POPÜLER KÜLTÜRLER

David Rowe

ROCK VE SPORDA HAZ POLİTİKASI



İngilizceden çeviren: Mehmet Küçük

AYRINTI

DAVID ROWE

David Rowe İngiltere'deki Nottingham, York ve Essex üniversitelerinde sosyoloji eğitimi gördükten sonra 1981'de Avustralya'ya taşındı. 1986'dan beri Avustralya'daki Newcastle Üniversitesi Medya ve Kültürel Araştırmalar Bölümü'nde öğretim görevlisidir. *Media, Culture & Society, Cultural Studies, Journal of Sport and Social Issues* gibi birçok akademik dergide kültürel çalışmalar, popüler kültür, spor ve boş zaman hakkında çalışmaları yayınlanmıştır. Radyo ve televizyonlarda kültürel sorunlarla ilgili yorumlar yapmaktadır. *Power Play* (1986; İktidar Oyunu) ve *Sport and Leisure* (1990; Spor ve Boş Zaman) adlı kitapların editörlerinden, *Contemporary Australian Television* (1994; Çağdaş Avustralya Televizyonu) adlı kitabın yazarlarından biridir.

Ayrıntı: 165
İnceleme dizisi: 86

Popüler Kültürler
Rock ve Sporda Haz Politikası
Dawid Rowe

İngilizceden çeviren
Mehmet Küçük

Yayıma hazırlayan
Gülşat Aygen

Kitabın özgün adı
Popular Cultures
Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure

Sage Publications/1995
basımından çevrilmiştir.

© Sage Publications

Bu kitabın tüm yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Andrzey Dudzinski

Kapak düzeni
Arslan Kahraman

Düzelti
Sait Kızılırmak

Basıma hazırlık
Renk Yapımevi Tel: (0 212) 516 94 15

Baskı ve cilt
Mart Matbaacılık Sanatları Ltd. Şti. Tel: (0 212) 212 03 39-40

Birinci basım
Eylül 1996

ISBN 975-539-164-9

AYRINTI YAYINLARI
Piyer Loti Cad. 17/2 34400 Çemberlitaş/İstanbul Tel: (0 212) 518 76 19 Fax: (0 212) 516 45 77

David Rowe

POPÜLER KÜLTÜRLER

ROCK VE SPORDA HAZ POLİTİKASI



İÇİNDEKİLER

I. GİRİŞ: POPÜLERİN ANALİZ EDİLMESİ 11
A. Konunun/öznenin çerçevelendirilmesi 14
B. Popüleri ararken 20
C. Popüler kültürler: Rock ve spor 23
D. İktisadi, ideolojik ve kültürel 26
E. Eleştiri ve kuşku 31
F. Yapı 33
G. Sonuç 36

II. ROCK ENDÜSTRİSİ: ŞARKI VE İŞ DÜNYASININ ÇEVRİMLERİ 37
A. Satılık şarkılar 39
B. Bağımsızlar ve büyük şirketler 47
C. Örgütsel farklılığın işaretleri 57
D. Rock üretimindeki çevrimler: İngiliz bağımsız "moment"i 64
E. Değişme koşulları 70
F. Punk kültürü ve iktisadı 74
G. Post-fordizm, post-punk 80
H. Sonuç 86

III. ROCK İDEOLOJİSİ VE SOUND POLİTİKASI 87
A. Müzik ve hareketler 88
B. Yapım halindeki rock politikası: Bağımsızlık ve ideoloji 101
C. Sonuç 127

IV. ROCK KÜLTÜRÜ: DİKKAT ÇEKMEKSİZİN BELA NASIL ATLATILIR 129
A. Kısa temanın hazları 130
B. Teknoloji ve kültür emeği 134
C. Bağımsız çalışma 143
D. Rock kültürü ve yerellik 152
E. Rock kültürü ve küresel 160
G. Sonuç 168

V. SPOR ENDÜSTRİSİ: ÜCRET KARŞILIĞI OYNAMAK 169
A. Spor nedir? 172
B. Spor işi 175
C. Spor emeği pazarı 177
D. Spor ticaretinin acentaları 185
E. Sporda şöhretin yaratılması ve yokolması 192
F. Fordist spor, post-fordist spor ve taban sporu 196
G. Sonuç 200

VI. REKABET HALİNDEKİ İDEOLOJİLER 202
A. Spor ve boykot politikası 205
B. Spor ve devletler 208
C. Spor ve toplumsal eşitsizliğin yeniden üretilmesi 218
D. Spor ve ulusçuluk 223

E. Spor alanındaki metaforların politikası 228
F. Spor ve direniş politikası 231
G. Sonuç 235

VII. FİZİKSEL KÜLTÜR VE MASA BAŞI ALIŞTIRMA 236
A. Sporun sabitlenmesi 239
B. Oynarken çalışmak ve çalışırken oynamak 242
C. Adam adama markaj 249
D. "Spor dili" nin yaratılması 254
E. Fanzin kültürü 262
F. Sound ve hareket 271
G. Sonuç 273

— KAYNAKÇA 276

TEŞEKKÜR

Teşekkür sayfasının her zaman, bilerek ya da istemeden kimlerin dahil edilmeyeceği konusunda insanda endişe yaratan düğün davetiyesi listesine benzediğini düşünmüşümdür. Tabii bir de şu insanı mahçup eden Oscar ödülü kabul konuşmaları vardır... Evet, gerekenlerin tümü yapılmıştır, hiçbir sorumluluk kabul edilmez.

Yıllar boyunca birçok arkadaş, meslektaş, öğrenci, araştırma öznesi ve tanınmış dost çalışmalarıma çeşitli biçimlerde çok değerli yardımlarda bulundular. Burada adlarını onur duyarak anmak istediğim birkaçı, kronolojik sırayla, şunlar: John Stratton, Claire Williams, Geoff ve Dimity Lawrence, Jim McKay, Toby Miller, Ivor Gaber, James Curran, Glenn ve Jill Albrecht, Colin Sparks ve Deborah Stevenson.

Hepsinden önce, alışılmamış görünen bir eğitim ve meslek pratiğine koşulsuz destek veren annem ve babam, Jean ve Ken, kızkardeşlerim Susan ve Mary geliyor. Soyağacımın diğer dalında ise, pek çok ürüne yetecek kadar heyecan ve vecd veren çocuklarım Daniel ve Madeleine var. Onlarsız ne yapardım, bunu bilmek zor ama kesinlikle daha kötü durumda olurdum. Son olarak, şafak sökmeden önceki uzun saatlerde bu kitapta yer alan fikirlerimin çoğu şekillenirken benimle nöbet tutan oğlum Patrick var. Yazık ki, aramızda uzun süre kalmadı ama bir yaşamın kısalığı ne değerinin ne de tatlı anılardaki kalıcılığının ölçüsü sayılabilir.

Patrick için

GİRİŞ: POPÜLERİN ANALİZ EDİLMESİ

Popüler kültür üzerine yazılmış bu kitaba otobiyografik bir notla başlamak isabetli olacak. Böyle bir konu, okurları kendilerince önem taşıyan popüler kültürel üsluplar (style), metinler ve kimlikler hakkında kendi öykülerini anlatmaya nasıl teşvik ediyorsa, benzer şekilde, yazar üzerinde itiraflarda bulunma baskısı yapsa da, "isabetli olur" ifadesinin nedeni basitçe bu değil. Aynı zamanda öncelikle teorisyen ve teorileştirilen arasındaki ilişkiyle çokça meşgul olan *fin de siecle** toplum bilimi gösterişli bir düşünsel akımı da içinde barındırıyor. Çeşitli şekillerde kimlik, duygu (emotion), duygulanımsallık (affectivity), oto/biyografi, öznellik, benlik, kişilik oluşumu, gövdesel (somatic) ve yüce (sub-

* *Fin de siecle:* Yüzyıl sonu (ç.n.).

lime) denen şeye ilişkin özdüşünümsel (self-reflexive) incelemeler bugünlerde sosyolojik literatüre özgürce bir çeşni katıyor (örneğin bkz. Stanley, 1993). Özkimliklerin (self-identity) dallanıp budaklanmasıyla ve modernist toplum teorisinin rasyonalist büyük anlatılarının reddedilmesiyle nitelenen -apaçık ya da "tesir altında kalmış"- bir postmodernist ilgi, toplumsal hayatın kendi kişisel, politik ve akademik bölgelerinde bir yeniden değerlendirmeye tabi tutuluşunun hem bir arazı hem de nedenidir. Gelgelelim, postmodernist düşüncenin etkisini teslim etmek, onun bir inanç gibi (sahte bir inanç bile olsa) kucaklanması anlamına gelmez. Postmodernizmin politik ve düşünsel eksiklikleri, çokluk postmodernizmin eleştirel ortodoksilere yönelik gecikmeli sorgulamaya ve yeni düşünsel soruşturma çizgilerinin açılmasına yaptığı katkıdan yararlanacak bir tarzda (Hebdige, 1988; Norris, 1992; Squires, 1993b) olsa bile, geniş hatlarıyla yeterince belgelendi (örneğin bkz. Callinicos, 1989; Frankel, 1993). Ayrıca, "yazarın ölümü"nün duamsı slogan statüsüne eriştiği bir teorik türde, postmodern kutsal patikada (canon) yeralan merkezi simaların (Baudrillard, 1990 gibi) sakin anıları ve yolculuk öykülerinin, Avustralya'nın bir üniversitesinde cisimleşmiş bir özne tarafından verilen bir derse üç bin yeni ve meraklı öğrenciyi çekebilecek türde güçlü yazar damgasını edinmiş oldukları görmezden gelinemez (Frankovits, 1984). Burada postmodern ironi nosyonu, kendi umulmadık ve başdönmesine karşı koyan sınırlarının ötesine uzatılır.

Postmodernizmin çeşitli kisveler altında çağdaş toplum düşüncesinde (social thought) yarattığı belli başlı etki, düşünümselliğin -düşüncelerin söylemler içerisinde ortaya çıktığına ve ontolojik statüleri ne olursa olsun nesnelere bir kavramsal ve perspektival konumlar silsilesinden bakıldığına ilişkin sürekli bir farkındalığın- vurgulanması oldu. Böylesi bir anti-evrenselcilik ve her şeyi bilen, her şeyi gören ve duygularının esiri olmayan toplum bilimci (social scientist) simasının reddi, hiçbir şekilde yeni değil. Son kırk yıl boyunca farklı teorik konumlar farklı tarzlarda ve değişen özbilinçlilik düzeylerinde, toplum düşüncesinin olumsal (contingent) doğasını gözler önüne serdi. Benliklere ve cisimleşmiş, isteme dayalı (interested) bilgiye duyulan yenilenmiş ilgiyi geliştirme çabalarında, C. Wright Mills'in *The Sociological*

Imagination'da (Toplumbilimsel Düşün,* 1970) biyografi ve toplumsal yapı arasındaki bağlantıya ilişkin klasik iddiasına başvurulması alıştığımız bir durumdur. Anthony Giddens'ın (1991) yapı-eylemlilik (structure-agency) ilişkisi konusundaki yeniden formülleştiriminin yarattığı tesir, tıpkı post-yapısalcı feminizmin patriyarkal rasyonalizmin zihin-beden ikiciliğine meydan okuması gibi (Caine vd., 1988; Morris, 1988), şimdi artık özkimliğin yeniden değerlendirilmesini içerecek şekilde genişletilmiştir. Teorik *oeuvre*'üne** hem modernist hem de postmodernist kampların sahip çıkmaya çalıştıkları Michel Foucault (1980), iktidarın çokkatlı mikro-devrelere yayılımını vurgulayarak gerekirci (deterministic) ve yekpare iktidar teorilerine süreğen bir meydan okumayı başlatırken, Pierre Bourdieu'nün (1977) daha yapısal gerekirci *habitus*** anlayışının yeraldığı çizgiden hareketle Michel de Certeau (1984) gündelik hayat pratiğine ilişkin sıkça zikredilen neo-fenomenolojik bir manifesto sundu. Raymond Williams'ın (1966, 1975) geride bıraktığı İngiliz kültürelci miras, iktidar ilişkilerinin simgesel, yaşanan "duygu yapıları" yoluyla müzakere edildiğini daha fazla vurguladı (McRobbie, 1989; Nava, 1992; Willis, 1990). Son olarak, sömürge-sonrası (post-colonial) yazarlar, Batı düşüncesinin büyük kavramlarının emperyalist temellerini başarılı bir şekilde gözler önüne serdiler (Bhabha, 1990; Said, 1983).

Burada herhangi bir özel düzen ya da öncelik gözetmeksizin sıralanan bu teorik müdahaleler (kültürel çalışmalardan gelen öbür çeşitli katkıların yanısıra), politik iktisat geleneği ve Althusserci gelenek kaynaklı eleştirel analizlere o denli musallat olan "yapısal üst-belirlenimcilik" (Miliband, 1970), teleoloji ve Avro-merkezciliğin önemli bir düzelticisi rolünü üstlendi. Bu müdahaleler, popüler kültürün analizine ve aslında diğer herhangi bir toplumsal-kültürel fenomene daha düşünümsel (reflexive) ve mütefekkir (reflective) yaklaşılmasını talep etti. Bundan dolayı, elinizdeki kitabı uzamların en sosyolojik olanına -toplumsal bağlamına- oturtmak zorunlu. Her şeye rağmen, tarihsel olarak

* Bana kalsa, "Sosyolojik Tahayyül" diye tercüme ederdim. Ama daha önce tercümesi böyle yayımlandığından, müdahale etmiyorum (ç.n.).

** *Oeuvre:* Bir sanatçı, yazar ya da bestecinin bütün yapıtları (y.h.n.).

*** *Habitus:* Edinilmiş tutum, alışkanlık (ç.n.).

oluşturulmuş insan özneler niteliğiyle yazarlar, kendi araştırma nesnelerine dayatmaya çalıştıkları açıklayıcı çerçeve türünden hiç de muaf tutulamazlar. Tarih yazmak ile tarih olmak arasındaki gerilimin hafifletilmesinden ziyade kabul edilmesi gerekiyor.

A. KONUNUN/ÖZNENİN* ÇERÇEVELENDİRİLMESİ

Okulda gözde yazarların ve metinlerin Leavisvari tarzda kutsalsal patika haline getirildiği bir standart "yüksek" kültür İngiliz Edebiyatı eğitimini tamamladıktan sonra popüler kültür incelemesine ilgi duymaya başladım. Chaucer, Shakespeare, Byron, Wordsworth, Austen ve Brontes gibilerine uygulanmak üzere tavsiye edilen analitik metodlarda ustalaşmak yoluyla hatırı sayılır bir kültürel sermaye biriktirilebilirdiyse de, hem konuya yönelik yaklaşımın bütününde hem de bizzat malzemede birşeyler eksikti. Yaklaşım açısından, metinselci miyopluk edebi kutsal patikanın muhafazakar bir temellüküyle biraraya gelip büsbütün idealist bir ortodoksi üretiyordu. Sözgelimi, Shakespearci *oeuvre* ve yapıbozumcu (deconstructive) metodolojinin tarihselliğiyle ilgili halihazırdaki tartışmaların vahşiliği (Hawkes, 1992), bir aşkınsal, evrenselci (ve bu örnekolayda İngiliz) büyük geleneğine yapılan derin ve elastik ideolojik yatırıma kanıt oluşturur. Böylesi bir şiddetli incelemeye (bu, Leaviscilerin sevgili terimidir) tabi tutulan kültürel malzemeye gelince, çokça alay edilen "anlamlılık" (relevance) kavramı es geçilemez. Savaş sonrasında yeniyetmelerin, gençlik kültürünün, pop endüstrisinin, psişik ve davranışsal deneylemenin, politik muhalefetin ve kişisel politikanın ortaya çıkışı, okullarda altmışlı yılların sonunda ve yetmişlerin başında verilen kültürel eğitim üzerinde pek az iz bıraktı. Tam da çağdaş kültür, politika ve toplumun önemli kasılmalardan geçtiği esnada, İngiliz Edebiyatı süreklilik, kesinlik ve ebedi estetik meşalesini taşıyordu (Docker, 1984a; Eagleton, 1990). Kurumsal açıdan meşru olanla hayatın zorladığı şey arasındaki bu büyük boşluktan hareketle tahkim edilebilir bir *habitus* inşa etmek, seçkin kültür ve

* Yazar burada, post-yapısalcılıktan gereken dersi almış olduğunu göstermek için "subject"in ikili anlamından yararlanıyor (ç.n.).

genel kültür arasında sıkışıp kalmış "dilbilgisi öğrencisi okul çocukları"nın birçoğu açısından çelişkili bir süreçti.

Üniversiteler (özellikle "kırmızı tuğlalı" çeşitten olanları), politeknikler ve kolejler, belli bir hoşgörünün popüler kültürün araştırılmasını, selamlanmasını ve itiraf etmek gerekir ki, kurumsal olarak yeniden temellük edilmesini kapsayacak şekilde genişletildiği imtiyazlı (çeşitli anlamlarda imtiyazlı) mekanlardı. Popüler kültürün nasıl tanımlanabileceğini daha sonra açıklayacağım, ama burada tarihsel ve söylemsel olarak entelektüel gayrımeşruluğu çerçevesinde tasvir edilebilir. Yani, popüler kültür (özellikle ortaya çıkmakta olan gençlik kültürü biçimleri) büyük ölçüde, ancak katı bir eğitimden sonra hakim olunabilecek ve kavranılabilecek, karmaşık, beyne hitap eden kültür biçimlerinden bir bakışta farklılaştırılabilen -ve aslında farklılaştırılması gerekenbasit, bedensel haz bölgesi olarak görülüyordu. Denys Thompson'ın (1964) büyük etki yaratan *Discrimination and Popular Culture* (Ayrım ve Popüler Kültür) başlıklı derlemesinin sıfır denge iması, Solda ve Sağda yeralan birçoklarınca benzer bir şevkle benimsendi (Swingewood, 1977). Yeni "kültürel maddeciler" (Milner, 1993) bu kültürel hiyerarşiye meydan okurken tarihsel maddeci, semiyotik, yapısalcı ve kültürelci yaklaşımlar dahil olmak üzere, o vakitler boygöstermekte olan kültür sosyolojisinin çizgilerinde hazır bulunan çeşitli düşünsel aletleri kullandı. Disipliner hegemonyasını daha sonra kültürel çalışmaların daha dağınık alanına devreden sosyoloji, sistematik popüler kültür incelemesini hem simgeleştirdi hem de seferber etti. Tıpkı popüler kültürün yüksek kültürün tabakalandırma sisteminin kabul görmüş değerlerinin tersi yönde yol katetmesi gibi, bir sosyolojik perspektifle, açıktan kişisel özdeşleşme (İngiltere'de özellikle Thatcher'ın iktidara gelmesinden sonra) bizzat akademik geleneğe ve politik hiyerarşiye bir direniş jestiydi. Popüler kültür sosyolojisini romantikleştirmek ve muhalifliğini abartmak olanaklıysa da, onun muhafazakar güçler arasında doğurduğu antagonizmin azımsanmaması gerekir.

İngiltere'de Thatcherlı yıllar boyunca popüler kültür sosyolojisine örgütlü bir saldırı başlatılmasından çok önce, bir dizi ahlak girişimcisi (ruhban sınıfı, gazetedeki köşe yazarları ve mizah ya-

zarları dahil), refah içindeki gençliğe ve gençlik kültürünün "yozlaşması"na dırlandıkları gibi, sosyolojinin "yumuşak alternatif"iyle ve onun sinsi ideolojik "çılgınlık"ıyla kafa bulup lanet okudu (Cohen, 1980). Böylece sosyoloji ve çağdaş popüler kültür (gençlik kültürü), savunmacılar ve aleyhtarlar tarafından benzer şekilde birbiriyle kavramsal olarak bağlantılan-dırılmış oldu. Aslında, disiplinin içerisinde bile, altmışlı yıllardan önceki akademik meşruluğu ve reaksiyoner yansızlığı bir dereceye dek olsun onarma yönünde girişimler vardı (Gould, 1977). Tıpkı alkol, tütün, marijuana, LSD ve seks düşkünlüğüne getirilen zalimane yasakların sıklıkla tam da önlemek için tasarlandıkları davranışı tahrik etmiş olması gibi, sosyolojinin eğitim ve ahlak gardiyanlarının damgasını yemesi, cazip bir dirençli *frisson*'la* donatılmasına yardım etti. Bu ideolojik ve düşünsel gerilim, gençlik kültürü sosyologlarının eşanlı olarak ebeveyn kültüründeki ahlaki telaşın konusunu ve gençlik kültürü içerisinde canlı tecrübenin tözünü oluşturan sorulara eğilmelerini olanaklı kıldı. Gençliğin davranışının ve kültürel üsluplarının, o kuşaklar açısından "toplumsal değişmenin bir metaforu" olarak karşılıklı bir cazibesi vardı (Hall ve Jefferson, 1976). Hem özne hem nesne olan gençlik sosyologları (çokluk beyaz ve erkek sosyologlar) açısından bu durum, narsizmin ve benliğin araştırılmasının hem yaşantı politikası hem de kültür endüstrisinin iktisadının buyruğuyla teşvik edildiği bir dönemde bir ölçüde "ben-merkezciliğe" yolaçtı. Bu durum ayrıca, özgül, tarihsel yaşantıların aşırı genişletilmiş soyut, tarihselliği bozulmuş "gençlik" kategorileri halinde genelleştirilebilmesi ve vantrologluk sorununu gündeme getirdi (Tait, 1993). Bundan dolayı, çokluk İngiliz ve işçi sınıfından gelme erkek gençlik kültürünün şaşaalı dışavurumsal pratiklerinin yarattığı hayranlık, yeni yeni boygösteren, özbilinçli bir şekilde ilerici erkek entelijensiyanın yaşantıladığı sınıf, kültür ve toplumsal cinsiyet (gender) çelişkilerine "hayali" çözümler arayışının bir tezahürüydü (McRobbie, 1991; Turner, 1990).

Muhafazakar gençlik, kültür ve başıboşluk analizleriyle mücadele eden gençlik ve popüler kültür sosyolojisinin bir İngiliz dalı, önemli bir literatür birikimini hızla geliştirirken, Çağdaş

* *Frisson:* Heyecan, korku ya da hazzın neden olduğu titreme (y.h.n.).

Kültürel Çalışmalar Merkezi ve Sapkınlık Üzerine Ulusal Sempozyum gibi örgütlenmeler etkiliydi. (örneğin, Hebdige, 1979; Taylor vd., 1973; Willis, 1977; 1978). Sağ ve Sol kültürel muhafazakarların yalnızca gençlik endüstrisinin imal edilmiş değersiz şeyleriyle gangster şiddetini ve yıkıcılığını anlatan ucuz, anti-sosyal romanları saplantı haline getirmiş bir gençlik gördüğü (Davis, 1990) yerde, radikal gençlik sosyologları yabancılaşmanın, bilinçdışı direnişin dışavurumlarını ve özerklik ile farklılığın cüretkar bir tarzda ortaya koyulmasını görüyordu. Gençlik kültürel incelemelerinin serpilmesi bir ideolojik ve iktisadi kategori olarak gençliğin gelişmesine eşlik etti. O nedenle, farklı güdülere sahip farklı politik gruplar gençliğe hatırı sayılır bir ilgi duyuyorlardı. Reaksiyoner Sağ ve ortodoks Sol, gençliği kendi kendinden ve kapitalist sömürüden "kurtarmak" istiyor, pragmatik Sağ gençlikten yararlanmaya bakıyor, Yeni Sol ise gençliğin enerjilerini yeniden yönlendirmek ve gençliği yeniden eğitmek istiyordu. Gençlik ve gençlik kültürü kategorileri üzerine girişilen bu ideolojik mücadele, her şeyden önce toplumsal grupların ve kültürel kimliklerin ittifaklarındaki geniş ve derin değişmelerle uzlaşma yönündeki bir girişimi temsil ediyordu. Sözgelimi, gençlik kültürünün metalaşması, meta biçiminin çok daha geniş dallanıp budaklanmasının sınandığı bir örnekolay haline geldi. Hebdige'in (1988) *Hiding in the Light*'ı (Aydınlıkta Saklı), gençlik incelemelerinin belli başlı yandaşlarından biri olarak bu dinamik dönemin sona erdiğinin işaretlerini veriyorsa da, konuyu kuşatan ve oluşturan sorular canlılığını korumaktadır. Gençlik ve genç olma mitolojisi önemini yitirmediyse de, bir toplumsal kategori olarak gençlik, bundan böyle popüler kültür sosyolojisi alanında başat değil. Bir ölçüde birçok çağdaş üslup kültürlerinin yaş dağılımının genişlemesinden ve kültür sosyolojisi alanındaki birçok yerleşik araştırmacının kronolojik olarak yaşlanmasından ötürü, gençlik kavramının popüler kültürden tedricen ayrı düşmesi sözkonusu oldu. Popüler kültür incelemesi şu an daha az "genç"se eğer, aynı zamanda kurumsal bünyeye dahil olma açısından daha yerleşiktir de.

Edebiyat ve tarih gibi daha yerleşik insan bilimleriyle (humanities) karşılaştırıldığında kültürel çalışmaların sahip olduğu "pazar gücü"nden ötürü, bugün kültür, politika ve haz hakkındaki

tartışmalar geçici de olsa bir saygınlık atmosferinde cereyan ediyor (Grossberg, 1988). Akademinin dışında (ve kimileyin içinde), büyük K'yle yazılan yüksek kültürün haricinde herhangi bir şeyin yapıbozumcu analize tabi tutulmaya değer olduğu anlayışına hala direnilmesi sözkonusu. Popüler kültüre ilişkin akademik çalışma kültürel sınırlarda devriye gezen seçkin faillerin ve tahsilsiz (lowbrow) faillerin renklerini hala ayırtedebiliyor. Sözgelimi, bir İngiliz bulvar gazetesi, Avustralya kökenli bir popüler kültür konferansıyla (1992'de Londra Üniversitesi'nde gerçekleştirildi) dolduruşa gelmiş ve "hükümet hesabına çalışan 150 uluslararası araştırmacı şu son derece şaşırtıcı soruyu yanıtlamak için İngiltere'de toplandı: 'Avustralya yapımı sabun köpüğü dizi *Neighbours* İngiltere'de niçin bu denli popüler?' "şeklinde tam sayfadan verilen bir aşağılayıcı eleştiri yapmıştır. Gazete bu gizemi, aydınlanmış bir uyarı aracılığıyla çözdü: "*Zeki şakşakçılar, bir dahaki sefere yalnızca evinizde oturup televizyonu açın*" (McIntosh, 1992: 9).

Bu yanıt, sağduyu yetisi edinmiş bir post-sömürgeci horgörüye bir dereceye kadar elverişli (Rowe, 1994b) olsa da, bizzat popüler medyanın yüksek ve popüler kültür arasındaki yarılmayı ne ölçüde bile isteye tahkim ettiğini açığa çıkarır. Listelerdeki opera şarkıcılarıyla, sokaktaki yerli mimari üsluplarıyla, televizyon reklamlarındaki avangard film çekimi teknikleriyle ve pop festivallerine benzer bir tarzda yapılan sanat sergisi duyurularıyla postmodernistlerin selamladıkları yüksek ve aşağı kültür yorumlarına rağmen, kültürel hiyerarşilerin yaygın ideolojik zorlayıcılığı olduğu yerde duruyor. Birçok popüler kültür sosyoloğunun başlangıçtaki projesi, modern popüler müzik, edebiyat ya da filmin her parçasının, en az akademisyenlerin ve kültürel seçkinler arasında onlara yoldaşlık edenlerin benimsediği estetik nesneler denli zengin, karmaşık ve dışavurumsal olabileceğini ileri sürerek tahsilsiz kültür biçimlerinin savunmacıları olarak işlev görmekti (Bennett, 1986). Bu proje aynı zamanda, kültür kavramını, doğurgan üslup dili uyarınca örgütlenmiş çok daha geniş bir simgesel nesneler ve pratikler silsilesini içerecek şekilde genişletmeye çalıştı. Bunların ikisi de üslup ve değer yargılarını yoketmedi. Onun yerine yeni ayrım biçimleri üretildi -pop değil rock, Cartland'dan önce Kerouac, Hollywood karşısında *nouvelle*

vague,* çamaşırı ıslak asma yerine sıkıp da asma. Gündelik hayatın situasyonizmden esinlenilerek selamlanılması ve estetikleştirilmesi de (Hebdige, 1979; Willis, 1990) kültürel biçimlerin ve pratiklerin özenli bir şekilde mertebelendirilmesini gerektirdi. Postmodernizmin yönlendiriciliği altında, metinlere değer biçici karşılıkların ifade edilmesi konusundaki gönülsüzlük dahil olmak üzere "farklılık"ın hoşgörülmesi ve desteklenmesi, alanın retoriğini şekillendirdi. Gelgelelim, kültür tam da seçme ve yargıda bulunma aracılığıyla işler. Tikel metinlerin aşkınsal değerine ilişkin mutlakçı beyanlar bugün daha az bir otoriteye sahip olsa bile, daha iğreti estetik, toplumsal ve politik değerlen-dirmeler yapılmaya devam ediyor. Aşağıdaki bölümlerde göstermeye çalışacağım gibi, kültürün bu ideoloji yüklü boyutu (popüler biçimi içinde yüzeye çok yakındır), kültürün, toplumun oluşumu ve iktidar biçimlenmeleri konusunda yapılacak soruşturmanın sonsuz üretkenlikteki bir kaynağı olduğunu garanti eder.

Bizzat kültürel biçimlerin yaptığı gibi, düşünümsel popüler kültür değerlendirmeleri de kendi kökenlerini ve tarihlerini eleverir. Bu kitap ve yazarı, kendilerinin üretim koşullarının izlerini taşıyor, ama hiçbir metin ya da tarihsel özne, sınırlı bir mekan ve zamanın mekanik bir ürünü değildir. Burada betimlenen ve analiz edilen şey, okurların tecrübelerini farklı yollardan yankılayacaktır -yalnızca kökten karşıtlıklar yoluyla olsa bile. "Birmingham okulu" olarak bilinen Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin, yukarıda taslağı çizilen tarihsel, coğrafi, toplumsal ve kültürel nedenlerden ötürü bu çalışma açısından biçimlendirici bir önemi oldu. Gelgelelim, eleştirel-analitik bir çalışmanın, kendisini etkilemiş olan oluşumların bir tutsağı olmaması gerekir. Birmingham projesinin zayıflıkları güçlü ve ikna edici bir şekilde sergilendi (Hebdige ve Stratton, 1982/3; McRobbie, 1991; Turner, 1990). Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin olumlu mirası, kültür, toplumsal yapı ve gündelik hayat arasındaki ilişkiye güçlü bir şekilde yoğunlaşmasının, şaşaalı erkek gençlik kültürünün dar sınırlarının çok ötesine uzanan bağlamlara uyarlanmış olmasıdır. Bu bağlamlara giden birçok yol Birmingham'ın dışına çıkar -ve daha birçoğu yanından bile geçmez. Toplumsal çelişkilere ge-

* *Nouvelle vague:* Yeni dalga (y.h.n.).

tirilen imgesel çözümler California, Sydney, Berlin, Bombay, Napoli ya da Tokyo'dan farklı farklı görünür (Stratton, 1985). Hangi büzülme halinde olursa olsun (Harvey, 1989), zaman ve mekan kendi teorik revizyonlarını yaratır. Thatcher yıllarının bir parçası olduğum İngiliz entelektüel diyasporası (Marshall, 1990), daha önceki teorik ve politik konumlarla aramızda çok tikel bir "eleştirel mesafe" yarattı (örneğin, bkz. Bennett, 1992). Gelgelelim, popüler kültür sorunsalında bir tutarlılık ve esneklik var. Çocuksu direniş ve anlam kavramlarının tüm ikamelerine ve yüksek, aşağı ve orta tahsillinin "melezlikleri"nin dallanıp budaklanmasına rağmen, kültürel pratik ve toplumsal iktidar arasındaki ilişkilerin mahiyeti ve kapsamına ilişkin asıl sorular hala soruşturulmaktadır. "Popüler" ve "popüler kültür" kavramları bu tartışmalarda hayati bir yer işgal etmişti ve şimdi bu kavramlara biraz daha ayrıntılı eğilmemiz gerekir.

B. POPÜLERİ ARARKEN

Popüler kültür kavramının yararını ve geçerliliğini incelemeye hatırı sayılır bir zaman ayırmak olanaklı. Bu, postmodern bir perspektifin bakış açısından, kültürel biçimlerin akışkanlığı, metinlerarasılığı ve göstergelerin (sign) karmakarışıklığı gözönünde tutulduğunda, verimsiz bir görev olacaktır (Crook vd., 1992: 75). Gelgelelim, belli bir derecede "söylemsel düzenlilik" olduğunu varsayacak olursak, o vakit, Foucaultvari terimlerle, popüler kültürü, kentli nüfus öbeklerinin disipliner haz rejimleri yoluyla yönetildiği ve denetlendiği belli "yönetsellik" (governmentality) biçimleriyle ilişkili olarak değerlendirmek olanaklı olacaktır (Mercer, 1986). Buna alternatif olarak, popüler kültüre, ampirik olarak bir boş zaman pratikleri ve metinleri olarak yaklaşılabilir ya da ideolojik olarak ya sömürülme ve denetim altına alınma ya da "üretkenlik" ve direniş çerçevesinde tanımlanabilir. Bu görevler başkalarınca yerine getirildi (Bennett, vd., 1986; Fiske, 1989; Mukerji ve Schudson, 1991) ve burada bu çalışmaları yinelemeyi önermiyorum. Popüler kültür bu kitapta, oluşturucu öğeleri ne durağan ne de apaçık olan ve içerisine gömülü oldukları

toplumsal süreçlerden ve yapılardan yalıtılamayacak haz verici bir biçimler, anlamlar ve pratikler öbeği olarak ele alınıyor. Yukarıda işaret edildiği gibi, kültür terimi, onu burjuva zarafet nosyonundan ve meşrulaştırılmış metinlerden daha fazla bir şey olarak gören genişletilmiş tanıma (Williams, 1977) uygun olarak kullanılıyor. Ne var ki, kitapta tartışılan kültür biçimleri ve bunların gerektirdiği toplumsal ilişkiler, kültür nesnelerinin satın alınması, dolaşıma girmesi, mübadele edilmesi ve satılması sürecine derinlemesine bulaşmıştır. İster plak halindeki müzik, rock yıldızları, spor gösterileri ya da isterse ünlü atletler olsun, bu kitapta çeşitli türden kültürel metalara öncelikli olarak odaklanılıyorsa eğer, bunun nedeni burada betimlemekte olduğum popüler kültürün, ileri kapitalizm bağlamında varolduğu gerçeğinin tam anlamıyla takdir edilmeksizin harfiyen düşünülemez olmasıdır.

Benim popüler kültür dediğim şey, folk ya da kitle kültürü gibi rakip formülleştirmelerle karıştırılmamalı. Folk kültürü en iyi, metalaştırılabilir olmayan ve rasyonelleştirilmemiş kültür biçimlerinin aşınmasıyla tedricen tahrip edilen ve özünde endüstri öncesi, kapitalizm öncesi olan simgesel pratikler dizisi olarak nitelendirilebilir. Kültürel biçimlerin ve onların üretim sistemlerinin endüstrileşmesinin, kaçınılmaz olarak, hitap eden ve edilen arasında tahrik edici, önemsizleştirilmiş ve inorganik metinlerin manipüle etme gücünden yararlanılarak yaratılmış Pavlovvari bir ilişki kurduğunu ileri süren kurucu varsayım gözönüne alındığında, kitle kültürü kavramı hayali bir kavramdır. "Popüler" düşüncesi aldatıcı ölçüde karmaşıktır. "Popüler" düşüncesi, resmi ve popüler olan arasında ya da Hall'un (1981: 238) ifadesiyle "halk" ve "iktidar bloğu" arasında doğrudan bir ayrım önererek "halka ait" şeylere, aktörlere ve kurumlara gönderme yapar. Bu formülleştirmeye hemen sorulacak soru şudur: Hangi halk ve hangi iktidar bloğu? Kültürün farklı toplumsal gruplar -ya da bu grupların ayrı üyeleri- tarafından oldukça farklılaşmış eklemlenişleri ve kullanımları, halk kavramını sorunlu hale getirir (Sparks, 1992). Dahası, bir grup açısından halkın kültürü gibi görünen şey, başka bir grup açısından iktidar bloğunun kültürüne benziyor olabilir (bunun basit bir örneği ırkçı durum mizahıdır). Bizzat iktidar bloğu kavramının incelenmesine ihtiyaç var -

Hall'un kullandığı hegemonya nosyonu, iktidar oluşumlarının uzlaşmaz, katı ve mutlak olmaktan ziyade müzakereye tabi, istikrarsız ve olumsal (contingent) olmasını gerektirir. Hem halk hem de iktidar bloğu bir akış halinde varolur -bu, temel yapıların (özellikle sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk/etni) toplumsal ilişkileri ve kültürel örüntüleri sınırlandırdıkları bir akış olsa bile.

Şu halde, popüler kültür bu kitapta ne söylemin bir etkisi - özgül uğraklarda özgül gruplar tarafından popüler denilen şey olarak (sözgelimi, Wickham'ın -1990- önerdiği gibi)- ne de ampirik açıdan bir dizi sorunsuz istikrarlı ve öndeyilenebilir (predictable) simgesel pratikler ve anlamlar olarak görülmektedir. Bunun yerine popüler kültürü kişisel ve dışavurumsal politikayla, estetik hitapla ve kültürel iktisatla bağlantıya geçen çağdaş haz, aylaklık, üslup ve kimlik biçimleri olarak çeşitli yollardan ortaya çıkan, değişen toplumsal ve kültürel ilişkiler, anlamlar ve metinler dizisi olarak görüyorum. Popüler kültüre, yukarıda dikkat çekildiği gibi, kültür üretiminin endüstriyel süreçleri, popüler kültür metinlerinin anlamları, popüler söylemlerin ideolojileri ve kültürel metaların verdikleri hazlar ve kullanımları dahil olmak üzere birçok yoldan yaklaşabiliriz. Popüler kültüre ilişkin değerlendirmelerin birçoğunda üstü kapalı ya da bariz olarak sorulan temel soru, çeşitli biçimleri içerisinde popüler kültürün modern kapitalist toplumlardaki hegemonik tahakküme direniş olarak mı, yoksa çanak tutma olarak mı nitelendirilebileceği sorusuydu. Başka bir anlatımla, popüler kültür insanların maddi ve ideolojik baskıyı askıda tutabilecekleri bir araç olarak mı işlev görmektedir, yoksa bu baskıyı harekete geçirip perçinlemekte midir? Bundan dolayı tartışma, popüler kültürün anlamları ve kullanımları etrafında döndü. Tartışmanın bir zamanlar popüler kültür biçimlerinin savunularıyla kapışmaya giren eleştiriler biçimine büründüğü noktada, kültür analizi şimdi daha belirli anlamda göreceliкçi ve iğretidir. Neo-Marksist, postmodernist, alımlamacı (receptionist) ve liberal çoğulcu perspektifler, James Curran'ın (1990) "kitle iletişimi araştırmasında yeni revizyonizm" dediği akımın parçası olarak teorik ve metodolojik açıdan çok daha az kutuplaşmış durumdaki alanda birbirlerini itip kakmaktadır. Gelgelelim, halihazırdaki bu eklektisizm ve eleştirel hoşgörü ruhunun, konunun tutunumsuz, *la-*

issez-faire ve öznelci değerlendirimlerine kaymaktan kaçınılmasına özen göstermek yoluyla yumuşatılması gerekir. İşlemeye elverişli bir popüler kültür analizi, entelektüel esneklik ve eleştirel yoğunluk arasındaki uzamdan ortaya çıkabilir.

C. POPÜLER KÜLTÜRLER: ROCK VE SPOR

Bu kitaptaki analiz, popüler kültürün toplumsal, iktisadi, kültürel, politik ve ideolojik boyutlarına eşanlı olarak eğilmektedir. Bu nedenle, politik iktisat analizi ve metinsel yorum, mülakatlar ve kültürel okumalar, popülerin üretimine ve anlamına ilişkin bir kavrayışın geliştirilmesinde kullanılmaktadır. Popüler kültürün üretimi, dağıtımı, mübadelesi, tüketimi, yorumlanması ve aldığı tepkiler çeşitli oluşturucu parçalara ayrılabilir. Bunların her biri, iyi bir bulgulayıcı sonuç ortaya koyacak şekilde birbirinden ayrı olarak incelenebilir, ama popüler kültür pratiklerinin, süreçlerinin ve kurumlarının bölmelenmiş incelemesi, "cılız betimleme"nin (Geertz, 1973) arzu edilir bir bileşimi doğrultusunda üretken bir hamle başlatmak için zorunlu olan türde, içten bağıntısal analizi sağlayamaz. Bu kitap popüler kültür hakkındaki genel tartışmalara eğilmenin yanısıra iki hayati popüler kültür biçiminin - rock müzik ve spor- daha ayrıntılı analizlerini sunmaktadır. Konunun boyutları ve kavranmasının zorluğu, kapsamlılığa ve teorik kapanmaya ulaşma yönündeki herhangi bir girişimi beyhudeleştirmektedir, ama en azından popüler kültürdeki benzerlik ve farklılık diyalektiğini üretken bir tarzda analiz etmeyi amaçlıyorum. Popüler kültür biçimlerinin yöndeştikleri (converge) ve birbirlerinden ayrı yönlere dağıldıkları (divergence) yollar elinizdeki çalışmanın kesintisiz izleğini oluşturuyor. Popüler kültüre ilişkin iki örnekolay çalışmasına, yalnızca ham popülerliklerinden ve iktisadi önemlerinden ötürü değil, aynı zamanda her birinin hem katılım hem de izleyicilik aracılığıyla bedene ve bedenin hazlarına hasredilmiş olmasından ötürü dikkat çekiliyor. Rock ve spor, aynı zamanda toplumsal ve kültürel değişmenin metaforları olarak işlev gören beden imajları deposunu sürekli türeten bedene ilişkin anahtar niteliğinde iki kültür endüstrisidir.

Savaş sonrası gençlik kültürünün ortaya çıkışını oluşturan kültür biçimleri arasında, en gösterişli ve tesirli olanı rock müzik ve onunla bağdaştırılan üslup öğeleridir. Rock teriminin meşru yüksek kültür ve gayrı meşru ticari pop kültürü gibi ikiz "şer"e karşı özgül söylemsel konumlanışından ötürü, daha kapsamlı "pop" sözcüğünden ziyade "rock" terimini kullanıyorum (Frith, 1978). Altmışlı ve yetmişli yıllarda rock yoluyla Jimi Hendrix ya da Cream, hem batı sanat müziğinin Mozart ve Beethoven'ı hem de The Monkees ya da Lulu'nun açıkça ticari pop şarkıları pahasına selamlanabilirdi. O nedenle, bir süre önce Simon Frith'in (1988: 1) öldüğünü ilan ettiği, tamamen yürürlükten kalkmış olmasa bile çok daha az enerjik olduğundan kuşkulanılamayacak rock çağı, gençlik kültürünün ve ideolojisinin kendilerini üretmiş olan toplum ve iktisatla açıkça çelişkili bir şekilde mücadeleye girdiği bir uğrak (moment) olarak nitelendirilebilir. Bir süre önce Frith (1978; 1986), rock ve kapitalizm arasında, gençliğin dışavurumunun rasyonelleştirilmiş, teknolojik açıdan gelişkin bir tarzda satılmasının romantik, anti-ticari bir muhalefet ideolojisiyle çerçevelendirildiği çelişkili bir iç bağıntı olduğunu önermişti (Stratton, 1983a). Cinselleştirilmiş bedeni kapitalist toplumla oldukça muğlak bir ilişkiye geçirme konusunda rock, anadamar niteliğindeki (mainstream) reklamın dekoratif beden tasvirinden ya da bedenin pornografideki grafik temsillerinden daha fazla bir araçsal işlev yüklendi. Bernice Martin (1981: 184) on yıldan fazla bir süre önce şunu savunuyordu:

> "Rock, Dışavurumsal Devrimin hedonistik mesajlarını üst ve aşağı yaşlara ve sınıf hiyerarşilerine aktararak, bunların yayılmalarında kesinlikle en önemli biricik vasıta olarak hareket etti; bu yayılım o denli normalleşti ki, son otuz yıl içerisinde kültürel önvarsayımlarımızda ortaya çıkan kökten değişmeyi farketmiyoruz bile".

Rock doksanlı yıllarda "genç insanların bilinç eşiğinde durma simgeciliğini keşfe çıktıkları ve dışavurdukları *par excellence** kanal" (Martin, 1981: 154) olarak böylesi bir öncelikli konum işgal etmiyorsa da, her şeye rağmen cinselleştirilmiş bedenin simgesel boyutlarının sınandığı ve genişletildiği önemli bir bölge ola-

* *Par excellence:* Mükemmel (ç.n.).

rak durmaktadır. Cinsellik ve beden imgesinin yeni sirayetlerini inşa etme ve ortaya koyma görevi açısından rock, giderek sporun gölgesi altında kalmaktadır. Spor ve rock müzik, popüler kültürün tartışmasız en önemli iki biçimidir ve gençliğin fiziksel teşhirine duyulan öncelikli ilgiyi paylaşırlar. Ama, altmışlı ve yetmişli yıllarda, kimi dikkate değer istisnalarla (7. bölüme bakınız), birer kurum olarak spor ve rock birbirinden büyük ölçüde ayrı yönlere giden patikalarda yol almaktaydılar. Bu, genç insanların bu dönemde spor yapmadıklarını ya da izlemediklerini ya da her iki uğraşla aynı anda ilgilenemeyeceklerini savunmak anlamına gelmeyip, daha ziyade rock ve spor kültürünün *ethos*larında* oldukça kesin bir bölünme sözkonusu olduğunu savunmak demektir. Bu bölüntünün belli başlı kaynağı, ebeveyn kültürüyle (burada, Hall ve Jefferson, 1976'yı izleyerek hem başat olduğunu hem de kuşak farkı açısından birbirinden ayrı olduğunu düşündüğümüz) olan birbirinden farklı ilişkileriydi. Rock bu dönemde, altyapısı büyük ölçüde "yetişkinler"in mülkiyetinde ve denetiminde olsa bile, özünde gençliğin kültürel biçimiydi. Robert Palmer'ın (1985: 13) savunduğu gibi, "rock, birbiriyle söyleşen genç insanların sound'uydu". Bu dilegetiriş, gençliği fetişleştirmesine rağmen sporun "düzenli" toplumla rock'dan çok daha keskin bir şekilde uzlaşmış olmasından ötürü spora asla uygulanamazdı. Rock'dan farklı olarak, batı klasik müziğinin "hafifmeşrep" (light) eğlence müziğine karşı ortaya koyduğu ıslah edici işlevi üstlenme iddiasındaki spor, okullardaki müfredatın (Hargreaves, 1986) ve resmi ulusal devlet ideolojisinin bir nirengi noktasıydı.

Sporun sağlıklı zihinler, sağlıklı bedenler ve kişinin özdisiplini nosyonuna sunduğu tahkimat, rock kültürünün diyonizyak etiğinin neredeyse antiteziydi (Pattison, 1987). Spor yalnızca Britanya İmparatorluğu'nun en reaksiyoner mitlerinden kimilerinin anahtar bir bileşkesi olmakla kalmıyor, aynı zamanda en az gençlerin serbestçe spor yapmaları ölçüsünde yaşlılar tarafından serbestçe tüketiliyordu. Rock'ın retorik gücünün büyük kısmını, öbür kuşaklardan bilinçli bir şekilde yabancılaşmasından türetmesine karşılık, spor gençler tarafından daha yaşlı düşkünlerinden, rock'ın kendisini öbür savaş sonrası müzik üsluplarından farklılaştırdığı

* *Ethos:* Toplumsal bir kültürün özelliği (y.h.n.).

tarzda kolayca uzaklaştırılamazdı. Yetmişli yılların başlarında, spora gönüllü olarak katılmak şöyle dursun, ilgi duyulduğunun açıkça beyan edilmesi bile, rock kültürünün direnişçi öğretilerine şu ya da bu yoldan bağlanmış olan kimseler açısından genellikle nahoş bir durum olarak karşılanırdı (Hornby, 1992). Sporun bu göreceli itibarsızlığı, bir ölçüde varolan kişisel takdirlerden ayrı olarak, rock üslubunu ve sporu bağlantılandırma girişimlerini harekete geçirdi. Sözgelimi, İngiltere'de futbol örneğinde, gelenekselleşmiş çete şiddeti, keskin çizgili giyim kodları ve ska ve punk gibi müzik türleriyle özdeşleşme, spor estetiğini kısmen modernleştirdi. Gelgelelim, hipi kültürünün kalıntısı, (özellikle kadınlar arasında) örgütlü sporun büyük ölçüde rekabetçi bireyciliğin, erkek saldırganlığının ve kurallara bağlı davranış örüntülerinin "kayıtsız olmayan" bir ürünü olarak görülmesi anlamına geliyordu. Sözgelimi, bir futbol takımından yana olmak sınıf ve cemaat koşulları bağlamında haklılaştırılmayı (bir kimsenin gerçek, hayali ya da abartık proleter köklerine bağlı olması) gerektiriyor ya da burjuva toplumun seçkin tafralarının genel bir eleştirisi içerisine oturtulmaya ihtiyaç duyuyordu. Bu özhaklılaştırımların yapılması zorunluluğu doksanlı yıllarda daha seyrek ve daha az savunmacı bir biçime büründü (Redhead, 1991). Şimdi artık poptan kavramsal olarak daha az ayırdedilebilir hale gelmiş olan rock ve spor arasındaki bu kültürel yöndeşme, hem rock kültürünün kuşak ve ideoloji bakımından sahip olduğu tutunumun gerilemesi hem de sporun kültürel ve iktisadi yerlemindeki bir kayma çerçevesinde açıklanabilir.

D. İKTİSADİ, İDEOLOJİK VE KÜLTÜREL

Bu eğilimler teknedenli (monocausal) bir çerçeve içerisine oturtulamaz; ne de keyfi ve tesadüfi oldukları düşünülebilir. Onun yerine, en küçük, geçici ya da görünüşte kural dışı olan eğilimler - ya da tersine, şaşırtıcı esneklik ve durağanlık örnekleri- bugün hızlı teknolojik değişmenin, iletişimin dallanıp budaklanan biçimlerinin, iktisadi süreçlerin dönüşümlerinin, görünüşte düzenli toplumsal ilişkilerin ortasında birdenbire peydah oluveren top-

lumsal hareketlerin ve ayaklanmaların oluşturduğu olağanüstü karmaşık koşullar altında üretilmektedir (Lash ve Urry, 1994). Bu kitapta benimsenen açıklayıcı ve betimsel yaklaşım totalleştirmeci olmaktan ziyade bağıntısaldır ve teleolojik ya da doktriner açıklamalara başvurmaksızın yüzeyde birbirinden ayrı duran süreçler arasında bağlantılar kurmaya bakar. Bu nedenle, herhangi bir tekil teorik konumu ya da kapsayıcı nedensel etkeni imtiyazlı kılma yönünde bir girişim yapılması sözkonusu değil. Onun yerine, çağdaş popüler kültürün boyutlarına ilişkin, şimdi aşina olduğumuz mutlak sefahati, ticarileştirilmesi, manipülasyona yaraması ve önemsizliği konusundaki beyanları ya da bunun alternatifi olarak kusursuz direnişçiliği, muhalifliği, oyunculluğu ve kavranılmazlığı konusundaki beyanları dengelemeye makul ölçüde yeterli bir değerlendirme yapabilmeyi amaçlıyorum. Bu yaklaşım, altmışlı yılların sonlarından bu yana en önemli iletişim ve popüler kültür analizlerinin gönderi çerçevelerini oluşturan (hem yandaş hem de hasmane) Marksist kültür teorileri üzerinde düşünümde bulunularak belirginleştirilebilir (Bennett, 1986). Teorik ya da politik çeşidi ne olursa olsun, popüler kültüre herhangi bir Marksist yaklaşımın, kapitalizm koşulları altında kültürün giderek metalaştırıldığını ve bir belirlenme düzeyinde, kapitalizm altında toplumsal üretim ilişkilerinin tahkim edileceğini ve yeniden üretileceğini teslim etmesi gerekir. Böylece popüler kültür sınıf iktidarı ya da öbür iktidar oluşumlarıyla derinden bağlantılı olarak teorileştirilir. Marksizm, "Duvarın çöküşünden sonra" sahip olduğu teorik ve politik desteği yitirmesine rağmen, popüler kültür analizinin eleştirel dayanaklarını tutarlı bir şekilde sağlamıştır (Cunningham, 1992). Sözgelimi, "kamu ne istiyorsa onu alır" diyen daha uyuşturucu, çoğulcu modellerin ya da postmodernizmin daha huşu içerisindeki biçimlerinin yaptığı gibi popüler kültürün iktisadi ve ideolojik boyutlarını ihmal etmek ya da marjinalleştirmek, gereğinden fazla istençselci (voluntaristic) ve Panglossian bir manzara tasvir etmek olur. Ama, popüler kültür incelemesinin kültür endüstrisine atfedilen mantığa indirgenmesi de kabul edilemez ölçüde indirgemeci olacak, kültürün aynı zamanda öndeyilenemez, çelişkili ve yıkıcı olabileceğini tanıtlamayı beceremeyecektir. Hegemonya ve altkültür (subculture)

teorilerindeki Gramsciyen çizginin (Fiske, 1989) ve revizyonist post-Fordist iktisadi açıklamaların (Murray, 1989) bu gerekirci (deterministic) katılıkları altetmeye çalışmış olmalarına karşılık, bunlar hala "geleneksel bir Marksist açıklayıcı önyargıya" başvurmaktadır: "Üretim sisteminin görünümleri, daha geniş toplumun nitelendirilmesinde kullanılabilir" (Hirst, 1989: 322). İktisadi gerekirciliğin izleri "Yeni Zamanlar" açıklamalarında bile (Hall ve Jacques, 1989) hala belirginse eğer, bunun nedeni sözkonusu gerekirciliğin bütün bütüne askıya alınmasının göreçelikçi bir eleştirel boşluğa düşüşü önemesidir (Harvey, 1993; Norris, 1993).

Gerekircilik ve istençselcilik arasında bir patika açmak, özellikle akademik açıklamaya sezgisel direniş ile yüksekten uçan eleştirel retorik arasında gidip gelen ikici tarihiyle popüler kültür analizinde hiçbir şekilde kolay değil. Bu kitapta benimsenen yaklaşım hem popüler kültürün yapısal nedenli (güvenli olmasa da) sürekliliklerinin hem de sürekli bir şaşırtma ve yeniden sıraya koyma olanağını sunan daha değişken öğelerinin hakkını vererek bu sınırlanımlarla başa çıkmaya çalışıyor. Dahası, iktisat, ideoloji ve kültürün kavramsal olarak ayrılması bulgulama açısından kullanışlı olsa da, başka herhangi bir amaçla bunları mutlak olarak birbirinden ayırmak olanaksız. İktisat ve kültür arasındaki ilişki örneğinde, klasik Marksist temel-üstyapı metaforu, iktisadın önsel bir kurucu statüye sahip olduğu, ideoloji ve kültürünse özünde türevsel ve tabi olduğu varsayımına yaslanır. Bu teorik konum, iktisadı öncelikli kabul edip üretim, mübadele, dağıtım ve tüketim faaliyetleri bakımından, kullanım ve değerin belirlenimi bakımından ve devlet ve piyasanın kurumsal muhafazası bakımından o denli merkezi bir öneme sahip toplumsal ve kültürel yeniden üretim süreçlerinden ayırması yüzünden, iktisadı fetişleştirmek gibi paradoksal bir eğilime sahip. Birincil ve ikincil kitlesel meta üretimine yaslanan daha önceki kapitalizm biçimleri iktisadi gerekircilik tezine yardım etmeye epeyce teşne olmuş olsa bile, enformasyona hakim olma, imaj imalatı ve küresel finans sisteminin seri manipülasyonu tarafından koşullandırılan daha sonraki kapitalist pratiklerin büyük çoğunluğu, kültür ve iktisadın oldukça gelişkin bir tarzda üstüste bindirilmesini temsil eder (Harvey, 1989: 159-60; Lash ve Urry, 1987; 1994). Stuart Hall'un (1989: 128) savunduğu gibi,

"zamanımızdaki devrimin derinden *kültürel* niteliğine zihinlerimizi açmak (zorunlu). Post-Fordizm bir gerçekliği ifade ediyorsa eğer, bunun nedeni en az iktisadi değişmeyi betimlediği denli kültürel değişmeyi de betimleme kapasitesine sahip olmasıdır. Aslında, bu ayrımın hiçbir yararı kalmadı. Kültür, üretimin ve şeylerin oluşturdukları 'katı dünya'ya dekoratif bir ilave, maddi dünya pastasının üzerindeki krema olmaktan çıkmıştır (eğer bir zamanlar öyle idiyse - ki öyle olduğundan kuşkuluyum). Tasarım, teknoloji ve üsluplaştırma yoluyla 'estetik', modern üretim dünyasına çoktan sızmış bulunuyor. Estetik, 'imaj' pazarlaması, allayıp pullama ve üslup yoluyla, modern tüketimin büyük kısmının bağımlı olduğu bedenin temsil edilme tarzını ve kurmaca anlatısallaştırılmasını temsil eder. Modern kültür, pratiklerinde ve üretim tarzlarında amansızca maddidir. Ve metaların ve teknolojilerin maddi dünyası derinden kültüreldir. 'Postmodernizm' sözcüğünü teaffuz bile edemeyen, ama bilgisayar teknolojisi, rock-video ve elektronik müzik dünyasında yetişmiş olan siyah ve beyaz genç insanlar, zihinlerinde çoktan beri böyle bir dünyayı barındırmaktadır".

Kültür ve iktisadın birbirlerine karşılıklı nüfuz edişi, ideoloji ve kültür kavramlarının karşılıklı nüfuzuna paralel gider. Bu kavramlar, anlamlarının ve uygulanımlarının büyük ölçüde değişmesine karşılık, sıklıkla eşanlamlı ya da birbirinin yerine konulabilir olarak ele alınırlar; öyle ki, "kültür ve ideoloji arasında gözetilen ayrım zaman zaman tözsel bir ayrımdan ziyade stratejik bir ayrım gibi görünür" (Turner, 1990: 197). İdeoloji ister geleneksel anlamıyla bir bilinçli politik tutumlar demeti olarak kavranılsın, isterse Althusserci formülleştirimiyle öznenin maddi gerçeklikle kurduğu bilinçdışı ilişki (Althusser, 1971) olarak kavranılsın, terimin birçok kullanımı simgesel pratiklerin politik çıkarlara oldukça pürüzsüz bir şekilde dönüştürüldüğünü önceden varsayar. Bu durumda, çağdaş sorunlarla geçici bir tanışlığın bile hiç değilse politik ikonografinin rasyonelleştirilmiş düzenlenimi yoluyla bizzat politik olanın doğasının ne denli derinden kültürel olduğunu açığa çıkarmasına rağmen, kültür yine tabi konumda - bu kez politikaya tabi konumda- sunulur. Ben kültürün ideolojik olmadığını değil, daha ziyade ideolojilerin herhangi bir kesin ya da tutunumlu anlamda kültür biçimlerinden hareketle yorum-

lanamayacağını savunuyorum. Nasıl iktisat ve kültür arasındaki ilişki basitçe meta mantığına ya da estetik özgürlüğe indirgenemezse, kültür ve ideoloji arasındaki ilişki de her zaman pürüzsüzce denetlenilebilir değildir. Bundan dolayı, elinizdeki çalışmada benimsenen konum, kültür, ideoloji ve iktisadın birbirinden ayrı kavramlar olmamakla beraber, analitik olarak muhafaza edilmelerinin ve kullanılmalarının, karmaşık ve çelişkili toplumsal fenomenlerin farklı görünümlerinin aydınlatılabilmesi için gerekli olduğunu kabul eder. Bu kitabın amaçları açısından, kültür terimi, simgesel dışavurumun önemini, kimliklerin inşasını, metinlerin üretimini ve haz verici ve estetik ayrımın ilkelerini vurgular; iktisat terimi maddi kaynakların fiziksel üretimde ve kültür nesnelerinin simgesel iletişiminde düzenlenme yollarını vurgular; ve ideoloji terimiyse bu yapılar ve pratikler ile onlarla ilintilendirilen (soyut ve somut) çıkar ve iktidar cemaatleri arasındaki bağlantıları vurgular. Her şeyden önce, bu düşünceler, nesneler ve pratikler arasındaki bağlantılara, popüler kültürün toplumsallığına ve toplumun kültürle sınırlı mahiyetine dikkat çekiyor.

Elinizdeki kitabın her bir bölümü rock ve sporun iktisadi, ideolojik ve kültürel görünümlerini vurguluyor. İktisadi ilişkilerin ele alınma tarzı belki de ilkin Hirst'ün (1989: 322) daha önce zikrettiğimiz, "üretim sistemi"nin toplumun öbür cephelerinin anahtarını sunduğunu belirten "geleneksel Marksist açıklayıcı önyargı"yı eleverir. Bu önyargı varoluyorsa eğer, varoluşunu şu kesin bilgiye borçludur: Kültürel pratiklerin ve metinlerin tüm yazılı tarih boyunca çeşitli biçimlerde varolmasına rağmen, kültür ürünlerinin uzmanlaşmış şirketler ve büyük holding örgütlenmeleri tarafından küresel bir temelde geniş ölçekli satılmasının ve yayılmasının benzeri tarihte daha önce görülmemiştir (Garnham, 1990: 163; Ryan, 1991: 10). Bu mega örgütlerin yanıbaşında, oluşturucularının finansal bağlantılarla ve devletle farklı ilişkiler kurduğu, ama varolabilmeleri için şu ya da bu maddi mübadele biçimine yaslanan geniş bir ulusal, bölgesel ve yerel kültürel örgütlenmeler yeralır. Gelgelelim, hiçbir doyurucu kültür üretimi analizi, diğer şeyleri dışta bırakarak kâr yaratımı ve şirketlerin varlıklarını sürdürmeleri üzerinde odak-

lanamaz. Popüler kültürün üretiminde bariz bir şekilde görülen kaynak ve iktidar dağılımı, kişisel olan, haz verici olan, popüler olan ve ticari olan arasındaki bağıntılarda ayırtedilebilecek politika türüyle ilgili keskin sorular doğurur. Bu sorular çağdaş kültürel üretimin metinlerinin ve toplumsal ilişkilerinin ve kültür dediğimiz şeyi oluşturan sanatçı ve izlerkitle arasındaki simgesel mübadelelerin incelenmesini kışkırtır. Fenomenlerin ve bunları görme biçimlerinin sorunsallaştırılması bizi en sonunda daha önce değindiğimiz şu sorulara geri götürür: Üretim, gözetleme, yorumlama, seçme, törenler düzenleme ve suçlama işini kim yapmaktadır ve bu işleri yapanların bu tip faaliyetlerdeki gündemleri ya da çıkarları nedir? Eğer, Barthes'ı izleyerek, eleştirmenin aynı zamanda bir âşık olması gerekiyorsa, -bu durumda popüler kültüre- âşık olan da daima bir anlamda eleştirmen değil midir? Eleştirel özdüşünümsellik, hazzı sakatlamak ve alçaltmak şöyle dursun, hazzın varoluşunun bir koşuludur. Yine de bu durum eleştirel otoritenin tesis edilmesi karşısında bir sorun yaratır.

E. ELEŞTİRİ VE KUŞKU

Popüler kültürün akademi içerisinde değerlendirilmesi karşısında duyulan özkuşkunun uzun bir geçmişi var. Yüksek kültür ve yüksek eleştiri arasındaki yerleşik yapısal uyum (homology), eleştirinin işlevi, özgül izlerkitleler açısından isabetliliği ve metinleri temsil etme ve okuyup kullanma tecrübesinde varolan bariz sınırlanımlar hakkında pek az savunmacıya ya da feragatnameye ihtiyaç duyar. Gelgelelim, Dick Hebdige'in (1979: 139) *Subculture: The Meaning of Style* (Altkültür: Üslubun Anlamı) gibi artık "kutsal patika"ya dahil olmuş bir altkültür ya da popüler kültür çalışması şundan endişe duyar:

> "Sözgelimi, bu kitapta betimlenen altkültürlerin herhangi bir üyesinin burada yansıtıldığı haliyle kendisini tanıyabilmesi ihtimali hemen hiç yok. Onları anlama yönündeki herhangi bir çabamızı hoşnutlukla karşılamaları ihtimali daha da az. Her şeye rağmen, bizler, yani sosyologlar ve konuyla ilgili saftirikler, aydınlatmaya çalıştığımız biçimleri nazikçe katletme tehlikesi yaratıyoruz".

Bu türden dilegetirişlerde akademisyenler, popüler kültür biçimleri, altkültür üyeleri ve hayranlar (fans) arasındaki ilişki hakkında bir dizi endişe mevcut. Bu endişeler akademik analiz ve eleştirinin herhangi bir gözlemcinin analiz ve eleştirisinden daha fazla otoriteye sahip olmadığı ya da daha kötüsü "ciddi" yorumcunun bünyesi gereği, konuya hakkını vermekten aciz olduğu düşüncesini içerir. Eleştirel amaç açısından daha da kötürümleştirici olanı, popüler kültür analizinin ideolojik açıdan sağaltıcı olduğu, popüleri "açıklama" doğrultusundaki görünüşte masum ya da ilerici girişiminin Aydınlanma projesini nitelendiren farklılığın yadsınması ve bastırılmasının bir parçası olduğu düşüncesidir (Lyotard, 1984). Geniş hatlarıyla postmodernist olan bu ikinci düşünce çizgisi, bu kez eleştirmen ve hayran arasında ileri sürülen farklılıkların atlandığı kültür eleştirmenleri arasında moda haline gelen kendi otobiyografilerini, öznelliklerini ve kişisel mizaçlarını ortaya koyma eğiliminin altını çizer. Sözgelimi, Anthony May ve Alec McHoul (1989: 181), "hayran sorunu"nun, okuyucuları "kültürel pratikler ve toplumsal/metinsel tarih arasındaki kavşak"tan haberdar eden "benliğin incelenmesi yoluyla" dengelenebileceğini savunur. Belki de, kültürel biçimleri anlatmak için biçimsel yazıyı seçmiş olup da sıklıkla bu biçime düşman olanların ya da kayıtsız kalanların aynı zamanda rasyonalizm ve sözmerkezcilik (logocentrism) sorumluluğunu sırtlarından atmaya çalışmasında anlaşılır bir ironi var. Bu Nietzscheci dürtü, akademik popüler kültür soruşturması nesnesinin "bir fantazi dünyası" olarak hayali oluşturumunu teşvik eder, "ama fantaziler (sözkonusu nesneye) bizzat (erkek) entelektüellerin, ihlal etmeye özlem duyan, cüret eden, ihlal etmekten korkan entelektüellerin, bir entelektüel olmamanın ne menem bir şey olacağını merak eden entelektüellerin yükledikleri fantazilerdir" (Frith, 1990: 235).

Halis, dolayımlanmamış ve düşünümsel olmayan eylem hakkında hülyalara dalmak yerleşik, profesyonel orta sınıf arasında yaygın olabilirse de, "herhangi bir eleştiri ediminin açıklayacağını bildirdiği nesneleri ve pratikleri yeniden yerleştirdiği, yeniden yaptığı ve yeniden yazdığı" dersini unutan "şimdi o denli yabancılaştırıcı (ve özyabancılaştırıcı) tarzda betimlemekte olduğu

şeylerin yüzeyini yakalayıp anlatmaya muktedir bir popülist-mimetik yazımlama rüyası"nın (King, 1990: 83-4) eleştirel pratiğin yerini kapmasına ne denli izin veriliyorsa, bu hülyalara da ancak o denli izin verilebilir. Tıpkı "çokdillilik"in metinler ve eleştirinin öbür bölgeleri içinde ve arasında bulunabileceği (Morris, 1990: 479) gibi, entelektüelin ve hayranın konumları ne birbirlerini tamamen dışlar ne de birbiriyle sınırdaştır (Grossberg, 1988). Bu kitap popüler kültürün ne bir benzeri ne de bir farklı halidir. Bu kitap oldukça özgül üretim koşullarının ürünü olup, büyük ölçüde kurumsal olarak tanımlanmış bir izlerkitleyi hedeflemektedir. Gelgelelim, "popüler" olsun ya da olmasın başka herhangi bir kültürel ürün gibi bu kitabın kökenleri, kendi anlamlarını ve kullanımlarını nihai olarak sabitleştirmeksizin şekillendirmektedir.

F. YAPI

Burada kullanılan iki örnekolay çalışması, belirli tarihsel bağlamlarda tikel kültürel biçimlere özgü alanları göstermenin yanısıra geniş hatlarıyla popüleri şekillendiren endüstriyel, ideolojik ve kültürel güçleri inceliyor. 2. bölüm, hem kültür endüstrilerinin, özellikle göreceli modern gençlik kavramını sağlayan kültür endüstrilerinin ortaya çıkışının bir ürünü hem de buna bir reaksiyon olarak görülen rock müziğin iktisadi endüstriyel boyutlarını inceliyor. Kültürel ve iktisadi yapı arasındaki gerilimler, büyük şirketler ve bağımsız plak şirketleri ve "bağımsızlık" kavramına özel bir ağırlık verilerek yapılan rock müzik endüstrisindeki mülkiyet ve denetim örüntülerinin analizinde ortaya serilmektedir. Bu tartışma ilkin, giderek post-Fordizmle nitelenen bir çağda kültür üreticileri tarafından yeniden dökümü yapılsa da önemli olmayı sürdürdüğü gösterilen şu bildik ticaret karşısında (versus) kültür tartışması ortamına yerleştiriliyor. Ticaret-kültür bağı karşısındaki tutumlar elbette ideoloji tarafından koşullandırılmıştır ve 3. bölüm popüler kültürdeki hafif meşrep haz ve eğlence politikasını soruşturur. Rock'ın ortodoks politikayla ilişkisinin, dolaysız politik müdahalelerden rock'ın politik öneminin yadsınmasına dek

uzanacak ölçüde karmaşık ve eşitsiz olduğu gösteriliyor. Bu bölüm, "protest" müziğin ortodoks politikası, popülist politika (örneğin, Live Aid) ve sözgelimi cinsellik ya da tüketimciliğin kültürel politikası dahil olmak üzere ideolojinin rock'ta tezahür etmesinin bir dizi yolunu gözden geçiriyor. Üretim ideolojilerinin serimlenmesinde "İngiliz bağımsızlık uğrağı"na özel bir ağırlık veriliyor. Ayrıca, kültür politikasının oluşturulmasının mahiyetinde ve rock ile devlet arasındaki ilişkilerin düzenlenmesinde mevcut olan bürokratik politikaya ilişkin bir değerlendirme de yapılıyor. Rock ideolojisi, devlet sübvansiyonu ve sansüre ilişkin sorular, üreticiler ve izlerkitleler arasındaki ilişkilerin nasıl inşa edildiğini sorunsallaştırıyor. Rock, gücünün büyük kısmını sanatçı ve hayran arasındaki karşılıklı özdeşleşmeden (identification) alır ve yeri geldiğinde (punk örneğinde olduğu gibi), icracı ve seyirci (spectator) arasındaki ayrımı sildiğini iddia eder. Ayrıca rock'ın, müzisyen ve dinleyici açısından benzer şekilde, haz ve bedenle özellikle güçlü bir ilintisi var. 4. bölüm rock yıldızlarının yaratılmasını, rock müzisyenleri arasındaki amatörlük ve profesyonellik kavramlarını, izlerkitlenin sınıflandırılmasını ve saptanmasını ve rock'ın teknoloji kullanımındaki sahicilik ve simulasyon düşüncelerini (bağımsızları yine bir denek taşı olarak kullanarak) ele alırken, sanatçı ve izlerkitle arasındaki ilişkiye ne ölçüde "organik" denilebileceğini inceliyor. Üreticilerin ve tüketicilerin ticari bir ortamda bağlantıya geçmesi ve konumlanmasının nihai olarak herhangi bir "kültürel arılık" nosyonunu kemirdiği gösteriliyor, ama aynı zamanda ticaretin kültürü buna tekabül edecek ölçüde kapsamasının sözkonusu olmadığı savunuluyor.

Rock müziğin analizinde ortaya koyulan argümanlar rock'a özgü ya da öbür kültürel biçimlere aktarılabilir olabilir. Spora ilişkin ikinci bir örnekolay çalışması, popüler kültürde evrensel/tümel ve tikel olanın dış hatlarının izinin sürülmesi esnasında yerine getiriliyor. Kapitalizm öncesi spor biçimlerinin ve bunlara eşlik eden toplumsal ilişkilerin yerini "spor-medya kompleksi"nin kurduğu tahakkümün aldığı gösteriliyor. Modern sporun muhafazası ve sömürülmesinde sponsorların, reklamcıların ve medyanın oynadıkları rolün, "atlet işçi"nin yaratılması ve mübadele edilmesi üzerinde oluşturulduğu sergileniyor. Bu tartışma 6. bö-

lümde, sporda politikanın mevcudiyetinin yadsınması ("spor ve politika birbirine karışmaz") ve sporun politik olarak seferber edilmesi (ulusal ilerlemenin bir işareti olarak spor) arasındaki çelişkinin damgasını taşıdığını düşündüğümüz spor ideolojilerini kapsayacak şekilde genişletiliyor. Sporda apaçık politik sorunlarla sık sık karşılaşsak da (örneğin, Güney Afrika'nın spor karşılaşmalarından yalıtılması ve çeşitli Olimpik boykotlar), sınıf, toplumsal cinsiyet, ulus ve ırk/etnilik etrafında dönen spor ideolojilerinin gündelik inşasının çok daha büyük önem taşıdığı gösteriliyor. Politik dildeki spor metaforları ve devletin spor politikasını belirlemesi gibi birbirinden tamamen farklı fenomenleri kucaklayan spor politikası, hem bir fiziksel faaliyet olarak hem de farklı bir izlerkitlenin öbür icracıları izledikleri bir seyir pratiği olarak kültürel anlatımıyla yakından bağlantılıdır. 7. bölüm spor metinlerinin kitlesel dolayımdan geçen seyircilik koşulları altında dolaşıma girmesini ve bunun sonucunda oluşan seçkin spor kültürü ile taban (grass-roots) spor kültürü arasındaki ayrılmayı inceliyor. Sporun, spor yazarı ve hayran arasındaki ilişkiyi yeniden inşa etmeye giriştiğini savunduğumuz fanzinler* biçimi altında kendi "bağımsızlık uğrağı" medyasına sahip olduğu gösteriliyor. Sporun taşıdığı anlamların ve özellikle ikonik beden imajlarının, toplumsal bilince ve pratiğe yaslanan ve onları şekillendiren canalıcı kültürel kaynaklar olduğu da gösteriliyor. Gelgelelim, bu süreç yalıtık bir halde işlememektedir ve rock ve spor gibi popüler kültür biçimlerinin modaya uygun beden teşhiri, disiplin altına alınmış "edimsellik" (performativity) ve (hiper) metalaşma açılarından birbirleriyle yöndeşme içinde oldukları savunuluyor. Aynı zamanda, kültürel üretim yapılarının ve ilişkilerinin artan akışkanlığının ve sermaye ve imajların hızlandırılmış hareketliliğinin aralıksız bir tarzda yeni popüler oluşumlar ve farklı bileşimler önerdiği gösteriliyor. Çağdaş popüler kültür, birbiriyle çekişen ve dinamik olan bu yöndeşme ve ayrılma süreçlerinden hareketle oluşturulur.

* *Fanzine:* Bir spor takımının, yıldızının, bir müzisyen grubunun ya da müzik yıldızının hayranları, tutkunları tarafından oluşturulan klüplerin, örgütlenmelerin yayımladığı dergi (ç.n.).

G. SONUÇ

Hiçbir kitap popüler kültür alanına hakim olduğunu meşru bir şekilde iddia edemez. Alanın kapsamı ve değişebilme yeteneği o ölçüye varır ki, herhangi bir açıklama, bir plağı dinlemiş ya da televizyondan yayınlanmış herhangi bir spor olayını izlemiş olan herhangi bir kimsenin uzmanlık iddiasında bulunabileceği bir konuya ancak sınırlı baskınlar düzenleyebilir. Popüler kültür üzerine yapılmış bu akademik çalışma kendini üstün görmeksizin eleştirel olmayı, konusuna saygılı davranırken konusunun baştan çıkarıcılığına kapılmamayı amaçlıyor. Kitap belli bir düzeyde kullanışlı olmak, analiz ve hazzın birbirine düşman olmayıp, her birinin diğerini aydınlattığını ve tanımladığını (her zaman eşanlı gerçekleşmese bile) göstermek üzere tasarlandı. "Sosyologların bile âşık olduğu" (Jackson, 1993) ve "iletişim vecdi"nde (Baudrillard, 1983b) türlü türlü hazlar olduğu itiraf ediliyorsa eğer, o vakit bizim haz rejimlerimiz üzerine bir parça eleştirel tefekkür ve düşünümsellik geliştirmemizin isabetli olacağı da teslim edilmeli. Popüler kültürün en hedonistik ve kendini kaptırmış hayranının bile zaman zaman yücenin dışına adım atması gerekir.

II. ROCK ENDÜSTRİSİ: ŞARKI VE İŞ DÜNYASININ ÇEVRİMLERİ

Yerküre üstündeki bir sürü insanın popüler müziği haz verici sound ve kışkırtıcı üslup olarak yaşantılamasına karşın, popüler müzik aynı zamanda milyonlarca doların döndüğü bir endüstridir. Müziksel donanıma (sound'u doğal bir şekilde verebilen donanım gibi), yazılıma (kaset ve compact disc dahil), müzikle bağıntılı ürünlere (T-shirtler, dergiler, kitaplar vb.) yapılan harcamalar ve konserlere gitmek, çağdaş aylaklık (leisure) tüketiminin büyük bir bileşenini temsil eder. Doksanlı yılların başı itibarıyle tek başına (korsan olmayan) müzik plaklarının dünya çapındaki satışı 24 milyar dolardan fazla tutuyordu (Negus, 1992: 160). Popüler müziğin televizyon, radyo ve reklam endüstrilerinde oynadığı rol yeterince gözönüne alındığında, iktisadi önemi çok daha bariz gö-

rülebilir. Gelgelelim, çağdaş müzik üretiminin büyük kısmının endüstrileştirilmiş niteliğinin kendi çelişkileri ve gerilimleri de yok değil. Müziğin formülleştirilmesi ve sermayenin yaratılması şeklindeki çifte faaliyet, popüler müziğin mahiyeti ve denetlenmesi üzerine süregiden kapışmalar üretti. Bu maddi ve ideolojik çatışmalar, popüler müziğin alt-kategorisinde, altmışlı yılların sonlarından bu yana "rock" denilen alt-kategoride özellikle güçlü oldu. Bu terim doksanlı yıllarda, bir zamanlar "gençlik popu" (Frith, 1978: 14) olarak görülen şeyin betimlenmesinde daha az sıklıkla kullanılmaktadır; ayrıca, birinci bölümde dikkat çekildiği gibi, yeni ufuklar açan *The Sociology of Rock*'ın yazarı, müziksel üslupların dallanıp budaklanmasının ve estetik-ideolojik hiyerarşilerin ve kesinliklerin aşınmasının ışığında, on yıl önce yeni çalışmasını "rock çağının sona erdiğinden oldukça eminim" (Frith, 1988: 1) ifadesiyle açmaktadır. Bugün, Guns and Roses ve Nirvana gibi grupların daha ortodoks hard rock ve "grunge" müziklerinden daha ziyade Madonna gibi şarkıcıların postmodern pop olarak bilinen müziğinin (Schwichtenberg, 1993), Public Enemy gibi siyah grupların kentli rap polemiklerinin (Costello ve Wallace, 1990), dünya-müziği denilen müziğin "Ötekiliği"nin (Manuel, 1988) ve "tekno" dans topluluklarının dijital olarak seçilmiş sound kolajlarının (Redhaed, 1990) sahiden yıkıcı görülmesi daha muhtemeldir. Rock'ı tikel bir müzik üslubu olarak tanımlama girişimleri bile rock etiketi konusunda hak iddia eden ya da rock'ı ilave terim olarak kullanmış olan çeşitli müzikler tarafından zayıflatılmaktadır; öyle ki, bugün rock giderek artan bir şekilde derinlemesine kökleşmiş, önemli bir kültürel biçimden ziyade pazarda yer tutmanın kestirme bir yolu olarak görünmektedir

Ne var ki, ben burada, birçok eğilimin hoşlanmayacağı şekilde, savaş sonrası müzik kültüründeki açık gençlik muhalefetini gösteren retoriklerde, pratiklerde ve örgütlerde tarihsel olarak tuttuğu söylemsel yerden ötürü çokluk rock terimini kullanacağım (Street, 1986; Whiteley, 1992). Şimdi daha yaygın kullanılan pop terimi, müzik endüstrisinde ticaret ve kültür arasındaki ilişkileri ele alan incelemelerde düzenli olarak başvurulan kuşaklararası çatışma ve direniş nosyonlarıyla ancak zayıf bir şekilde bağlantılıdır. Burada pop terimi, izlerkitlelerin/icracıların genişleyen

yaş aralığının ve pop listelerinin çeşitlenmesinin (şimdilerde Gregorian Chant ve The Three Tenors gibilerini dahil etmesi ihtimal dışı olan pop listelerinin çeşitlenmesinin) en muğlak sınıflandırmaların bile işlemselleştirilmesini zorlaştırmasına rağmen, en genel anlamıyla çağdaş gençlik müziğini betimlemek üzere kullanılacak. Doksanlı yılların perspektifinden bakıldığında eskimiş görünen bir kültürel kategoriye olan borcu ödemekte inatçılık ediyorsam eğer, bunun nedeni her şeyden önce bu kategorinin müzik endüstrisine yönelik eleştirinin tarihsel geleneğinde yeralmasıdır. Bu bölümde rock'ın iktisadiyatını ve ticaret ve müzik yapımı etrafında dönen tartışmaları inceleyeceğim. Burada rock emek piyasasının mahiyetine kısaca değiniliyor, ama bu konu 3. ve 4. bölümlerde daha eksiksiz geliştiriliyor. Büyük plak şirketleri ve bağımsız şirketler arasında hem örgüt yapıları hem de rekabet halindeki kültür üretimi ideolojileri çerçevesinde değişen dengelere özellikle odaklanılacak. Yetmişli yılların sonunda ve seksenlerin başında, "punk bağımsızlar"ın rock'taki iktisadi rekabetin ve ideolojik yarışın mahiyetini keskin bir şekilde açığa çıkardığı vakit boygösteren "İngiliz bağımsızlık uğrağı"nı ayrıntılı bir tarzda değerlendirerek bu tartışmaya tarihsel bir boyut ekliyorum. Bölüm, post-Fordist üretim rejimlerinin (aynı zamanda esnek/dönüşlü birikim/uzmanlaşma olarak da adlandırılır) ortaya çıkmasına ya da geliştirilmesine bir yanıt olarak rock müzik endüstrisinin değişen şekline ilişkin bir değerlendirmeyle sonuçlandırılıyor.

A. SATILIK ŞARKILAR

İcra edebilmek, yineleyebilmek ve süreğenleşebilmek için yeterince kaynağa hakim olma şeklindeki sıradan maddi zorunluluğun tamamen üzerine yükselebilen hiçbir insan faaliyeti alanı yok. Aile içerisinde ve akran gruplarında olduğu gibi görünüşte en mahrem ve paraya dayalı olmayan ilişkiler bile, geçim araçları ve bunlar yoluyla da insanların hayatı üzerinde belli ölçüde bir denetim uygulama zorunluluğu tarafından koşullandırılır.

Kapitalist toplumlarda açıkça iktisadi olan ilişkilerin (özellikle meta ilişkilerinin) kapsamı ve görünürlüğü önceden görülmedik ölçüdedir. Kültür üreticileri kapitalizm rejimi altında, icralar ve metinler yoluyla ödüller yaratma sürecine özellikle güçlü bir tarzda bulaşmış durumdadırlar. Konuşma, resim yapma, yorumlama ve şarkı söyleme gibi dışavurumsal pratikler yoluyla simgelerin yapılması, bileştirilmesi ve yayılması, iktisadi mübadeleye doğrudan doğruya tabi olması zorunluluğu bulunmayan gündelik insani faaliyetlerdir. Gelgelelim, bir "modernist" kapitalist kültürel işbölümü altında (Lane, 1980), göreceli az sayıda insan ve örgütlenme, simge üretiminde ücretli uzmanlar haline gelir. Bu kültür işçilerinin ve girişimlerinin büyük kısmı, bu çalışma biçimini ayakta tutabilmek için zorunlu kaynakları güçbela toparlar; ama bunların pek az da olsa bir kısmı, özellikle Elvis Presley ya da Beatles örneğinde olduğu gibi mütevazı kökenleri onları yetenek, güdülenim ve sıkı çalışma yoluyla gerçekleştirilebilecek toplumsal hareketlilik mitinin teşvik edilmesine amade birer vasıtaya dönüştürdüğü vakit, süper zenginlerin en gösterişlileri arasına girecektir.

Kapitalizm koşulları altında kültürel ve iktisadi faaliyet arasındaki yakın ve sıklıkla sorunlu bağlantı, piyasa ilişkilerinin kendine özgü eleştirisini kışkırtır ve böylelikle film yapımcıları düzenli bir şekilde Hollywood'a teslim olmakla, roman yazarları ortalama düzeye hitap etmekle ve ressamlar galeri sistemine yaltaklanmakla suçlanır. Rock söylemi, doğuşundan bu yana müzik yapmak ve para kazanmak arasındaki ilişki sorusuna eğilmiş ve bu soruyu dolaşımda tutmuştur. Bu konudaki eleştiriler ya nakit para bağlantısıyla zehirlendiği düşünülen herhangi bir müzik pratiğinin totalleştirici bir politik iktisadi suçlanışları biçimine ya da sözgelimi ticari pop ve asi rock arasında ayrım gözetmeye çalışan stratejik argümanlar biçimine bürünür (Street, 1986). Her iki konum da, zararlı olduğu düşünülen plak şirketlerinin mülkiyetinin yoğunlaşmasını ve müzik yapımında kâr güdüsünün giderek merkeze taşınmasını mahkum eder. Sözgelimi, *Rock 'n' Roll is Here to Pay* başlıklı klasik polemiklerinde Chapple ve Garofalo (1977: 222-3), örnek oluşturucu bir pasajda şunu savunurlar:

"Öbür iş alanları, kurumlar ve politik partilerle içiçe kenetlenmelerden ve daha büyük holdinglerin mülkiyetinde olmaktan başka, büyük yayın şebekeleri ve plak şirketleri müzmin bankacılık çıkarlarına da bağlıdır...Medya-plak şirketi holdingleri, bizzat ilk hırsız baronlara yaslanan Amerikan iş dünyasında yeralan büyük finans kurumlarıyla uyumlu bir tarzda çalışır. Medya holdinglerinin ABD endüstri ve sermaye bünyesiyle eksiksiz bir bütünleşmesi sözkonusudur".

Bunun gibi eleştirel açıklamalar rock tarihini şarkıcılar, müzisyenler ve kompozitörlerin kapitalizmin zorunluluklarına süregiden tabi kılınışları olarak yorumlar (Harker, 1980). Kâr etme, plağa kaydedilmiş müzikleri ve "oyunlar"ı (Lash ve Urry'ye - 1994: 137- göre giderek "markalar"a benzer hale gelmektedirler) geniş bir piyasaya tutarlı bir şekilde satma ve sanatsal yaratıcılığı rasyonelleştirme dürtülerinin özgül estetik-politik doğurguları - standartlaştırılmış "formül"e uygun müzik, sözde-isyan, tüketimci bireycilik, sahici olmayan değerler ve manipüle edilmiş beğeni- olduğu savunulur. Bu türden kitle kültürü eleştirisi rock müziğin yükselmesinin öncesine uzanır. Sözgelimi, Adorno ve Eisler (1979: 22-3), otuzlu ve kırklı yıllarda "kitle" radyosunun ve film müziğinin ortaya çıkmasından yakınır:

"Bu varoluşun kasveti ne denli büyük olursa melodi o denli tatlı çınlar. Bu tutarsızlığın dışavurduğu temel ihtiyaç, toplumsal koşulların halk yığınlarına dayattığı düşkırıklıklarından serpilir. Ama bizzat bu ihtiyaç ticaretin hizmetine koşulur...Bugün tembellikle başa çıkılmasından ziyade bilimsel olarak yönetilmesi ve zenginleştirilmesi sözkonusu. Böylesi bir rasyonel olarak planlanmış irrasyonellik, eğlence endüstrilerinin tüm kollarında yatan özü oluşturur. Müzik bu örüntüye mükemmelen uyum gösterir".

Sınıf ilişkilerinin ortodoks Marksist eleştirisi ve ayrıca kapitalizm öncesi geçmişe duyulan sağ-kanat nostaljiyle bileşik halde Frankfurt Okulu ya da Sol Leavisçilik tarzı kitle kültürü eleştirisi, çeşitli basılı ve elektronik kültür biçimlerine uygulanmıştı (Frith, 1978: 191-2; Swingewood, 1977); ama savaş sonrası dönemin popüler müziğinin "toplumsal değişmenin bir

metaforu olarak gençlik" (Clarke vd., 1976: 17) anlayışıyla olan yakın ilintisi, politik tayfın karşıt uçlarında yeralan yorumcuların özellikle gençlik altkültür üsluplarına ve bunlarla ilintili müzik türlerine yönelttikleri şiddetli kınamaları teşvik etti (Brake, 1980). Gençliğin müziği, bozulmuş çağdaş kültürel değerlerin en berrak örneklerini arayan Sol ve Sağ düşünürlerin özel dikkatine mazhar oldu. Sözgelimi, (folk kültürü yanlısı) Sol bir konumdan hareket eden Dave Harker (1980: 111), hemen tüm "elektronik" müziği biçimlerini hakir görür:

> "Kapitalizm koşulları altında, sanatçıların çoğunluğu (izlerkitlelerin çoğunluğu değilse de), ticari sosis makinesine yenik düşmekle yetinmek zorunda kalacak ve bu yenilgi nakitle telafi edilecek...Bunu "yapanlar", genellikle pop yıldızlarının geleneksel olarak oldukları gibi kafasız, omurgasız yaratıklar olmayı sürdüreceklerdir".

Böylelikle rock ve pop'un iflah olmaz şekilde ticari olduğu savunulur ve kültürel üretim bandının iktisadi zorunluluklarına tabi olduğu söylenir. Bunların ideolojik doğurguları, gençliğin başat kurumlara ve düşünce sistemlerine itilmesidir. Bu kurumların ve düşünce sistemlerinin içerisinden yükselen anti-ticari ifadeler, kendini beğenmiş ya da kendi kendini aldatıcı ifadeler olarak görülür. Bu tip eleştirilerin tonlaması, gençlik kültürünün endüstrileşmesinin davranışsal ve ideolojik doğurgularına ilişkin mutlakçı bir değerlendirmenin biçimlendirilmesi konusunda düşmanca bir tutum takınmaya ara vermez. Simon Frith'in (1988: 12) belirttiği gibi, bu perspektif, "müzik endüstrisinin kötü yanının, bu endüstrinin bizler ve yaratıcılığımız arasına yerleştirdiği düzenbazlık ve esrar tabakası ve sömürü" olduğunu ilan eder.

Rock ve pop'a yönelik bunun gibi kapsamlı suçlamalara, özellikle bütün bir kurumlar, anlaşmalar ve pratikler demetinin üstbelirleyen (overdetermining) bir iktisadi rejime ve onun işlevsel ideolojilerine indirgenebilir olduğu varsayımına hemen itiraz edilebilir. Kültür küresinin iktisadi küre altında özetlenmesi, kültürün biçimleri ve anlamları üzerine girişilmiş kapışmayı ya gölge fenomen ya da hamasilik kılan, tuhaf şekilde diyalektikle alakasız bir teorik tavır üretir. Böylelikle, ileri kapitalizm koşulları al-

tındaki kültürel mübadelenin büyük kısmının kaotik ve öztahripkar doğası (Berman, 1983), kötürümleştirici bir teleolojiye tabi kılınmış olur. Dahası, tekelci kapitalist tahakküm doğrultusunda (ancak kendi aşırılıkları tarafından dramatik olarak çökertilecek olan) kaçınılmaz ve amansız bir "ilerleme" olduğu şeklindeki çizgisel varsayım, kapitalist örgütsüzlük ve istikrarsızlık düzeyini azımsar (Lash ve Urry, 1987; 1994). Kapitalizmin tüm kültürel küre üzerindeki etkisinin doğasına ilişkin düşünümsellikten uzak büyük teorileştirme, kapitalist süreçlerin ve sonuçların özgüllüğünü ve öndeyilenemezliğini yadsır. Basit bir temel-üstyapı ya da kitle kültürü modelinin geliştirilmesi, yalnızca "ulusal oluşumlar" arasındaki farklılıkları ihmal etmekle kalmayıp, şu anlama gelir:

> "toplumsal üretim ve tüketim ilişkileri, 'doğal' yaratıcılıklarını dışavurmak amacıyla plak dolduran sanatçılarla kârlarınıençoklaştırmak isteyen plak şirketi arasındaki mücadeleye indirgenir. Neyin satacağı, neyin 'iyi' tını vereceği vb. konusunda kendilerine ait farklı görüşlere sahip olan müzisyenler, yapımcılar, mühendisler, yöneticiler, muhasipler vb. arasındaki karmaşık ilişkiler atlanır" (Hustwitt, 1984: 9).

Bu türden argüman, kültür üretimindeki iktisadi ilişkilerin derin önemini yadsımazken, pop ve rock'ın yapımının gerektirdiği toplumsal ilişkiler kompleksini basitçe metalaşmanın içkin mantığına tabiymişçesine ele almanın hatalı olduğunu ileri sürer. Kültür endüstrisinin birçok eleştiricisinin yaptığı gibi, dinamik toplumsal ve kültürel süreçleri özgülleştirilmiş bir iktisadi yapılar, mübadeleler ve işlevler dizisine (genellikle proletaryayı ya da "halk"ı sömüren ve pasifleştiren ulusaşırı kültür şirketleri olarak kavranır) indirgenmesi, yalnızca direniş ve "kaçış" olanaklarına pek az adil davranmakla kalmaz, aynı zamanda nihai olarak belirleyici olduğunu iddia etmeye çalıştığı iktisadi etkenleri bile ciddi bir şekilde hatalı kavrar. Bu nedenle, daha sonra açıklığa kavuşacağı üzere, büyük şirketlerin başatlığındaki bir endüstride küçük bağımsız plak şirketlerinin ortaya çıkışı, ancak popüler kültürün politik iktisadi ve ideolojik eleştirilerinin hiç değilse daha

mekanistik görünümlerinin iç değişikliğe uğratılması kaydıyla açıklanabilir.

Rock ve kapitalizmin birbirleriyle derinden sarmaş dolaş olmaları gerektiği düşüncesi, büyük bir şaşkınlık nedeni olmasa gerektir. Ama nasıl radikal (akademik olanları dahil) kitaplar çokuluslu ticari yayınevleri tarafından yayımlanabilmeleri gerekçesiyle basitçe bir kenara fırlatılamazsa, müziğin politik-kültürel potansiyeli de tamamen içerisinde üretildiği ve iletildiği örgüt dizisi tarafından belirlenmez. Frith'in (1978: 209) belirttiği gibi,

> "Endüstri rock'ın kullanımını denetim altında tutabilir ya da tutamayabilir, ama anlamlarının tamamını belirlemeye muktedir olmayacaktır -kapitalist cemaatin ve aylaklığın sorunlarının çözüme kavuşturulması o kadar kolay değil".

Gelgelelim, "satış" düşüncesinin, direniş ethos'una poptan çok daha derinlemesine kazınmış olan rock müzikle olduğundan çok daha derin bir tınıya sahip olduğu pek az kültürel üretim alanı var. Tarihsel olarak oluşturulduğu haliyle rock müzik söylemi ayaklanma ve ihlal düşünceleriyle açıkça bağlantılıdır (Street, 1986; Pattison, 1987). Rock müzik eşanlı olarak kapitalizmin bir ürünü ve ona karşı bir reaksiyondur. Pop ve rock arasındaki ayrım, ilk kertede, kimi kültür biçimlerinin tamamen ticarileşirken, ticari bir kürede işlemesine rağmen başka kültür biçimlerinin özünde ticarileşmeye karşıt olduğu düşüncesine yaslanır. "Satış" düşüncesinin (The Who ve Frank Zappa ve Mothers of Invention'ın erken dönem albümlerinde bu düşünceye başvurulduğunu ve dalga geçildiğini geçerken not edelim) gücü basitçe kaydedilmiş müziğin satılmasında, icraların ücret karşılığı yapılmasında ve hayran gruplarına satılabilecek eşyaların pazarlanmasında değil, kaynakların rock "alıcıları"ndan satıcılarına aktarıldığı süreç karşısındaki aleni tutumlarda ve simgesel tepkilerde yatar. Kapitalist pratiğin hipi ve punk çağları boyunca ve sonrasında müzik yapımı açısından süregiden merkezi önemi karşısında, rock'ın doğuştan gelen bir direniş kapasitesine sahip olduğu düşüncesinin desteklenmesi zorlaştıkça, rock ve pop arasında yapılan kavramsal

ayrımın gözden yitip gitmesi kayda değerdir. Bu durum yalnızca terimler arasında sürekli görülen bir kaymayı gerektirmekle kalmadı, aynı zamanda pop teriminin yeğlenmesine ve kültürün kilit eşikbekçilerinin (sözgelimi müzik muhabiri Paul Morley ve yetmişli yılların sonları ve seksenlerin başlangıcında üslup önderliği yaptığı dönemdeki New Musical Express'in Ian Penman'ı gibi) modası geçmiş ve reaksiyoner buldukları gençlik kültürü ve gençlik müziği karşısındaki tutumları nitelendirmek ve bunlarla dalga geçmek için "rock'çı" türecini kullanmalarına yolaçtı (Frith, 1988; Redhead, 1990).

Rock ve pop arasında yapılan kilit ayrımlardan biri, kültürel emeğe ilişkin yapılan değerlendirmelere bağlıdır. Rock örneğinde, doğruluk ve sahiciliğe verilen önem, para kazanmanın öneminin tali olduğunun savunulduğu ve kamusal ve özel alanlardaki davranışlar arasında tümleşik bir bağlantının sözkonusu olduğu bir "görev çağrısı"na (Weber'i yankılayarak -1965-) uygun bir kariyere benzetilmiştir. Hayranlar, rock yıldızlarının (örneğin, Bruce Springsteen) "müzikal görevleri"ni icra ederken benimsedikleri kişiliğin ve dile getirdikleri değerlerin genellikle kişisel kimlikleri, ideolojileri ve davranışlarıyla yakından uyumlu olmasını umar. Pop örneğinde, imaj ve kimlik arasındaki bir uyumsuzluğa çok daha fazla hoşgörüyle bakılması (belki "yeniyetme putları"nın romantik görünümü ve hayranlara saygılı olma zorunluluğu hariç tutulabilir) sözkonusu olup, yıldızların politikası konusundaki duyarlılıksa çok daha azdır. John Street'in (1986: 5) önerdiği gibi, "rock ve pop yıldızları farklı kurallara uyar"; öyle ki, The Clash gibi bir "radikal" grubun satış kaygısıyla hareket etme suçlamalarına maruz kalmasına karşılık, böylesi bir suçlamanın Madonna gibi pop yıldızları açısından pek az anlamı vardır:

> "(Madonna'nın) hayranları onun zenginliğine tamamen kayıtsızdır; eğer katıldıkları herhangi bir kaygı varsa o da, Madonna gibi giyinmek ve "maddi bir dünyada yaşayan maddi bir kızım ben" şarkısını birlikte söylemek olup, Madonna sahip olduğu zenginliği haklılaştırma baskısı altında değildir. Pop müzisyenler açısından iş politikası girişim politikasına benzer" (s.142).

Bizzat rock söylemi içerisinde, kültürel emeğin içerisinde icra edildiği örgüt türüne bile bir ilgi duyulur. Şirket bürokrasileriyle çok yakın bir özdeşleşme, müzik yapımını çorba ve sigara gibi daha yararcı metaların imalatıyla aynı kefeye koymak olarak görülür. Aşağıda göreceğimiz gibi, örgütsel bağımsızlığın yaygın olarak paylaşılan bir kültürel dürüstlük göstergesi kabul edilmesinin nedeni budur. Sıklıkla zamana ayak uyduran kimseler olarak görülen oldukça uzmanlaşmış şirket personelinden farklı olarak, bağımsız şirketlerdeki müzisyenlerin ve diğer çalışanların müzik "ürünü"ne daha fazla bağıtlı olduklarına ve kişisel olarak daha fazla ilgi duyduklarına inanılır. Rock'ın endüstriyel üretimi ve kapitalist temellükü karşısındaki kuşku, rock söyleminin oluşturucu bir parçasıdır; buna karşılık "postmodern pop" örneğinde takdire davetiye çıkaran, pop yıldızının iş dünyasını ve onun kârlarını utanmazca selamlaması ve denetlemesidir -saftirik sömürülen olmaktan ziyade müstehzi sömüren olmaktır.

Ana kavram ister direnişçi rock olsun ya da isterse ironik postmodern pop, şirket kapitalizmi karşısında bir konuma yerleşilmesi yine de temel ilgi noktası olarak kalır. Yaygın ve elastiki bir kaba ticaret kaygısı imajı hala kültürel şirketin alametine iliştirilmektedir (Ryan, 1991). Müzisyenleri ve onların izlerkitlelerini denetleyen ve manipüle eden büyük, farklılaşmış, çokuluslu/ulusaşırı şirketler düşüncesi, ideolojik (ve iktisadi) bir oluşum sıfatıyla rock açısından hayati önem taşıdı. Altmışlı yıllarda "protest müzik"in ortaya çıkışından bu yana şirketler eşanlı olarak müzik kültürünün endüstrileştirilmiş üretimi üzerinde başatlık kurmaya çalıştı ve üreticilerinin retoriklerinin temel *betes noires*'ı* olarak işlev gördü (Belz, 1969; Denisoff ve Peterson, 1972; Eisen, 1969; 1970). Ticaret-kültür tartışması başlığı altında, denetim, sahicilik, duygu, cemaat ve alımlama üzerine çok-boyutlu bir kapışma yapıldı. Tamamen özgür olmasa da organik, şirket güdümlü olmayan ve direnişçi rock üretme düşüncesinin hayata geçirilmesinde ve anlamlandırılmasında bir nosyon özel bir önem taşıdı. Bu dayanaklı kavram, bağımsızlık teriminde içerilir.

* *Betes noires:* Korkulan, sevilmeyen, kaçınılan insan ya da şey (y.h.n.).

B. BAĞIMSIZLAR VE BÜYÜK ŞİRKETLER

Rock ve pop'taki bağımsızlık düşüncesi, yakından ilişkili olsa bile özgürlük ve özerklik nosyonlarından ayrıdır. Bağımsız terimi (İngilizcesi sıklıkla kısaltılarak "indie" olarak söylenilir), bir örgütün (bir grup ya da plak şirketi gibi), sıklıkla genelde bir şirketin eşdeğerlisi olan "büyük" şeklinde adlandırılan kendi söylemsel karşıtıyla olan ilişkisinin temsil edilmesinde hem ad hem de sıfat olarak düzenlenir. Bağımsızlık niteliği, kendisi ve en rasyonelleştirilmiş biçimi -burada kültür şirketi kapitalizmi dediğimiz biçim- altında müzik üretimiyle ilintili arzu edilebilir olmayan değerler arasında varsayılan mesafeden ötürü alkışlanır. Film ve yayıncılık gibi öbür endüstrilerde sözkonusu olduğu gibi, müzik endüstrisi yirminci yüzyılda mülkiyet ve denetimin aşikar ve artan ölçüde küresel nitelikte yoğunlaşmasını (Mattelart, 1979; Schiller, 1969; Williams, 1968) ve oluşturucu örgütlerinin büyüklük ve karmaşalığı açısından bununla orantılı bir artışı yaşadı. Bu gelişme, şirketin müzik yapma, romantizm, sanat yapma özgürlüğü ve yönetime konu olmayan haz karşısında vurgunculuğun, araçsalcılığın, denetimin ve manipülasyonun zaferini temsil ettiğini düşünen kültür üreticileri ve tüketicileri arasında olumsuz bir tepki üretti. Bağımsızların ve büyüklerin karşıtlaştırılmasında, bağımsızların savunucuları (örneğin, Gillet, 1971) "indie"lerin ille de kapitalist pratikten büsbütün yalıtık olduklarını önermezler; daha ziyade farklı bir ölçekte, farklı güdüler uyarınca ve farklı toplumsal üretim ilişkileri altında işlemeleri sayesinde bağımsız estetik ve politikanın bir şirket rejimi altında olabileceğinden daha "sahici" ve ilerici olabilme olanağı bulunduğunu önerirler.

Gelgelelim, büyüklerden ve bağımsızlardan oluşan iki kutuplu bir yapı ampirik anlamda varolmaz. Karmaşık bir lisans ve dağıtım düzenlemeleri örgüsü büyük şirketler ve bağımsız şirketler arasında epey yüksek bir karşılıklı bağımlılık derecesi yaratırken, şirket grupları dışındaki sektörde yeralan şirketlerin ölçeği, ciroları milyonlarla ölçülen devasa örgütlerden (daha önce bağımsız olan Virgin Plakları gibi) "arka bahçe" ve "garaj" ilgilerine ve bu ikisi arasında kalan bir büyüklük derecesine sahip şirketlere dek

uzanır. Pop yıldızı George Michael ve Sony Music arasındaki mahkeme davasında açıkça görüldüğü gibi, nitel ayrımlar bizzat şirket dünyası içerisinde de yapılabilir. Michael, 1988 yılında Japon Sony Şirketinin, kendisinin daha önce sözleşme yaptığı Amerikan CBS'in yönetimini ele geçirdiği andan itibaren şirketin kişisel sıcaklığının ve sanat açısından sempatikliğinin ortadan kalktığı gerekçesiyle sözleşmesini iptal etmeyi istiyordu. Ellison ve Donegan'ın (1993: 5) betimledikleri gibi, "Michael", tahminen CBS'den gördüğü daha insani muamelenin karşıtı olarak "Sony'nin kendisine yaratıcı bir sanatçıdan ziyade bir yazılım muamelesi çektiğine inanıyor". Bu türden davalar, küçük, kişisel ve müziğe bağıtlı şirketlere karşı büyük, "anonim" ve müzikten kopuk şirketlerin konulduğu çizgi içerisinde ticaret-kültür tartışmasının izlerinin yeniden sürülmesine vesile olmuş, pop dünyasında (özellikle de rock dünyasında) hatırı sayılır derecede bir şirket karşıtı ve kapitalizm karşıtı duygular uyandırmıştır.

Büyüklerden ve bağımsızlardan yana çıkan retorik iddiaların incelenmeye ve sınavdan geçirilmeye ihtiyaç duymalarına karşılık, bu ikisi arasındaki yarılma, savaş sonrası gençlik müziğinin ve onun endüstrisinin ortaya çıkış tarihlerinin biçimlendirilmesinde büyük önem taşıdı. Sözgelimi, Charlie Gillett (1971: 15), *The Sound of the City*'de, rock and roll'un 1950'li yılların başında Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkışına ilişkin yazdığı klasik tarihte şunu belirtir:

> Belli başlı radyo şebekelerinde sunulan melodram/duygusallık/önemsiz şeylerden oluşan bir yayın diyetiyle karşılaşan popüler müzik izlerkitlesinin daha maceracı üyeleri, birkaç yıldır daha iyi birşeyler arayışıyla telefonlarının kadranlarını çevirip duruyorlardı. Ve ülkenin birçok bölgesinde, her biri temelde bağımsız şirketler tarafından plaklaştırılmış olan ya country ve batı müziği ya da rhythm and blues çalan bir ve kimileyin iki uzmanlaşmış radyo istasyonu tarafından ödüllendiriliyorlardı".

Gillett'ye göre (1971: 78), büyüklerin ve bağımsızların müzik çıktılarının niteliklerindeki farklılık keskindi:

"Müziksel açıdan ve eleştirel olarak hem en iyi hem de ticari açıdan en başarılı rock'n'roll plaklarının büyük çoğunluğu bağımsız şirketler tarafından üretilmişti".

Rock 'n' roll'un Amerika Birleşik Devletleri'nde 1950'li yılların ortalarında doğumundan itibaren popüler müzik endüstrisinin gelişimini öyküleyen çalışmaların birçok değişkesinde, pop üretiminin küçük ölçekli, bölgesel bağımsız şirketlerden oluşan orijinal kurumsal ortamlarından çıkıp büyük, çokuluslu holdinglerden oluşan bir ortama dönüşmesinin izleri sürülür (Denisoff, 1975; Palmer, 1977). Rock müzik yorumcuları rock'ın büzülen örgütsel temelinin (yani, maddi üretim koşullarının) ortaya koyduğu çıktı (bir kültürel ürün olarak niteliği) açısından ciddi sonuçları olduğunu savunarak bu eleştiriyi sık sık geliştirirler. Sözgelimi, Gillett (1971: 308), 1954-58 arasındaki rock 'n' roll'un coşkulu dönemini, müziğin herhangi bir kimseye ait sanat olarak değil, tamamen bir ürün olarak planlandığı "çiklet" işlevi gördüğü altmışlı yılların sonunda görülen kurumayla karşıtlaştırır. Benzer şekilde, Chapple ve Garofalo (1977) bağımsız yapımcılar arasında görülen yüksek düzeyde yaratıcılığı işaret ederken, Peterson ve Berger (1975), doğa bilimlerinde yinelenen paradigma krizlerine (Kuhn, 1970 tarafından önerildiği gibi) benzer şekilde, büyüklerin egemenliği altındaki "pekişme" ve "yoğunlaşma" dönemlerinin zaman zaman görülen duraklamalarla kritik yaratıcılık dönemleri tarafından parçalandığı rekabet, çeşitlilik ve yaratıcılık arasında yapılaşmış bir ilinti önerir. Bu "bağımsızlık yanlısı" çizgiye göre, izlerkitle, büyüklerin riski ve belirsizliği en aza indirmek amacıyla standartlaştırılmış, kişiliksiz ve belli bir formülün yinelenmesine yaslanan müziğe ağırlık verme eğiliminden giderek artan ölçüde soğuduğu zaman yaratıcılık patlamaları boy verir. Gillett (1971; 1974), Laing (1969) ve başkaları, yenilikçi müzik malzemesinin risk almaya hazır ve büyük şirketlerin popüler müzik pazarı üzerindeki tahakkümünü yer yer tahrip edebilen küçük şirketlerden fışkırdığını iddia eder. Büyük şirketlerin nihai olarak bağımsızlar tarafından hangi yeni üslup geliştirilmişse onun üzerinde tahakküm kurmak amacıyla kendi üstün kaynak temellerini yeniden gruplandıracakları ve bu temelden ya-

rarlanacakları sıklıkla teslim edilse bile, bağımsızların savunmacıları büyük şirketlerin denetimlerinin bütünsel ve güvenli olmaktan uzak olduğunu savunur. Böylesi perspektiflerden bakıldığında, denetimin bağımsız girişimlerden ziyade şirketlerin ya da ulusaşırı holdinglerin elinde olduğu zaman müzikal ehliyetler sorunludur. Büyükler ve bağımsızlar arasında yapılan bu ayrım hem politik hem de estetik bir ayrımdır. Aslında, bizzat yapılan müziğin birçok bağımsız girişimin ürettiklerinden daha radikal ve kafa tutan nitelikte olabildiği noktada bile bir büyük şirketle olan yakın ilişki politik açıdan nahoş bulunur. Gillett (1971: 309), büyüklerin ve bağımsızların bahtlarının çizdiği gelgiti izleyerek, altmışların sonu itibarıyle büyüklerin mücadeleden muzaffer çıktıklarını ve bu gelişmenin rock'ın politik itibarının çöküşünü müjdelediğini savunur; öyle ki:

> "Çikletimsi yapay sound bağımsız şirketler tarafından plaklaştırılırken, rock neredeyse baştanbaşa büyüklerin denetimi altındaydı; bu durumsa, müziğin övünülen politik imalarına rağmen, bu müziğin, izlerkitlesi kimileyin aşağılanan çiklet ve soul izlerkitlesinden genellikle daha ahmak olan bir formülleştirilmiş ürün olduğu izlenimini onaylamaktaydı".

Benzer şekilde Lydon (1970: 54), alenen devrimci bir kültürel biçim ve bu biçimin kapitalizmin hizmetinde çalışması arasındaki bariz ayrılığı eleştiriyordu:

> "White Panthers rock 'n' roll, uyuşturucu ve sokaklarda düzüşmek dahil gereken her türlü araca başvurarak kültüre "toptan saldırı" düzenlemekten sözederken, ticari müzik gazetesi Billboard, plak endüstrisinin 1968 yılında bir milyar dolarlık bir iş alanı haline geldiğini gururla duyurmaktadır".

Peterson ve Berger'ın (1975: 160) Amerikan pop kırkbeşlikleri pazarındaki firmaların sayısı ve pazar paylarına ilişkin yaptıkları çalışma, dört firmanın yoğunlaşma oranının (öndegelen dört şirketin pazar paylarının), rock müziğin politik muhalefetle olan bağlantısının (Vietnam Savaşı karşıtlığı ve hippi hareketleri aracılığıyla) normal olarak zirvesine ulaştığının düşünüldüğü bir dö-

nemde, 1966 yılında yüzde 38 iken 1970 yılında yüzde 51'e yükseldiğini gözönüne serer. Chapple ve Garofalo da (1977: 92), bağımsız plak şirketlerinin altmışlı yılların sonlarında rock müzik üretiminde önemli bir rol oynamadıklarını savunur ve böylelikle ideolojik isyan ve endüstriyel ortodoksi paradoksunu sunarlar. Böylesi bir konumdan hareketle, şirketlerin popüler müzik endüstrisine bulaşma fırsatlarının gelişmesinin popüler gençlik şarkılarının çeşitliliğini, radikalizmini ve "sahicilik"ini tahrip etme etkisi olduğu, öyle ki, yoğunlaşma ve standartlaşma arasındaki döngüsel salınımların "baskıcı hoşgörü" (Marcuse, 1972) koşulları altında şirket denetiminin düzenli ritimlerini taciz etmeyi beceremediği savunulur.

Yoğunlaşma/standartlaşma ve çeşitlenme/yaratıcılık ikiliği üzerinde kurulu analitik çerçeve içerisinde değerlendirildiğinde altmışların sonu anormal görünür. Argümanları bu modele yaslanan Peterson ve Berger (1975), bu dönemi yeniden yoğunlaşmanın çeşitlilikle biraraya geldiği paradoksal bir dönem olarak betimleme yolunu seçer. Bağımsızları daha az yandaş bir ışık altında gören ve yaratıcılığı açıkça şirket kaynaklarıyla bağlantılandıran bunun tersi bir konum, Frith (1976) tarafından hemen punk çağı öncesinde geliştirildi. Yetmişli yıllarda bağımsızların hiçbir üstünlüğü olmayan müzikal çıktısı olarak gördüğü şeyi yeniden özetleyen Frith (1976: 42), Gillett'in ve diğer büyük şirket karşıtı rock eleştirmenlerinin bağımsızlığı yaratıcılıkla eşit tutan "ortodoksi"lerine meydan okudu.

> "Pop sosyolojisinin pek az yasalarından biri, müziğin niteliği ve müzik üretiminde yeralan şirketlerin sayısı arasında dolaysız bir orantı olduğunu söyler...Ama Britanya'da son birkaç yıl içerisinde yeni pop etiketlerinin ortaya çıkışı herhangi bir şeyi iyileştirmedi. Rak'i ve erken dönem UK, Bell ve Magnet'i* başarılarından ötürü takdir ediyorum, ama müzik bağlamında ortaya koydukları yalnızca süprüntüdür, popun en düşük düzeydeki ortak paydasıdır; şu an'a kadar muhafaza ettiğim hiçbir kırkbeşlik çıkarmadılar. Aynı durum bağımsız yapımcıların hepsi için geçerli; bugünlerde insanlar kendi başlarına iş yapıyorlar, ama büyük şirketlerle yapamadıkları için değil, yalnızca çok iyi yapabileceklerinden ötürü -sözkonusu olan zevk

* Sözü edilen yeni etiketlerin birkaçının adları (ç.n.).

değil, kârdır. Ve böylece benim yeni yasam şöyle der: Şirket ne denli büyükse, orijinal birileriyle sözleşme imzalaması, ilginç birşeyler yayınlaması ihtimali o denli fazladır".

Bundan dolayı, Frith, bağımsızların (ya da en azından kendisinin eğildiği bağımsız plak şirketlerinin, o dönemin oldukça yargılayıcı terimleriyle), büyük şirketlerinkinden daha az değerli müzik üretmelerinin muhtemel olduğunu ileri sürerek yukarıda sözü edilen eşitlemeyi tersine çevirmiştir. Bu argüman daha iktisadi kaygılarla üretim yapanların büyükler olduğu şeklindeki daha sık görülen varsayıma karşı çıkar ve onun yerine "punk bağımsızlar" öncesi İngiliz kültür girişimcisi kapitalizminin kâr etme zorunluluğunu vurgular (Frith, 1981). Harker (1980), bağımsızların kendi sanatçılarını büyüklerden daha fazla sömürebileceğini savunarak bu argümanı bir adım daha ileri götürür. Amerika'nın güneyindeki bağımsız şirketler arasında rock 'n' roll'un ortaya çıkışını bağımsızların açıklığı ve yenilikçiliğinin bir göstergesi olarak kabul eden Gillett'den farklı olarak, Harker bu gelişmenin ırksal sömürüden ve büyük şirketlerle aktif bir tarzda suç ortaklığı yapılan keskin iş dünyası pratiğinden daha fazla bir şey olmadığı kanaatindedir. Sözgelimi, Elvis Presley'nin ilk işini yaptığı etiket hakkında şunu söyler:

> Bağımsız denilen başka herhangi bir plak şirketi gibi Sun Records da zoraki bir yerel piyasaya sahip olarak, bireyler için tek plaklık kayıtlar yapıp (Presley'yi ilk kez stüdyoya çeken iş budur), umut vaadeden master kayıtları büyüklere satarak ayakta duruyordu. 'Ellili yılların başında, Güney'de siyah sanatçıların plak doldurabilecekleri bir yer yoktu. 'Irk' plakları dedikleri plakları doldurmak için gidebilecekleri en yakın yer...Chicago'ydu; birçoğunun oraya dek yolculuk yapabilecekleri paraları ya da zamanları yoktu' (Hopkins'in 'Elvis'inde zikrediliyor). Bundan dolayı, Güney'in orman köylüleri arasından çıkan sanatçıların birçoğunun olduğu gibi, Sam Philips gibi adamların insafına kalmışlardı" (s.55).

1950'li yıllarda Amerikan plak üretiminin berisinde yatan zaruri gerekçe, burada pragmatik ve ticari bir gerekçe olarak sunulur. Bundan dolayı, bağımsızların yenilikçiliği daha az kahramanca terimler çerçevesinde değerlendirilir. Frith'in (1981: 157) belirttiği gibi:

Küçük R and B ve rock 'n' roll etiketlerinin 1950'lerdeki enerjik çağlarında dürtünün kaynağı, karşılanmamış tüketici talebiydi: Müzik kutuları, radyo istasyonları ve mağazalar, büyüklerin o vakitler üretmedikleri müziği istiyorlardı ve amaç bu müziği bulmak, plak yapmak ve satmaktı (mali açıdan bağımsızlar müzisyenlerine büyüklerin yapacaklarından muhtemelen daha kötü davrandılar).

Harker (1980: 55) ve Gillett (1971: 78) benzer şekilde, Amerikan bağımsız plak şirketlerinin girişimci ve fırsatçı güdülenimlerini ve işleyişlerini işaret ederken, Wallis ve Malm (1984: 111), büyük ulusaşırı plak şirketlerinin Üçüncü Dünya'da gerçekleştirdikleri işlemleri daha küçük bağımsız şirketlerle karşılaştırırken şu gözlemi ortaya koyarlar: "Küçük her zaman güzel değildir. Kimi yerel şirketler yerel müzisyenler açısından ulusaşırı şirketlerden daha kötücül olabilir".

Bağımsızların ve büyüklerin müzikal niteliği, politikası ve etiği üzerine yapılan bu tartışma, bu kez vahşi ve şefkatli kapitalizm arasında bir ayrımın oluşturulduğu kültür-ticaret tartışmasının bariz bir yansımasıdır. Bu tartışma, bağımsız şirketler ve büyük şirketler alanı arasındaki ilişkilerin yeterince teorileştirilmediğini ve bunun sonucunda her ikisini de tarihsellikten arındırma ve bunları birbirine karşıt homojen kamplar halinde kutupsallaştırma eğilimi olduğunu açığa çıkarır. Dolaylı ya da dolaysızca teorileştirilmiş en dobra perspektif, bağımsızları ve büyükleri hem pazar rekabeti bağlamında hem de felsefi çerçevede, özünde birbirlerinin düşmanı olarak sunar. Böylesi bir müzmin mücadele düşüncesini reddeden alternatif bir perspektif, bağımsızların geniş ölçüde büyüklere hizmet verebileceklerini söyler -Keil'ın (1966), "yılanların afiyetle yemesi için kurbağaların semirtilmesi" dediği şey. Gillett de (1974: 269) bu pratiği kabul eder ve sözgelimi şöyle bir betimleme sunar: Önceki bağımsız şirket Atlantic kendi şubelerini yetmişlerin başında Birleşik Krallık'ta genişletmeye kalkmadı, "açıkça öbür İngiliz şirketlerinin bir ilk albümü birlikte çıkarmanın rahatsızlıklarıyla uğraşmalarını ve sonra ortaya çıkan ürün iyi bir şey gibi görünüyorsa istenen bedeli ödeyip bu ürünü satın almayı yeğledi". Bağımsız girişimleri ve büyük girişimleri zorunlu olarak rekabet halinde

olan kurumlar şeklinde kavrayan bir bakışın dışından kavramsallaştırdığımız vakit, bağımsız girişimlerin büyük plak şirketlerinin alandan yalnızca pazarda daha önce test edilmiş ürünleri çekip almalarını sağlayan "fidanlıklar" olarak işlev gördüklerini kavramamız olanaklı hale gelir. Aslında, Vignolle (1980: 83-4), bu düzenlemeyi, müzik endüstrisindeki tüm sektörlerin yararına olan bir "yapısal ikilik" olarak değerlendirir:

> "Bağımsız yapımcıların varolmaları, tesadüfi ya da kalıntısal olmak şöyle dursun, tümleşik firmalar tarafından desteklenir çünkü büyük firmalar onların birer taşeron olarak çalışmalarına istekli olmadıkları takdirde ayakta duramazlar. Bu ilişki hiçbir şekilde büyük firmaların küçükler üzerinde tahakküm kurmalarının ya da tekyanlı bir denetimi muhafaza etmelerinin bir işareti olmayıp, daha ziyade bunların birbirlerine karşılıklı bağımlılıklarını gösterir. Küçük firmalar, ürünlerinin imal edilmesinde ve pazarlanmasında bağımlı oldukları büyük firmaların insafına terkedilmiş değillerdir; içinde bulundukları koşullar kâr sağlama çerçevesinde onların yararınadır, net kâr etme marjinleri sıklıkla tümleşik büyük firmaların marjlarından daha yüksektir. Buna karşılık büyük firmalar ürünleri dışarıdaki müşterilere dağıtmaktan fazladan kazanç sağlar. Bu müşteriler kendi alanlarında yerini kapamadıkları ve rakiplerinin konumunu güçlendirme ya da yeni rakiplere kapıların açılması korkusundan ötürü desteklediklerı müşterilerdir. Toplumsal-tarihsel analizler, uzun bir dönem içerisinde geçerli olan toplumsal-kültürel ve müzikal koşullara bağlı olarak küçük yapımcıların sayılarının ve pazar paylarının kayda değer ölçüde değişebileceğini gösterir. Ama koşullar ne olursa olsun, plak endüstrisi içerisindeki bu ikilik, dış biçimlerinin ve kapsamının değişebilirliğine bakmaksızın, bir sürekli yapı karakterine sahiptir.

Büyükler ve bağımsızlar arasında bir eşyaşarsallık (symbiotic) ilişkisi -çağdaş jargonda "sinerji" denen (Negus, 1992: 4)- olduğuna ilişkin bu açıklamada, görünüşte ebedi olan bir mücadele, yerini işlevsel bir karşılıklı bağımlılığa bırakır (Middleton, 1990: 39). Şu halde, nasıl ortaya koydukları ürün üstün, aşağı ya da nitel açıdan değişebilir şekilde değerlendirilebiliyorsa, "büyük-küçük" yarılmasının çatışma, tabi kılma, karşılıklı birbirlerine güvenme ve bu ikisi arasındaki birçok konum üzerinde kurulmuş bir bağlantıyı temsil ettiği nitelemesi yapılabilir. Bu farklı "görme yol-

ları"nın özünde açıkça farklı bakış açıları (örneğin, müzisyenin, plak şirketi yöneticisinin, hayranların, müzik muhabirlerinin bakış açıları) tarafından yönetiliyor olmasına karşılık, incelemeye tabi tutulan nesneler kullanılmaya hazır ve durağan kutupsallıklara tekabül etmiyor. Wallis ve Malm'ın (1984: 91), işaret ettiği gibi, "büyük şirketler tamamen programlanmış insani somun ve civatalardan oluşan homojen azmanlar değildir" ve bağımsızlara şirket görünümündeki Calut'a karşı savaşan Davut rolü atfedilmesi "gereğinden fazla basite kaçan bir görüştür. Büyük ve küçük şirketler var, ama olağan dışı örnekler haricinde firmaların büyüklükleri aralarındaki ilişkinin tam olarak niteliği hakkında pek fazla şey anlatmaz" (s.109).

Analistler ve retorikçiler, bulgulayıcı ve stratejik amaçlarla, katı anlamda hiçbir isabetli ikici mantığa boyun eğmeyen bir ilişkiler demetini temsil ederken zorunlu olarak iki kutuplu karşıtlıklar üretme eğilimindedir. Gelgelelim, hareketli kültürel pratikleri ve estetikleri sorunsuz bir şekilde örgütsel hacim, biçim ve güdülenim tarafından belirleniyormuş gibi tasvir eden rakip konumların bir eleştirisinin yapılması esnasında, bu konumları aşırı bir tarzda uzlaştırma ve böylelikle bu tip etkenlerin neyin, kim tarafından ve kimin için üretildiği konusunda açıkça önemli bir rol oynama derecesini küçümseme olanağı da var. Yukarıda savunduğumuz gibi, elde hazır mamul olarak bulunan anlamlar dizisini basitçe iktisadi ve örgütsel ilişkilerden ve biçimlerden hareketle yorumlamak olanaklı değilse de, bunlara atfedilen yapıların, pratiklerin ve değerlerin birbirleriyle nasıl etkileşim içinde olduklarının tanıtlanması önemlidir. Bundan dolayı, maddi ve düşünsel öğeler, kendinden menkul bir tarzda iktisadi, örgütsel ya da kültürel etkenleri imtiyazlı kılmayacak şekilde birbirlerine nüfuz eder. Büyükler ve bağımsızlar arasındaki karmaşık etkileşimlerin hakkının verilmesi, tüm popüler kültür üretiminin temelini oluşturan tek-nedenli, açıklayıcı mekanizmaları bulmayı takıntı haline getirmeyen, ama aynı zamanda rock müziğin imalatı, iletişime sokulması ve tüketimi üzerinde kayda değer bir etkisi olan tüm şu metin-dışı fenomenleri de hayasızca bir kenara fırlatmayan bir analiz tarzını gerektirir. Andrew Goodwin'in (1992: 166) müzik televizyonuna ilişkin çalışmasında savunduğu

gibi, kültürel çalışmalar içerisinde ideoloji kavramına ağırlık verme girişimleri giderek perspektiflerin kısır bir tarzda kutupsallaştırılmasını sergiler oldu; bu da,

> "politik iktisadın ve kültürel kötümserliğin birarada barınmasını sağlamaya (yaradı); öyle ki, üretim bağlamlarını (ve politik ve iktisadi güçlerin bu bağlamları nasıl şekillendirdiğine ilişkin daha kapsamlı sorunları) anlama yönündeki herhangi bir girişimin indirgemeci (metnin maddiliğine yeterli özerklik tanımayan), izlerkitleyi güçsüzleştirici ve seçkinci (iktisadi analiz ve kişisel beğeni arasında bir bağlantı olduğunu ima eder) olduğu düşünülür. Bu mantığın tersine çevrilmesiyle, metin ve izlerkitle analizi giderek popüler kültürdeki direniş bölgelerinin bulunmasıyla (ve böylece ideolojik eleştirinin yitirilmesiyle) bağdaştırılır olmuştur.

Bu çalışmada benimsediğim yaklaşım, kültürel üretimi oluşturan birbirlerini karşılıklı eklemleyen süreçleri daha kapsamlı ve diyalektik şekilde değerlendirmesi sayesinde bu analitik ayrılığa karşı savaşıma giriyor. Rock üretiminin farklı yollardan yönetilmesi ve örgütler ile insanlar arasında değişen ilişkiler, keyfi olmamakla birlikte değişen tarihsel koşullar dizisini temsil eder. Özgül uğraklarda ya da konjonktürlerde öğelerin kayda değer bir akış içerisine girdikleri ve yeniden konumlandıkları, bunun da sıklıkla beklenmedik sonuçları olduğu tanıtlanabilir. Britanya'da yetmişlerin sonundan seksenlerin başına uzanan dönem, rock üretimi ve tüketiminin görünüşte katı yapılarının ve öndeyilenebilir rutinlerinin şaşırtıcı bir kırılganlık sergiledikleri bir çağ olarak değerlendirilebilir. Rock iktisadı, kültürü ve politikasındaki bir krizin dillendirilmesi ve çözüme kavuşturulmasında büyük plak şirketleri ve bağımsızlar arasındaki ilişkilerin merkezi bir önem taşıması tesadüfi değil. Şu halde, rock tarihindeki bu dönüştürücü dönemin incelenmesi yararlı olacaktır. Ama ilkin, bağımsız şirket teriminin anlamına ilişkin bir miktar teorik ve kavramsal açıklığa kavuşmak gerekiyor.

C. ÖRGÜTSEL FARKLILIĞIN İŞARETLERİ

Bağımsız/büyük ayrımının anahtar nitelikteki bir işaretini - sözgelimi, firmanın ölçeği- seçip ayırmak ve bunu tanımlayıcı bir nitelik olarak ele almak olanaklı. Gelgelelim, rock'ın üretimi ve dağıtımıyla ilgilenen kurumların değişebilme yeteneği ve çeşitliliği, böyle bir yaklaşımı sürekli bir genişleme, büzülme, çeşitlenme ve yoğunlaşmadan oluşan gelgitlerin açıklanmasında yetersiz kılar. Burada önerilen kategorileştirme ne sonuçlayıcıdır ne de dışlayıcı, yalnızca anahtar nitelikteki işaretlerin bir örüntü ya da şekillenim biçiminde tutarlı olarak ilintilenmelerini yansıtır. Büyük/bağımsız bölünmesine ilişkin dört "iktisadi" ölçü (mülkiyet, ölçek, bütünleşme ve pazar payı), büyükler ve bağımsızlar arasındaki tipik farklılıklara ilişkin bir kavrayış geliştirmemize yardım eder. Rock, çeşitli araçlarla yaratılan, tikel biçimlere tercüme edilen, dağıtılan ve satılan endüstriyel olarak iletişime sokulmuş kültürdür. Raymond Williams (1968: 31), iletişimin modern tarihinde belli başlı iki eğilimin, "izlerkitlelerin kayda değer genişlemesi" ve buna eşlik eden bir gelişme olduğunu söyler:

> "Eski ve yeni iletişim araçlarının mülkiyeti büyük ölçüde, erken dönemlerde bilinmeyen ve genel endüstriyel üretimdeki belli başlı mülkiyet biçimleriyle önemli benzerlikler taşıyan bir mali örgütlenme türüne geçmiş ya da geçmektedir. Kapitalist iş dünyasının metodları ve tutumları, iletişimin merkezine çok yakın bir yere yerleşmiştir".

İletişim endüstrisi üzerindeki bu şirket tahakkümü, sosyologlar tarafından sıklıkla yoğunlaşma, bütünleşme ve çeşitlenme süreci olarak tanımlanır. Bundan dolayı, büyük/bağımsız şeklindeki yapısal karşıtlığın, anonim şirket ya da holding mülkiyeti ve girişimci mülkiyeti denilebilecek mülkiyet örüntüsü arasındaki karşıtlıkta yattığını önerebiliriz. Anonim şirket ya da holding mülkiyeti örneğinde, mali destek ve yönetim düzeyinde karar alma gibi sorumluluklar, rock'ın üretimi ve dağıtımıyla ilgilenen kurumların bizzat yapının tamamını kapsamaktan ziyade birer şubesini oluşturdukları bürokratik bir anonim şirket yapısına üstlenilir. Bunun tersine, bağımsızlar, tamamen ya da öncelikle

müzik alanıyla ilgilenen "uzman" girişimler olma eğilimindedir. Bu ayrım, "büyükler" olarak görülen şirketlerin extra-müzikal bağımlılıkları işaret edilerek gösterilebilir. Sözgelimi, Harker (1980: 88), yetmişli yılların sonunda Britanya'nın en büyük plak şirketi EMI'nin aynı zamanda film, bilgisayar, güdümlü silahlar, basım donanımları ve diğer pek çok ticari faaliyetle nasıl ilgilendiğine dikkat çekerken, ayrıca (o tarihlerde) Amerika'nın müzik şirketi olan CBS'in müzik alanındaki portföyüne ilaveten savunma alanıyla ciddi bir şekilde uğraşmasını işaret eder. Benzer şekilde, Chapple ve Garofalo (1977: 203), yetmişli yıllarda Amerika'nın büyük plak şirketi RCA'nın müzik dışı kapsamlı faaliyetlerini gösterir ve Warner Brothers'ın, "tören ve temizlik hizmetleri sunan bir holding olan Kinney Korporasyon" tarafından devralınışını betimler. Bu çoğul faaliyetli, çoğul bölünümlü holdingler, büyük ölçüde tekil bir işleve -rock müziğin üretilmesi ve satılması işlevine- sahip şirketlerden ayrılabilir. Böylesi bir ayrım mutlak olmayıp, değişmeye maruzdur elbet (perakende müzik ve plak şirketi Virgin'in daha geniş boş zaman faaliyetlerine, en sonunda transatlantik hava taşımacılığına yatırım yapması ve daha sonra müzik alanında faaliyet gösteren kollarını EMI'ye satması bu duruma tanıklık eder), ama rock müzik endüstrisindeki kurumsal biçimin kullanışlı bir işareti olmayı sürdürür. Tekelci/anonim şirket sermayesi ve rekabetçi sermaye arasındaki geniş ayrılmanın, rock müzik endüstrisi açısından belirgin sonuçları var. Bunlardan biri faaliyet alanının ölçeğidir.

Plak halindeki rock ve pop, farklı orantılara ve niteliklere sahip kurumlar tarafından farklı sayılarda üretilir. Örgütsel boyuttaki bu değişiklik, müzik endüstrisi üzerindeki anonim şirket "tahakkümü"ne yönelik eleştirilerde sıklıkla ihmal edilir. Sözgelimi, Britanya'da yetmişli yılların sonlarında bir yığın plak üreticisi küçük firma boy verdi (ürettikleri plak sayısı birim olarak genellikle 1000 adeti geçmiyordu). Bu üretim ölçeği, o vakitler Britanya'da faaliyet gösteren 100 büyük plak şirketinin temsilcisi olarak rol oynayan Britanya Fonografi Endüstrisi'nin (1979: 40) verdiği rakamlarla karşıtlaştırılabilir: O tarihte büyük plak şirketleri kırkbeşlikleri ve albümleri en az 23.000 adet, yani giderlerini karşılayabilmek için en az bu sayıda, üretmek zo-

rundaydılar. Şu halde, üretilen ve masrafların karşılanabilmesi için satılması gereken tahmini plak rakamları, büyük/bağımsız statüsünün mutlak değilse de güvenilebilir, yararlı bir denek taşıdır. Göreceli düşük bir sermaye yatırımıyla orantılı halde genel masrafları düşük olan küçük plak üreticiliğinin masraflarını karşılayabilmek için satması gereken plak adeti çok daha azdır. Yalnızca dokuz kırkbeşlikten birinin ve onaltı albümden birinin kâr getirdiği (British Phnographic Industry, 1979: 140) koşullar altında, anonim şirket üreticilerden farklı olarak küçük firmaların daha mütevazı altyapısı, genel masraflarının karşılanmasını garantilemek için sürekli bir "mega hit" akışının sağlanmasına ihtiyaç duymaz. Daha önce zikrettiğimiz "punk bağımsızları"nın rağbet gördüğü ve henüz dijital modelleştirme teknolojisinin yaygın olmadığı bir dönem olan yetmişli yılların sonu ve seksenlerin başında, Britanya gibi bir ülkede (göreceli ucuz kayıt yapma, kesim, basım, etiketleme ve dağıtım düzenlemelerinin yapılabildiği bir ülkede) "500 adet plak basıp, bu sayının satışıyla tüm giderleri karşılamak" olanaklıydı (*Grapevine,* 1980: 19). Benzer şekilde, Wallis ve Malm (1984: 158), bir parça fazla kaynağı ve hırsları olan bağımsız bir İngiliz grubun seksenli yılların başında, bir (vinil) uzunçalar kaydı için yaptığı toplam 7.200 paundluk genel giderini karşılayabilmek için 4.000 adetin biraz üstünde bir satış yapması gerektiğini sergilerken, Lash ve Urry (1994: 120), seksenlerin sonunda, bir rock grubunun toplam 4.000 paund harcayarak bir ev stüdyosu kurup 2000 adet kırkbeşlik üretebildiğine dikkat çeker.

Büyük/orta hacimli şirketler ve çok küçük, sıklıkla "*cottage*"* örgütler arasındaki bu büyük farklılıklar, yatırım yapılan müzikal ürünlerin çoğunluğunun kâr getirmeyeceği muğlak bir "görev ortamı"nda (Hirsch, 1970) çalışan birinci grubun nasıl çok sayıda plak satılmasına yaslandığını tanıtlar. Bunun sonucunda, pazar ölçütleri çerçevesinde başarılı olan pek az plağın, başarı sağlayamayan çoğunluğu sübvanse ettiği yaygın bir "üretim bandı"nın yaratılması itkisi ortaya çıkar. Bağımsız girişimler bu denli bol müzikal meta üretmeye nadiren istekli ya da muktedirdirler ve bu nedenle çok daha düşük kazanç düzeylerinde kârlılığın sağ-

* *Cottage:* Evlerde yürütülen küçük çaplı üretim (y.h.n.).

lanabileceği çok daha küçük bir "ürün" yelpazesine yaslanırlar. Böylesi farklılıkların mutlak birer kopuntudan ziyade bir süreklilik olarak temsil edilmesi gerekmesine karşılık, çıktı düzeyi, toplam sermaye (hem sabit hem de değişken sermaye), yatırımın telafisi için gerekli en az satış rakamları, genel giderlerin hacmi ve niceliği, -yatay ve dikey bütünleşme dereceleri gibi- büyük şirketleri bağımsızlardan farklılaştırmanın kullanışlı işaretleridir. Yatay bütünleşme, kısaca, büyük anonim şirketlerin (ve kimileyin daha küçük girişimlerin) verili bir iktisadi faaliyet alanındaki tesirini genişletmeye yarayan şirketlerarası birleşme, devralma, tabi şirketlerin genişletilmesi vb. süreçlerini anlatır. Dikey bütünleşme, üretim, dağıtım, perakende satış ve "üründen yararlanma" üzerinde oluşturulan denetimin düzeyine gönderme yapar. Savaş sonrası popüler müzik endüstrisi birkaç bütünleşme çevriminden geçti. Chapple ve Garofalo (1977: 83), sözgelimi, Amerika'da altmışlı yıllarda giderek artan "dikey birleşmeler"in yinelenişini betimler:

> "Dikey birleşmeler şirketlere, komisyoncuların kârlarını kendilerine ayırmaları ve endüstrinin imalat yakasının yanısıra satış yakasını da denetlemeleri olanağı sağladı. Bu birleşmelerin sıklıkla savunmacı, kartopu etkisi oldu. Öbür imalatçılar kendi alanlarındaki küçük firmaları -imalatçılar örneğinde dağıtım şirketleri, dağıtımcılar örneğinde komisyoncu firmalar ya da perakende satış mağazaları zinciri- satın alarak kendilerini rakiplerinin tekellerinden korumaya çalıştılar.

Daha yakınlarda, Sony gibi daha müzikal "donanım" imalatçılarının aynı zamanda, kimileyin müzik ve müzisyenler olarak da gönderme yapılan "yazılım" alanıyla ilgilenmeye başladığı bir dizi küresel birleşme görüldü. Aynı zamanda, bağımsızların en girişimci olanı bile -Britanya'da Virgin ve Island, Amerika'da Tamla Motown gibi- holdingler ve anonim şirketler tarafından satın alındı. Plakların doldurulduğu ve imal edildiği üretim yakasından dağıtım ve perakende satış yakasına dek bütün "plak çevrimi" (Vignolle, 1980) üzerindeki eksiksiz denetim, pazar üzerinde egemenlik kurma arayışında stratejik önem taşıyordu. Bu iktisadi strateji rock'ın endüstriyel gelişiminin "Fordist" evresinde,

ölçek ve örgütsel istikrarın kültür piyasasında küresel iktidar kurmanın öngereklilikleri olarak görüldüğü evrede izlendi. Buna karşılık, aşağıda tartışıldığı gibi, son yıllarda "post-Fordizm" rejimi altında, biçimsel, bürokratik ticari örgütlerin dışında yeralan daha küçük ve daha esnek üretim birimleri ortaya çıktı. Bir örgütün eksiksiz ya da hatta tözsel bütünleşmeye erişebilmesinin gerektirdiği kaynak yönetimi düzeyine her halükarda ancak pek az sayıda büyük şirket dayanabilir. Bu nedenle, "Beş Büyük" çokuluslu müzik şirketiyle ulusal, bölgesel ve yerel tabanlı girişimler arasında aşikar bir yapısal kutupsallık boygösterdi. Büyüklerin plak kaydı, imalatı, dağıtımı, promosyonu, yayını ve perakende satışı üzerinde güç ve tesir uygulayabilme yeteneği, bağımsızların bu işlevlerin yerine getirilmesini sağlamak için büyüklerle sözleşme ilişkilerine girmek zorunda kalması anlamına gelir. Wallis ve Malm'ın (1984: 109) savundukları gibi, "*bağımsızların* normal olarak başka birilerine *bağımlı* olmaları" paradoksaldır. Britanya'da ironik bir şekilde Cartel adı verilen şebeke gibi "ayrılıkçı" bağımsız şebekeler seksenli yıllarda bu bağımlılığı azaltmak ve büyük dağıtımcıları atlatmak için kuruldu, ama bu girişimler yarattıkları etki açısından zorunlu olarak sınırlı kaldı ve yukarıda zikredilen Cartel örneğinde olduğu gibi, yeterli sermaye birikiminin sağlanamadığı ve tüketici tercihlerinin değişiklik gösterdiği koşulların ağırlığı altında dağılmaya eğilimliydi.

Büyük/bağımsız bölünmesinin derinliği ve kapsamı, son olarak, pazar payı hesaplamalarında açığa çıkar. Bu durum, dört-firma oranı -yani, müzik endüstrisinde önde giden dört firmanın pazar payları- incelenerek gösterilebilir. Plak halindeki müzikal ürünün fiilen kaç adet satıldığının saptanması pürüzsüz yapılabilecek bir iş olmayıp, müzik pazarının hacmine ilişkin hesaplamalarda bağımsız sektörün satışlarının tam olarak değerlendirilememesi muhtemeldir. Yine de, Britanya'da "punk bağımsızları"nın yükselişinden önceki dönemde, bu yükseliş döneminde ve bunu hemen izleyen dönemde tahmini pazar paylarının ele alınmasının gösterdiği gibi, toplanan satış istatistikleri, popüler müzik alanındaki çok az sayıda büyük anonim şirketin pazar gücünü yararlı bir şekilde belgelemektedir. Bu noktayı aşağıda biraz daha ayrıntılı tartışıyorum.

Bu döneme ait istatistikler (Britanya Fonografi Endüstrisi'nin *Yıllıklar*'ından alınmıştır), yukarıda dikkat çekildiği üzere, Birleşik Krallık'ta "bağımsızlık hareketi"nin ortaya çıkmakta olduğu dönemi kapsamasından ötürü öğreticidir. EMI, CBS, WEA ve Polydor gibi şirketlerin pazar üzerinde sürekli bir egemenlik kurdukları bu 1972-83 yıllarını kapsayan dönemde gerek kırkbeşlikler gerekse albümler açısından dört firmanın oranı yüzde 40'ın altına düşmedi. Bu dönemde Phonogram ve Polygram, Polygram ve Decca ve daha sonra WEA ve Polygram arasında birkaç birleşme girişimi oldu ve gerçekleştirildi. Bu dönemin aynı zamanda plak/kaset satışlarında alışıldık yükselmenin yavaşladığı (nihai olarak 1980'lerde düşmeye başlayacaktı) bir dönem olmasına rağmen, istatistikler dört (göreceli "istikrarlı") ulusaşırı şirketin ulaştıkları yüksek pazar payını ve aynı zamanda bu payın yetmişli yıllarda zirvesine ulaştıktan sonra nasıl inişe geçtiğini gözönüne serer. 1979 yılında öndegiden şirket olan EMI, kırkbeşlik pazarının yüzde 20'sini ve albüm pazarının yüzde 22'sini elinde tutarken, "kırkbeşlik" pazarının 15 şirket, "uzunçalar" pazarınınsa 17 şirket yüzde 94'ünü elinde tutuyor ve "Ötekiler"e yalnızca yüzde 6'lık bir pazar payı kalıyordu. 1983 yılına gelindiğinde, o tarihte öndegiden şirket olan CBS kırkbeşlik pazarının yalnızca yüzde 15'ini, albüm ve kaset pazarının yüzde 16'sını elinde tutarken, en üst sıradaki 15 şirket kırbeşlik pazarında yüzde 85lik bir paya sahipti ve belli başlı albüm üreticisi 17 şirketin pazar payı yüzde 82'ye düşmüştü. Bu rakamlar yalnızca popüler müzik endüstrisinin (daha az dramatik ölçülerde olsa bile bugün de süregiden bir koşulu olan) ağır yoğunlaşmış doğasını ve öndegiden şirketlerin yüksek pazar paylarını değil, aynı zamanda incelemekte olduğumuz dönemde bir inişe geçme hareketi olduğunu gözönüne sermektedir. 1982 yılına gelindiğinde, bağımsızların dikkat çekici genişlemesi, bağımsızların "İngiliz plak satışlarının yüzde 18"ini üstlenmiş olmaları anlamına geliyordu (Leonard ve Shannon, 1984: 27). Nitekim, bağımsızlar müzik endüstrisinin pazar yapısına açıkça damgalarını vurmuş olmalarına karşın, pazar payı açısından hala büyüklerin çok gerisinde kalıyorlardı. 1982 yılında yalnızca Birleşik Krallık'da 4.500'ün üzerinde bağımsız plak ve kaset şirketi etiketi olduğu yönündeki tah-

min gözönüne alındığında, (bağımsız şirketlerin çıktı ve satış rakamlarının büyük kısmı "resmi" kayıtlarda görünmese bile) pazar gücünün pek az sayıda ulusaşırı müzik şirketinin elinde yoğunlaştığı hemen görülür.

Öbür birkaç ölçüt, büyükler ve bağımsızlar arasında derin bir ayrım yapmamıza yardım eder. Büyük şirketlerin büyük kısmının çokuluslu ya da ulusaşırı nitelikte olduğunu söylemiştim. Gelgelelim, sınırlı alanlarda "hedeflenmiş" üslup gruplaşmalarına hizmet eden bağımsızlar ulusal ve hatta yerel girişimler olma eğilimindedir. Benzer şekilde, büyüklerin çeşitli bir müzik silsilesi üretme ve kitlesel pazara hizmet verme kapasitesine sahip olmasına karşılık, bağımsızların müzikal çıktılarının daha uzmanlaşmış ve tutunumlu olması muhtemeldir. Bağımsızların daha dar kapsamlı bir izlerkitle silsilesiyle olan bu daha yakın ilişkisi, hatırı sayılır bir eleştirel onay topladı. Sözgelimi, Wallis ve Malm (1984), bağımsızların ve büyüklerin sıklıkla ticari bir sürekli diziye oturtulabileceğini (özellikle küçük ülkelerde), bu dizide büyüklerin müzikal nitelik pahasına kâr etmeye daha fazla yönelik ve yüksek satış gelirleriyle ilgilenen bir yerde duracağını önerir. Daha önce tartıştığımız gibi, büyük şirketlerde ve bağımsız örgütlerde işbaşında olan kültürel ve ideolojik yönelimler arasında zorunlu bir farklılık olmamasına karşılık, küçük, belli bir mekana sabitlenmiş plak şirketlerinin yerel üsluplara ve kimliklere daha fazla bağıtlanma sergileyeceklerini umabiliriz yalnızca. Büyükler ve bağımsızlar aynı zamanda büyük şirketlerde varolan yüksek derecede işbölümü çerçevesinde birbirlerinden ayrılabilirler ve bu işbölümü de bağımsızların göreceli "amatörcülük"leriyle karşıtlık içerisine konulabilir. Buna benzer kıyaslamalar yüksek teknolojiye imtiyazlı erişim olanakları ve büyüklerin "donanım"ları çerçevesinde yapılabilir. Büyükler ve bağımsızlar arasındaki bu farklılıkları gözetlemek zorunlu çünkü, Negus'un (1992: 16) işaret ettiği gibi, anonim şirketin ticaret kaygısına olan karşıtlığın rock'ta kolayca yeniden canlanma potansiyeli gözönüne alındığında, büyükler ismen "bağımsız" plak şirketleri ve sanatçılar üzerindeki mülkiyetlerini ve denetimlerini gizleme doğrultusunda güçlü bir dürtü barındırır.

Yukarıdaki tartışmada kabaca büyük ve bağımsız olarak sı-

nıflandırılabilecek rock kurumları arasında geniş hatlı, göreceli bir ayrım oluşturmaya giriştim. Bu analiz, ampirik açıdan kayda değer derecede yöndeşme, değişme ve karmaşıklık sergileyen ideal tipleştirmelerden daha fazlasını üretemez. Ne var ki, rock kurumlarının, rock müzik endüstrisine ilişkin açıklamalarda sıklıkla önerildiği denli hiç de yekpare bir "kitlesel" temele yaslanmadığının ve buna karşılık, aşağıda savunulacağı üzere, kendi özgül kurumsal ve retorik tarihi olan bir söylemsel oluşumda bağımsız/büyük ayrımının hayati bir öneme sahip olduğunun anımsanması ve kaydedilmesi önemlidir. Genel olarak punk ve hemen bunun peşinden gelen punk sonrası çağların İngiliz tecrübesini incelediğimiz takdirde, rock ve pop'ta farklı örgütsel biçimlerin ortaya çıktıkları, çarpıştıkları ve etkileşime girdikleri koşullara ilişkin bir kavrayış edinebiliriz.

D. ROCK ÜRETİMİNDEKİ ÇEVRİMLER: İNGİLİZ BAĞIMSIZ "MOMENT"İ*

Yukarıda, yetmişli yılların sonunda ve seksenlerin başında bağımsız üretimin giderek artan düzeyleri ve bununla beraber bağımsızlık kavramının sivrilmesi gösterilmişti. Bu gelişmeler, hiç değilse *prima facie*** bir küresel müzik endüstrisi (temelde Fordist olan bir endüstri) tahakkümünün kaçınılmazlığını vurgulayan teorilerin aksi yönünde gitmektedir. Bu dönem, daralmış bir müzik pazarında bağımsız faaliyetin olgunlaşmasına tanık oldu. Denselow (1980: 8), İngiliz plak endüstrisinin düşen satışlardan ötürü girdiği krize dikkat çektikten sonra, müzik endüstrisinin (ve daha geniş endüstrinin) durgunluğa girdiği bir dönemde bağımsız plak üretiminin kaydettiği genişlemeyi gösterir:

> "Oysa plak etiketlerinin, dağıtıcılarının ve hatta iş dünyasının gerçekte patlama yapmakta olduğunun iddia edildiği -'sokaklara kulak verdiğiniz' sürece- plak satış mağazalarının varlığını sürdürmesi sözkonusu... Rock müzik her zaman bir idealizm ve anarşi karışımına

* *Moment:* Önemli olayların yaşandığı kritik an (y.h.n.).
** *Prima facie:* İlk bakışta; derin bir araştırmaya girmeden önce (y.h.n.).

başvurdu ve büyüklerin mali sorunları ve anonim şirket politikaları 'bağımsızlara' devasa bir destek sundu. Bağımsızlar, resmi satış rakamlarında asla tam olarak kaydedilmeyen, hacimli bir yeraltı pazarını zaten oluşturmuşlardı. İngiliz Piyasa Araştırmaları Bürosu'nun istatistiklerinden hazırlanmış olan Music Week'in piyasa araştırması, pazarın yüzde 12.6'sının 'Ötekiler'in (bu kategori bağımsızları içerir) elinde olduğunu belirtir. Ama bağımsız şirketler, plaklarının bazılarının, listelerde nadiren yansımasını bulsa da büyüklerin hit plaklarından çok daha fazla satıldığını iddia edecektir".

1984 yılına gelindiğinde, yukarıda dikkat çekildiği gibi, "Ötekiler"e atfedilen İngiliz pazarının tahmini bileşeni yüzde 18'den fazla yükselmişti (Leonard ve Shannon, 1984: 27). Bağımsız şirketlerin (ve aslında tüm öbür şirketlerin) plak satış düzeylerinin doğru tahmin edilmesinde hatırı sayılır zorluklarla karşılaşılıyor elbet. Bu, bağımsız şirketlerin endüstri örgütlerinde yeterince temsil edilmemelerinin ve bu endüstriler (bu örnekte İngiliz Fonografi Endüstrisi) üzerinde etkilerinin olmamasının şiddetlendirdiği bir konumdur. Gelgelelim, şimdi feshedilmiş bulunan Bağımsız Etiketler Birliği'nden John Bassett (1982: 5), seksenli yılların başında İngiltere'de satışa sunulan plakların en azından yüzde 40'ının 1.500 bağımsız etikete ait olduğunu ve bu dönemde yaklaşık 4.500 şirketin Mechanical Copyright and Protection Society'ye kaydolduğunu tahmin ediyordu. 'Taban' dergisi *Zig-Zag*, bağımsız etiketlerin ve hareketlenmelerin yüksek düzeyde bir oluşma, dağılma, yeniden bileşme ve dallanıp budaklanma sergilediğini tanıtlayan bir dizi sıkça güncelleştirilen Bağımsız Etiket Katalogları yayımlayarak bu sürekli değişen bağımsız şirketler sahnesini gözetlemeye ve kaydetmeye uğraştı. Bağımsızların iktisadi önemini tam olarak tartmak zor olsa bile, belirli kilit uğraklarda (moment) rock müzik söyleminde işgal ettikleri merkezi yer kolayca tanıtlanabilir. Sözünü ettiğimiz dönemde, bağımsızlarla ilgili makaleler, anadamar günlük basın (Denselow'un yukarıda zikredilen Guardian'da yayımlanmış makalesi gibi) ve ulusal Pazar gazeteleri dahil olmak üzere bir dizi İngiliz medyasında yayımlandı. Sözgelimi, Cynthia Rose'un (1981) yazdığı Sunday Times Magazine'de yayımlanmış önemli bir makale şunu bildiriyordu:

"1977 yılına dek ulusumuzun müzik kutuları 'büyükler' denen -işleyiş tarzı transatlantik, yekpare ve esneklikten yoksun olan holdingler- plak şirketleri tarafından doldurulurdu... Üç yıl sonra İngiltere bütün bir bağımsız etiketler şebekesiyle övünebilir".

Bağımsızlara yer veren müzikal basının manşetleri büyük ölçüde, bağımsızların genişlemesini savunan haftalık müzik basınından toplanmıştı. Özellikle New Musical Express (NME), bu kaynaktan sağlanan reklam gelirinin görece az olmasına rağmen, rock müzik üreten bağımsız şirketleri savunmuş ve hoşnutlukla karşılamıştı. Paul Morley ve Adrian Thrills (1979: 23), dönemi oldukça temsil edici nitelikte olan bir pasajda şöyle söylüyorlardı:

"Pazarda güçlü bir şekilde yer edinmiş olan plak şirketleri krize gitgide daha derinden battıkça, küçük bağımsız plak etiketlerinin faaliyetleri daha önce görülmedik ölçüde artmakta ve başarı göstermekte ve böylece büyük etiketlere yarının sözleşmelerini sağlarken, geri kalanımıza da günümüzün en iyi ve en radikal rock müziğini armağan etmektedirler... Büyüklerin yeni müzik üzerindeki denetimi -er veya geç gerçekleşmesi gerekir- hiçbir yerde daha önce alıştıkları derecede bütünsel ve katı olmayacak. Gerçek bir değişme ortaya çıktı".

Bu dönemde benimsenenlerin birçoğundan daha az donkişotvari olan bu konum, önceden bilinmedik bir konum değildi. Büyükler yeniden toparlandılar, ama şimdi, hiç değilse İngiltere'de, ellilerin ortasından yetmişlerin ortasına dek uzanan dönemde pazar üzerinde kurmayı başardıkları tahakküm derecesini bugün uygulamıyorlar. Şuna dikkat edilmesi gerekir. Bağımsızların yükselişini besleyen ve bu yükselişe eşlik eden daha büyük akışkanlık, pazara daha serbestçe girme olanağı ve daha gevşek işbölümü, Morley'in rock'ın üslup eğilimlerinin aracılığını yapan bir gazeteci ve yorumcu olmaktan vazgeçip, seksenli yıllarda *The Art of Noise* ve *Frankie Goes to Hollywood* gibi işlerle başarı sağlayan bir etiket olan ZTT'nin kuruculuğuna girişmesinde simgelenir.

İngiliz bağımsızların "en parlak dönemi" boyunca bağımsız etiketlere yer veren dergilerin büyük kısmı, özellikle küçük öl-

çekli, bölgesel temelli rock müzik gazeteleri ve dergileri olarak ortaya çıkan ve büyük müzik gazetelerine (örneğin IPC'nin mülkiyetindeki *NME* gibi) alternatifler olarak kurulan edebi muadilleri -"fanzinler"- daha dramatik bir iktisadi, kültürel ve ideolojik kayma olduğunu ortaya koyuyorlardı. Sözgelimi, bir hayran dergisi olan *Common Knowledge* (1980: 18), bir yayın kurulu yazısında şuna dikkat çekiyordu.

"Bir bağımsız etiketin en önemli biricik boyutu, büyük etiketlerin hiçbirinin arzedemeyecekleri tek şey olan bütünsel özgürlüktür. Bir grubun çıktısını ve yaklaşımını denetleme özgürlüğü... Madalyonun her iki yüzünde de yol alındığı görülüyor. Bir yanda Mekons (normalda 8 albümlük bir sözleşme imzalanıyor olmasının tersine, Virgin'le yalnızca 3 albüm için bir sözleşme yapmıştır) ve Chrysalis tarafından finanse edilmekle birlikte tamamen kendilerinin işlettikleri 2-Tone etiketiyle The Specials gibi grupların tavizkar olmayan tutumu var. Öbür yanda, Rough Trade/Rigid Digits Label etiketiyle piyasaya sürülen Stiff Little Fingers albümünün başlangıçta sağladığı başarının, bir küçük şirketin etiketiyle yayımlanan bir plağın listelerde yükselmesinin olanaklılığını göstermiş olması sözkonusu. Bu konuda daha fazla tartışılmasının zamanı geldi. The Gang of 4, EMI'yle yaptıkları sözleşmenin tam olarak ne olduğunu açıklamalı. Her yerdeki bireyler ve gruplar -birleşiniz ve tartışınız.

Bağımsız ethos, aynı zamanda müzisyenlerin ve öbür müzik endüstrisi çalışanlarının pratik kullanımı için tasarlanmış olan yayınlar yoluyla yaygınlaştırıldı. Sözgelimi, Music Business Yearbook'da, Gee (1981: 9) şöyle yazıyordu:

"Ulusaşırı şirketlerin hızla küçülen bir pazarda paylarını yükseltmek için savaştıkları 80'lerin başlangıcında, ileri adım atmanın tek yolu nitelikten, orijinallikten ve geniş ölçüde değişen müzik üslubundan geçiyordu. Sanatçı ve şirket etiketi arasında daha teklifsiz bir ilişki barındıran yeni bağımsız etiketler, yirmi yıldır pop müzikteki en heyecan verici gelişimi vaadetmektedir ve sanatçılar kendilerinin sanatsal dürüstlüklerinin ticari başarılarından daha önemli olduğunun farkına vardıkça, bağımsızlar büyük şirketlerin bir patika olduğunu unuttukları yerde yürümektedir.

Benzer şekilde, Leonard ve Shannon (1984: 27), yetmişlerin sonundaki bağımsız plak üretimi faaliyetinin genişlemesinden yana çıkarak bu genişlemeyi, "modern müziğin bir avuç büyük plak şirketinin fiilen tekeline geçmesine karşı bir şiddetli tepki" olarak betimler. "Bağımsız devrimi"nin soykütüğüne ve onun müzik endüstrisinin yapısı üzerindeki etkisine ilişkin böylesi değerlendirmeler dönemin gazetecilik ve "ticaret" literatüründe bolca bulunurken, bağımsız şirketlerin plak üretimine elektronik medyada da (sınırlı olmasına rağmen) buna benzer şekilde yer verildi. Radyoda, John Peel'in BBC'deki gece programları, bağımsız müziğin önemli vitrinleriydi. Televizyonda, bağımsız rock üzerine bir BBC programı olan *Grapevine*'ın yayınlanmasına, öncü bağımsız rock grubu Scritti Politti tarafından toplanmış olan bir bağımsız broşürün (daha uygun bir deyimle, bağımsız plak etiketi "yapma" kılavuzunun) yayımlanması eşlik etti. Akademik alanda, Dave Laing (1978) ve Simon Frith (1981) gibi sosyologların yazıları da bağımsız rock'ı onayladı. Kendisinin daha önceki "pop yasası"ndan vazgeçen Frith (1981: 156) şöyle yazar:

> "İngiliz rock şirketlerinin başlarının belada olduğu esnada, ne denli küçük olsalar da punk bağımsızları kendi idealizmlerinin otoritesine sahiptiler. Punk bağımsızları dikkatleri pazardan uzaklaştırarak gerisin geri müzisyenlere, müziğin cemaatleri simgeleştirme ve yoğunlaştırma yönünde iş görme tarzına yönelttiler. Plak yapımı karşısında açıkça profesyonalizm karşıtı bir tutumu, müziğe bir kâr aracından ziyade bir varkalma tarzı olarak duyulan bir ilgiyi ifade ettiler. Punk bağımsızları rock pratiğine yeni bir gerilim, yeni bir ihtiras kavramı, özellikle büyüklerle sözleşme yapmaya, kitlesel başarı uğrunda yerel sevgiden feragat etmeye devam eden müzisyenler - çoğunluk- açısından yeni bir meydan okuma getirdiler.

Bağımsız faaliyetin rock müzik endüstrisinin ve bunun bir uzantısı olarak geç kapitalizm altındaki daha geniş toplumsal koşulların açık ya da üstü kapalı bir eleştirisini sunduğu şeklinde yorumlanması, "punk bağımsızları"nın basitçe endüstrideki girişim pratiğini yeniden ortaya koymaktan (birçokları 1950'lerin Amerikan bağımsızlarını bu şekilde yorumluyordu) ziyade, bizzat kültür endüstrisinin temelini sorguladıklarının düşünüldüğü anlamına

gelir. Şu halde, daha önce gördüğümüz gibi rock'ın söyleminde zaten gömülü olan ve kurumsal yapılarında, mesleki ideolojilerinde ve pratiklerinde tesis edilmiş bulunan bağımsızlık düşüncesinin, birçok eleştirel medya teorisyeninin müzik şirketlerinin iktisadi başatlığını vurgulamakta oldukları bir zamanda öne çıktığı aşikardır. Haftalık müzik gazetelerinin listelerinde bağımsızların ürettiği kırkbeşliklerin ve albümlerin boygöstermesi ve seksenli yıllarda bağımsız plak/kaset üretim, dağıtım ve satış ağının ülke çapında oluşturulması, en azından anonim şirket cennetine uzanan merdivenin bir asansör olmadığını tanıtladı. İngiliz bağımsız uğrağı (başka ülkelerde basitçe kopyalanmadığının vurgulanması gerekir), ulusaşırı şirketlerin bozulmamış ve dizginlenemez tahakkümünü vurgulayan daha mekanik teorileri sorgular. İngiliz bağımsız uğrağı kültürün ticaret karşısındaki zaferini temsil etmez -böyle bir formülleştirme teorik ve politik açıdan çocuksudur- ama sermayenin sanat üzerindeki kaçınılmaz hükmünü de tanıtlamaz. Daha ziyade, kapitalizmin koşulları altında kültürel üretimin pratiği ve anlamı üzerine süregiden mücadeleyi bariz şekilde anımsatır.

Birçok kültür eleştirmeninin yaptığı gibi "rock birimleri"ni bir dizi yerleşik şirketin sağladığı görev ortamında kesintiye uğramayan bir akış içindeymiş gibi kavramak, rock endüstrisine bariz bir süreklilik ve tek-yönlü, işlevselci bir mantık atfetmektir ki, bu bakış rock kültürünün yapımında ve yeniden yapımında tipik bir görünüm olan daha kaotik (maddi ve kültürel) mücadeleye çamur atar. Eleştirel sosyologlar ve kültürel çalışmalar bilginleri, geniş ölçekli biçimsel örgütler ve daha kolayca ölçülebilen iktisadi ve kültürel faaliyetler üzerinde yoğunlaşmaları yüzünden iş dünyası iktisatçılarının ticari peşin hükümlerini hatırı sayılır ölçüde barındırmış ve yeniden ortaya atmışlardır. Altkültür teorisi, gereğinden fazla genel olarak, yerleşik iktidar yapılarının daha "temelli" dolayımları üzerinde yoğunlaşmayı yeğlemesi yüzünden kültürel üretimin daha özbilinçli kurumlarına yeterince eğilmemiştir (örneğin, Willis, 1990). Gelgelelim, rock, kültür üreticileri, "aktarıcıları" ve tüketicileri (birçoğu çokkatlı roller üstlenen tüketiciler) arasındaki karmaşık ve çok çeşitli ilişkilerde tezahür eder. Bununla birlikte, rock söylemindeki büyük/bağımsız

bölünmesinin taşıdığı önemin ve özgül uğraklardaki tarihsel anlamının taslağının yapılması, bunun gibi bir örgütsel farklılaşmanın rock müzik endüstrisi içerisinde niçin ve nasıl ortaya çıktığını açıklamaz. Bundan dolayı, istikrar, değişme, dönüşüm ve yeniden tesis edilmenin ortaya çıktığı koşullara eğilmek zorunlu.

E. DEĞİŞME KOŞULLARI

Yetmişli yılların sonunda bağımsız rock faaliyetindeki büyük artışa (yukarıda tartışıldığı üzere) ilişkin yapılan en genel açıklamalar, büyüklerin ürünlerinden "tüketiciler"in tatmin olmaması ve ucuz plak kayıt teknolojisinin gelişimini takiben plak üretme yeteneğinin yayılmasıyla ilgilidir. Sözgelimi, Denselow (1980: 8) şöyle yazar:

> "bağımsızların avantajı üslup değişmelerinin farkında olmaları, müzikal modanın hızlı salınımlarını izlemeye ve teşvik etmeye istekli olmaları ve yetmişlerin ençok satanlarından sağlanan hızla gözden yiten büyük kârlara yaslanmamalarıydı. Londra etrafındaki hızla genişleyen Bonaparte zincirini işleten Steve Melhuish'e göre, 'büyükler yavaş, alık ve olup bitenin 18 ay gerisindedirler. Büyüklerin 76'da müzik değiştiği zaman neyin cereyan ettiğini kavramaları gerekirdi'. Melhuish'in biriktirdiği birçok plak, Stiff, Rough Trade ya da Factory gibi bağımsız şirket etiketini taşımaktadır ve muazzam bir bağımsız sahnesinin büyüyeceğini öngörmektedir".

Bu, "simge üretimi" sürecinde aşırı yoğunlaşmanın ve standartlaşmanın doğurduğu dönemsel krizler olduğunu öneren çevrim teorilerini yankılayan aşina bir argümandır. Kuhn'un (1970) bilimsel yenilik teorisinin düzenlenme tarzını genişleterek (ya da belki de sanat hareketleri tarihinde yatan kökenlerine gerisin geri göndererek), tıpkı "normal bilim"in belli vesilelerle bir "paradigma krizi"nden geçmesi gibi, büyüklerin aktardığı "normal rock"ın da, büyüklere riskli görünen üsluplarla ve iktisadi olmayan niceliklerde rock müzik yapmaya ve satmaya hazır olan göreceli marjinal girişimlerin meydan okumasıyla karşılaştığını önerebiliriz. Ama, farklı kanallar yoluyla gelen "alternatif" rock'a

olan kamusal talep, sözkonusu alternatifin üretilmesinin yeterli koşulu değildir. Böylesi bir açıklama, rock'ı pazar dengesine dayalı olarak kendi kendisini ıslah eden bir endüstriyel sistem olarak yeniden sunan işlevselci bir tüketicinin egemenliği argümanı üzerinde bina edilir. Cılız kaynak temelleriyle bağımsızlar herhangi bir anda oldukça yerelleşmiş ortamlarda iş görmekten daha fazlasını yapabilmeleri ya da büyüklerin ürün-sınavı gerekliliklerine hizmet edebilmeleri için koşulların elverişli olması zorunludur. Üretim kapasitesinin sınırlı ve talebin güçlü olduğu bir ortamda büyüklerin olanakları tekellerine almaları ve böylece bağımsızların kendi plaklarını üretmelerini zorlaştırmaları muhtemeldir. Sözgelimi, Frith (1978: 113), 1973 yılında petrol krizinin neden olduğu vinil kıtlığının birçok bağımsızı geçici olarak hammaddesiz bırakırken, büyüklerin petro-kimya şirketleriyle yaptıkları uzun vadeli sözleşmelere güvenebildiklerini işaret eder. Benzer olarak, imalat ve dağıtım tarifelerindeki imtiyazlar, daha büyük "throughput"a* sahip plak şirketlerini destekler. Yüksek dereceli bir dikey ve yatay bütünleşmenin oluşturulması, ya da başka bir yoldan söylendikte, holding sermayesinin rock üretim sürecine daha yoğun bir tarzda nüfuz etmesi, pazarın genişleme dönemlerinde devasa bir ticari avantaj oluşturur. Yetmişli yılların ortalarına dek hemen tüm diğer iş alanlarından daha hızlı büyüyen (Chapple ve Garofalo, 1977: 172) bir küresel iş alanından sağlanan kârlardan büyük şirketlere düşen pay engindi. Gelgelelim, tüketimin durgunluğa girdiği dönemlerde, şirketlerin mülkiyetindeki kayıt teçhizatlarının ve plak stüdyolarının hatırı sayılır atıl üretim kapasitesi daha önceleri kısıtlanmış ya da dışlanmış olan göreli küçük girişimlerin üretim sürecine girmelerini kolaylaştırdığı zaman, sabit sermaye üzerindeki denetim de dezavantajlı olabilir. Bağımsızların düşük düzeyli sermaye yatırımı ve kurumsal esnekliği, bu koşullar altında piyasada geçici de olsa sağlam bir yer tutmalarını sağlayabilir.

Hatırı sayılır sabit ve değişken maliyetleri ve bunları dengelemek için muhtaç oldukları geniş ölçekli satışlarıyla büyükler, yetmişli yılların sonunda ve seksenlerin başında kayda değer ölçüde yara aldılar ve ciddi kayıplara uğradılar. Hardy'nin (1984: 7)

* *Throughput:* Verili bir süre içinde işlemden geçen malzeme miktarı (y.h.n.).

dikkat çektiği gibi, 1978-83 döneminde İngiltere'de vinil kırkbeşlik dağıtımı yüzde 17.4 ve albüm dağıtımı yüzde 36.8 oranında düştü (teyp kaseti dağıtımında yüzde 73.7 gibi büyük, ama yeterince telafi edici olmayan bir artış olsa da). Sonuç, plak imalatı, dağıtımı ve yönetimindeki mevcut işlerin neredeyse yarı yarıya azalmasıydı. Bu dönemde büyük plak şirketleri arasında görülen kriz duygusu, bir müzik sektörü yayınında aşağıdaki iddiayı dile getiren Peter Scaping tarafından dramatik şekilde dışavuruluyordu: "Sözkonusu enformasyonun başka hiçbir endüstrinin başına gelmediği denli yıldırılmış olan bir endüstriyi betimlediğini her okurun aklında tutması gerekir. Bu enformasyon, geçtiğimiz yirmi yılın bir bakiyesi olan bolluk imajı verebilir" (British Phonographic Industry, 1982: 7). "Büyüklerin sorunları - aşırı kapasite, düşen satışlar, yükselen maliyetler, yüksek masraflar ve örgütsel katılık- bağımsızlarca sızlandıkları denli paylaşılmıyordu. Aslına bakılırsa, Hardy (1984: 10), "yeni bağımsızlar(ın), ulusaşırı ya da ulusal medyanın yardımı olmaksızın İngiltere'nin yeni müziğini izlerkitlesine iletmek için imalat ve dağıtımın yekpare yapılarındaki çatlakların sağladığı avantajdan yararlandı"ğına dikkat çeker. Aşağıda tartışıldığı gibi, bağımsızların esnekliğini taklit eden ve çok geniş bir üretim, lisans ve dağıtım hizmetleri için giderek akışkanlığı artan sözleşme düzenlemeleriyle uğraşan büyük şirketler bu durumdan ders almışlardı.

Bu dönemde İngiliz rock müzik endüstrisinin içinde bulunduğu koşullara ilişkin yapılan bu analizlerde betimlenen iki tür gelişme var. Biri, bağımsızların atıl kapasite dönemlerinde büyüklerin sahip oldukları imalat, plak kaydı ve dağıtım vasıtalarından yararlanarak (yani, bunları satın alarak) piyasaya girmesi şeklinde özetlenebilecek sınırlı bir gelişme. İkinci gelişmeyse bunun ötesine gider, çünkü bu gelişme ne denli sınırlı ve geçici olursa olsun küçük girişimlerin müzikal üretim araçlarına "el koymaları"nı ve daha sonra büyüklerinkine alternatif ya da paralel kurumsal şebekeler kurmalarını temsil eder. Yukarıda gördüğümüz gibi, bağımsızların işlemlerinin ne ölçüde müzik endüstrisinin göreceli sürekliliğe sahip ve muhalif görünümleri olarak kabul edilebileceği tartışma konusu. Bu tartışmada benimsenecek değerlendirici konum ne olursa olsun, tek başına

örgütsel yeniden düzenlenme olgusu, bağımsız girişim düşüncesi ve pratiğinin 1978-83 döneminde niçin bu denli güçlü bir şekilde yeniden su yüzüne çıktığının açıklanmasında yetersiz kalıyor. "Bağımsız rönesans"ı için birtakım elverişli piyasa koşulları vardı kuşkusuz. Özellikle, tüketimin yaygın bir durgunluğa girmesiyle biraraya geldiği zaman büyük şirketlerin rock müzik yapımı üzerinde kurduğu görünüşte amansız tahakkümü önleyebilecek olan ucuz kayıt teknolojisinin giderek daha kolay bulunması sözkonusuydu. Ama yalnızca iktisadi ve teknolojik etkenler, bu dönemde sınırlı bir izlerkitle öbeği için niçin çok sayıda plak ve kasetin üretildiğini ya da daha önce zikredilen büyüklerin müziği ve "sokağın" müziği arasındaki uçurumun niçin varolduğunu açıklayamaz. Eğer bağımsızlar basitçe küçülen bir pazardan kendilerine düşen payı alıyor ve biçim açısından büyüklerin sağladıklarıyla özdeş olan bir rock müziği yine büyüklerinkine benzer güdülenimlerle üretiyor olsaydılar, bu gelişme geçici bir ilgi uyandırmaktan daha fazlasını sağlayamazdı. Pazar iktisadı düzeyinde, büyüklerin pazar payının yetmişli yılların sonunda zirvesine vardıktan sonra tedricen inişe geçmesi anlamlıydı, ama bu gelişme satışların çok daha fazla sayıda şirkete basitçe yeniden dağılmasından daha fazlasını yansıttı. Örneğin, İngiltere'de ticari dolaşımda bulunan albüm sayısı 1975 yılında 91.6 milyon tane gibi bir zirve noktasından, 1983 yılında 54.3 milyona düşerken (düşüş oranı yüzde 40.7), kırkbeşliklerin sayısı 1979 yılında 89.1 milyondan 1983'te 74.0 milyona düştü (yüzde 16.9 oranında bir azalma). Şu halde, açıklanması gereken yalnızca bağımsızların rock alanına girmesi için elverişli koşulların bulunup bulunmadığı (ki, kayıt ve imalat teknolojisine daha kolay erişilebilmesine rağmen, üretim ve satışlardaki toplam düşmeye bakılırsa koşullar o kadar da elverişli değildir) değil, aynı zamanda üretmekte oldukları müzik bazında büyükleri ve bağımsızları birbirlerinden neyin farklılaştırdığıdır. Başka bir anlatımla, rock müzik endüstrisi içerisindeki iktisadi güçler dengesinde görülen değişiklik, aynı zamanda önemli bir kültürel ve ideolojik dönüşümdü. Şu halde, bu dönemdeki müzikal değişmeye ilişkin herhangi bir açıklamanın, punk'ın yarattığı kültürel kırılmayı hesaba katması gerekir.

F. PUNK KÜLTÜRÜ VE İKTİSADI

Bağımsızlar ve punk arasındaki derin bağlantıya yukarıda hafifçe değinilmişti. Leonard ve Shannon'ın (1984: 27; ayrıca bkz. Frith, 1981; Wallis ve Malm, 1984) savundukları gibi:

> "Bağımsızların kendi ayakları üstünde durmalarını sağlayan punk patlamasıydı. Punk patlaması 70'lerin mecali kalmamış müzik sahnesini yeniden canlandırdı. Bağımsızlar para ve tecrübe eksikliğini şahane bir sıkı çalışma, sanat aşkı ve bir macera duygusuyla telafi ettiler. Uzlaşımları takmayarak, büyük şirket etiketlerinin kurallarından ziyade kendi kurallarına göre oynayarak müzik endüstrisini tepeden tırnağa sarstılar".

Bu satırlarda, rock üretim sürecinde yeni düzenlemeleri ve şebekeleri tahrik etmede punk'ın önemli bir kurumsal etkisi olduğu öneriliyor. Dahası, punk'ın rock müzik endüstrisinin tamamında, hatta bağımsız bir plak şirketiyle sözleşme imzalamayan ya da bağımsızları hemen terkedip büyüklerle sözleşme yapan rock oluşumları arasında bile etkili olduğu öneriliyor. Punk'ın basitçe yeni bir bağımsız şirketler şebekesi doğurmaktan -aslına bakılırsa Sex Pistols, The Clash ve The Jam gibi yeni ufuklar açan birçok grup büyük plak şirketleriyle (sırasıyla EMI, CBS ve Polydor) sözleşme imzaladı- çok daha kapsamlı sonuçlara yolaçmış olması gerçeğinden ötürü, bu önemli bir ayrımdır. Şu halde, punk'ın yarattığı tesiri, popüler müzik alanını baştan başa kaplayan isyankar eyleme her nasılsa dolaysızca ve yeknesak bir şekilde tercüme edilebilir bir tesirmiş gibi görmemek gerekir. Punk'ın daha ziyade, o dönemde başatlık kurmuş bulunan rock değerlerine ve pratiklerine anlamlı bir muhalif "duygu yapısı"ndan hareketle meydan okuyan "biçimlendirici bir ruh" sağladığının düşünülmesi gerekir. Hatta, bağımsız şirketler ve punk üslubu arasında, Weberci anlamda bir seçmeci hısımlığın (elective affinity) ya da neo-Marksist terimlerle yapısal benzeşikliğin (homology) (Willis, 1978 tarafından önerildiği türden) bulunduğu düşünülebilir. Bir müzikal üslup ve retorik tavır olarak punk, bağımsızların (yeniden) boygöstermesini olanaklı kılan elverişli yapısal koşulların

yönlendirilmesini ve bunlardan yararlanılmasını örten kültürel dinamikti. Punk'ın bu görünümlerine aşağıda kısaca eğiliyorum.

Punk'ın yükselişe geçtiği yetmişli yılların ortalarının maddi ve kültürel koşulları daha önce genel hatlarıyla tasvir edildi. Gençlik kesiminin yaşantıladığı işsizlik ve yabancılaşma; düşük düzeyli teknolojik gelişme; rock müzisyenlerinin ve onların plak sektörü holdinglerinin mesafeli duruşları, gösterişçilikleri ve yüksek teknoloji saplantıları; kent merkezi bölgelerinde bohemler ve işçi sınıfı gençliği arasında ittifaklar hazırlamada durumcu hareketin (situationism) yeniden dirilişi; ve öbür irili ufaklı etkenler nihilist, minimalist, anonim şirket karşıtı olan ve her şeyden önce kendin için-kendin yap kültür üretimi düşüncesine adanmış bir rock üslubu üretmek üzere biraraya gelmişti (Chambers, 1985; Frith ve Horne, 1987; Hebdige, 1979; Laing, 1985; Marsh, 1977; Savage, 1991; Wicke, 1990). Erken dönem punk'ın ham anarşist politik konumu, teknik açıdan güdük olan ve uzmanlaşmış bir kültürel işbölümünü tanımayan bir müzikal üretim anlayışından besleniyordu ve bağımsız plak üretiminin ideolojik temellerini sağlayan işte bu tutum değişikliğiydi. Bu kaba pragmatizmin, ideolojik kanaatın bir örneği olduğu denli bir politika olduğuna dikkat çekmeliyim -plak kayıt üretim araçları şimdi artık, büyük plak şirketleriyle sözleşme yapmayan ya da yapamamış grupların hizmetindeydi. Bundan dolayı, bağımsızların büyümesinin basitçe sanat aşkına sanat idealizminden (her iki anlamda) kaynaklandığını ileri sürmek yanıltıcı olur (bkz. 3. ve 4. bölüm). "Rock bağımsızlığı" teriminin nedenbilimi (aetiology) karmaşıktır -zaman ve mekana yayılmış olarak birbiriyle uyumsuz bir sonuçlar silsilesi üreten toplumsal, kültürel, iktisadi ve politik fenomenlerin epeyce birbirine bağlı bir bileşimi. İngiltere'de yetmişli yıllarda yeniyetme gençlerin artan işsizliğinde ve parlamenter demokratik aygıttan yabancılaşmanın derinleşmesinde belirginleşen toplumsal kırıklık, punk'ın muhalif duruşunu ateşledi ve bu duruşta ifadesini buldu (Stratton'ın -1985- dikkat çektiği gibi, punk ABD'de toplumsal formasyonla oldukça farklı bir tarzda bağlantı kurmuştu). Dahası, mülkiyetin ve rock müziğin üzerindeki denetimin yoğunlaşmasını idame ettiren ve endüstriye girişi zorlaştıran güçler, aynı zamanda başgöstermekte olan "ama-

törcü" etik ile sözümona "ilerici" rock'ın uzmanlaşması ve büyük ölçüde sermayeleşmesi arasına bir takoz koyan güçlerdi. Erken tarihli ve tesirli bir makalede Dave Laing (1978: 124), punk'ın endüstriyel, estetik ve ideolojik statüko karşısındaki düşmanlığına dikkat çekti. Bu,

> "çokuluslu şirketlerin yörüngesi içerisinde müziğin 'sermaye- yoğun' üretimine, yerleşik müzisyenler arasında tesirli olan 'sanatsal mükemmellik' ideolojisine bir meydan okuma ve büyük kısmı tabu olagelmiş (politika dahil) yeni konuların popüler şarkılara saldırgan bir tarzda dahil edilmesi (biçimine bürünen bir çatışmaydı)".

Burada, rock müziğin örgütlenme, icra edilme tarzına ve şarkı sözlerinin yoğunlaştığı konulara punk'ın meydan okuduğu savunulmaktadır. Punk'ın doğumundan önce başat olan rock müzik biçiminin ancak ulusaşırı/çokuluslu plak şirketlerinin finanse edebileceği yüksek teknolojiye devasa bir yatırım yapılmasını gerektirdiğine sıklıkla işaret edilmiştir (örneğin, Hatch ve Millward, 1987: 152; Moore, 1993: 127). Bu tip açıklamalarda punk, Coon'a göre (1977: 10, 13) "yüksek eğitim ve teknik uzmanlık kokan, giderek artan oranda teknik donanım kullanan, yarı-orkestra haline gelen ve klasiklerden serbestçe alıntılar yapan" Emerson, Lake and Palmer, Yes ve Rick Wakeman gibilerinin müziğine bir reaksiyon olarak sunulur. Yetmişli yılların ortalarında estetik açıdan başat kabul edilen "ilerici" rock müzik tantanalı ("tantana rock" denilen), hoşgörülü ve hem izlerkitlesiyle hem de rock dünyasına girişin titizlikle aranan gerekliliklerince giderek sindirilen tutkulu profesyonel rock müzisyenleriyle arasına mesafe koyan bir müzik olarak tasvir edilir. Karmaşık ve uzun şarkılardan ziyade basit ve kısa şarkılardan yana çıkması (yani, uzunçalar albümlerden ziyade üç dakikalık kırkbeşlikleri yeğlemesi) ve sunum kodlarında, plak kaydı, pazarlama, paketleme ve icra bakımından gelişkin olmaktan ziyade güdük kalmaktan yana çıkması açısından punk, bu rock üslubuna açıktan bir reaksiyondu (Savage, 1991). Punk'ın retoriği, teknik gelişkinliği hiç de arzu edilmemesi gereken bir öğe kılmaya ve böylece kendilerini bundan böyle "sanatın durumu"nun gerektirdiği teknolojiye ve büyük kayıt ve icra bütçelerine erişim

olanaklarına sahip olmamalarından ötürü dezavantajlı görmeyi bırakan -ve aslında olumlu bir tarzda avantajlı durumda sayılan- bağımsız rock girişimlerini teşvik etmeye girişti. Ama, punk ve bağımsızlar arasındaki ilişkinin aynı zamanda özü açısından dönüşlü (reflexive) olarak görülmesi gerekir -The Buzzocks ve The Desperate Bicycles gibi erken dönem grupların bağımsızlar tarafından piyasaya sunulan geçici plakları hem punk kültürünü yansıtıyor hem de kısmen bu kültürü oluşturuyordu. Punk'ın düşük masrafları ve temel teknik üretim ve icra standartlarını vurgulaması aynı zamanda az sermayeli ve ancak gevşek bir tarzda oluşturulmuş bağımsız plak şirketleri açısından elverişli olan amatörcü bir etiği besledi.

Peter Marsh (1977), rock müziğin üretimindeki yeterlilik ve profesyonalizm düşüncesine karşı bir meydan okumanın, benim burada yetmişli yılların ilk ve orta döneminin "normal rock"ı dediğim rock'ın reddedilmesinin bütünsel bir parçası olduğunu gösterir. Bu hesaplanmış amatörcülük, icracılar ve izlerkitle arasındaki engelleri bertaraf etmeye bakan eşitlikçi bir etiği yansıtıyordu. Bu ilişki, punk müziğin nasıl çalınabileceğini gösteren ve okuyucularına kendi punk rock gruplarını oluşturmaları yolunda öğütler veren punk fanzini *Sniffin' Glue*'da, sık sık alıntılanan üç temel gitar akord diyagramı örneğinde çarpıcı bir şekilde temsil edilir. Bu eşitlikçi etik, aynı zamanda icracı ve izlerkitle arasındaki bir yeterlilik ve statü farklılığı olduğunu belirten uzlaşımsal düşüncelere meydan okuması sayesinde şirket çıkarlarının yükselttiği kurumsal ve finansal engelleri de tehtid etti. Marsh'ın (1977: 113) yazdığı gibi:

> "Punk, ne olursa olsun, çoğalma müziğidir. Sex Pistols'un afişlik bir malzeme oluşturması gerçeğine rağmen, grup ve kendilerini düzenli bir şekilde destekleyen insanlar arasında mesafe yok. Johnny Rotten'la tuvalette yan yana işemeniz bile olanaklı".

Sahnenin önünde izleyici konumundan çıkıp sahneye fırlayarak katılımcı olabilen hayran düşüncesi, punk mitolojisinin bütünsel bir parçasıydı. İcracı ve tüketici arasındaki bölünmeyi aşmaya yönelik bu girişim, punk bağımsızlarının kahramanca bir

vizyona sahip olmasını besledi. Büyük şirketlerin oldukça rutinleşmiş ve rasyonelleşmiş yordamları icracı, yardımcı ekip ve izlerkitleyi birbirinden sistematik bir tarzda ayırmıştı. Oysa, bağımsızlar, punk sanatçılarını ve izleyicilerini hem bir seçim hem de zorunluluk gereği plakların etiketlenmesi, görsel sanat eserlerinin icrası, konserlerin ve plakların reklamının yapılması gibi işlere dahil etti. Müzisyenler, plak şirketleri, perakende satış bağlantıları ve yerel izlerkitle arasındaki bu yakın bağlantı, büyük şirketlerin sözleşmelerden, avanslardan ve promosyon bütçelerinden oluşan dünyasında olanaksız bir hareketlilik ve ikame edilebilirlik derecesini gerektirdi. Sözgelimi, Hebdige (1979: 110-11),

> "müzik basınında dans pistinden sahneye simgesel geçişi gerçekleştiren 'sıradan hayranlar'ın örneklerinin ne denli bol miktarda (olduğunu gösterir) -Siouxsie of Siouxsie and the Banshees, Sex Pistols'un Sid Vicious'ı, Sniffin' Glue'nun Mark P'si, the Ants'in Jordan'ı. Rock hiyerarşisindeki daha mütevazı konumlar bile ağır ve sıkıcı el emeğine, büro işlerine ya da hükümetin gençliğe sunduğu para yardımına talip olmaya cazip bir alternatif sağlayabilirdi. Sözgelimi, söylentilere göre, The Finchley Boys, futbol sahalarından the Stranglers tarafından alınmış ve turnelerde müzik aletleriyle ilgilenmeleri için tutulmuştu".

Ayrımların bu şekilde bulanıklaştırılması ve işlevin ikame edilebilirliği, hem ideoloji hem de bir pratik olarak punk bağımsızlarının ayırtedici görünümüydü ve punk'ın profesyonalizm karşıtlığı bu görünüme muhalif bir eğilim kazandırmıştı. Punk bağımsızları, büyük şirketlerle ilintilendirilen hiperrasyonelleştirilmiş çalışma yapılarından ve rutinlerinden oldukça ayrı duran farklı bir yabancılaşmamış kültürel emek modeli sundu. Ürünün oluşturucu bileşenlerinden ziyade bütününün üretimine katılınması bir zanaat ya da artizan emeği olarak daha tanınabilirken, üretimin sıklıkla gelişigüzel yerine getirildiği enformel ortamlar profesyonelleşmiş işten ziyade "eve iş verme" (cottage) endüstrisini ve "hobicilik"i hatırlatmaktadır. Aşağıda 3. bölümde savunulacağı gibi, punk bağımsızlarının radikalizm iddialarının büyük kısmı muhalif içeriğe olduğu denli kendi örgütsel yapılarına ve üretim sürecine yaslanıyordu.

Punk müziğin güdük teknoloji ve temel yetenek düzeylerinden

oluşan ikiz görünümlerinin tesirine yukarıda değinilmişti, ama Laing'in taslağını sunduğu punk'ın üçüncü çehresinin atlanmaması önemli -sık sık apaçık olan politik konusu. Punk'ın ortaya çıkışından hemen öncesinde rock şarkı sözleri "gulyabaniler ve dış uzamdakiler"le ilgili olma eğilimindeyken (Laing, 1978: 125), punk şarkı sözleri "yüksek apartmanlar, işsizlik yardımı kuyruğuna girenler ve beyazların ayaklanmaları"yla ilgiliydi (Brake, 1980: 81) ve "ağırlıklı olarak toplumsal eleştiri ve ilgi üzerinde odaklanıyor"du (Lewis, 1983: 139). Punk'ın bu muhalif boyutu, tıpkı şarkı sözlerinin politik iktidar bloğuna sataşıp durması gibi (bunun ilk ve en gösterişli tezahürü Sex Pistols'ın İngiliz monarşisini 1977 yılındaki Yıldönümü vesilesiyle kafaya alması, ama bunu aynı zamanda Ölü Kennedy'lerin Reagan'ın başkanlığını şiddetle suçladığı şarkılarıyla ABD'ye de genişletmeleriydi), yerleşik rock holdinglerine meydan okumak bakımından bağımsızların "alternatif" mahiyetine uygun düşüyordu. Bu şekilde, kapitalist devlet ve sivil topluma yönelik genel bir dışavurumsal eleştiri, kendisi sık sık punk'ın konusunu oluşturan bir rock müzik endüstrisinin iktidar yapısına yönelik özgül, dışavurumsal ve araçsal eleştirisiyle kaynaştı. Sex Pistols'un "EMI" şarkısı örneğin, grubu kabul edilemez "kamusal davranışı"ndan ötürü kovan bir büyük plak şirketine yönelik öfkeli bir saldırıyken (Matlock, 1990; Savage, 1991), başka bir sivri punk grubu The Clash, 1980 yılında İngiliz bağımsız şirket etiketlerinin zafer şarkısı olan "Hitsville UK" parçanın kaydını gerçekleştirdi.

Gelgelelim, hemen yukarıdaki iki örnek, punk politikası hakkında düzayak varsayımlarda bulunmanın yarattığı sorunu gösterir. Hem büyük plak şirketlerine yapılan saldırı hem de punk bağımsızlarına düzülen övgü, punk bağımsızlarıyla sözleşme yapmamış olan gruplardan geldi. Sex Pistols, Büyük Amerikan bağımsız şirketi A and M'den en az yukarıdaki denli sert bir şekilde ayrıldıktan sonra, yetmişlerin başında kurulan bir bağımsız girişim olan ve daha sonra ironik bir tarzda EMI'ye satılan Virgin için plak yapmıştı. The Clash ise Amerikan holdingi CBS'le sözleşme yaptı (yukarıda gördüğümüz gibi, bu holding daha sonra Japon Sony Şirketi tarafından devralındı) ve şirketle olan kamuoyunun bilgisi dahilindeki kimi anlaşmazlıklarına rağmen, ba-

ğımsız şirketlerin cazibesine kapılmadı (Street, 1986: 146). Nasıl bağımsızların büyükler karşısında ebedi bir yapısal ve ideolojik muhalif konumda durdukları iddialarına kuşkuyla yaklaşmak zorunluysa, benzer şekilde kamu önündeki tikel bir retorik konumun benimsenişi ve gerçek pratik arasında bir ayrımın gözetilmesi önemli. Gelgelelim, bunu, yukarıda dikkat çekildiği üzere "satış yapma"ya yönelik düzenli ve ritüelleştirilmiş suçlamalar yapan kendinden menkul ve kendi kendini bozguna uğratan bir sofuluğu desteklemek amacıyla söylemiyorum. Bu ayrımın amacı daha ziyade, hem rock müzik endüstrisinde iktidarın dağılımında bağımsız şirketler yoluyla daha fazla hakkaniyet doğrultusunda bir miktar değişikliğinden sözeden abartılı iddialar hem de her zaman olduğu gibi iş dünyasının kaçınılmaz zaferi hakkındaki kaderci döngüsel duyurular karşısında kuşkucu olmak gerektiğini anımsatmaktır. Rock müziğin ideolojik dolayımı ve endüstriyel örgütlenmesindeki tarihsel değişmenin bu örneğini kısaca ele aldığımızda, bu tip gelişmelerin giderek içiçe geçen iktisat ve kültür kürelerinde doğan eşanlı eğilimler (bunların her zaman tutarlı olması gerekmez) tarafından üretildiğini açıkça görüyoruz. Büyükler ve bağımsızları arasındaki tarihsel bölünmeyi sorgulayan böylesi bir eğilim, kültür endüstrilerinde genişlediği iddia edilen post-Fordizm'le ya da esnek/dönüşlü uzmanlaşma/birikimle ilgilidir.

G. POST-FORDİZM, POST-PUNK

Rock müzik endüstrisine ilişkin buraya dek yaptığımız tartışma, büyükler ve bağımsızlar arasındaki müzmin söylemsel çatışkı üzerinde yoğunlaştı. Bu çatışmanın hem holdingler ve girişim örgütleri arasındaki ortodoks piyasa rekabetine hem de müzik yapma politikası, müzikal metinlerin ilericiliği ve sahiciliği ve rock müzisyenleri, müzik örgütleri ve tüketiciler/hayranlar arasındaki ilişkilerin mahiyeti üzerine girişilen ideolojik-estetik mücadeleye yaslandığını göstermiştik. Kültür-ticaret tartışmasının kültür nesnelerine, pratiklerine ve kurumlarına farklı değerlerin atfedildiği gündelik söylemsel stra-

tejiler bağlamında birçok peçeye bürünerek hala merkezi bir yer işgal etmeyi sürdürmesinden ötürü bu sorular hala önemlerini korumaktadır. John Stratton (1983a), ağırlıklı olarak ondokuzuncu yüzyıl estetik romantizmin felsefi mirasına yaslanması bakımından rock kültürüne damgasını vuran sanat-endüstri ayrılığının, dışavurumsal yaratıcılık ve endüstrileşmiş kültürel üretim paradoksunun simgesel olarak hükme bağlanmasında merkezi bir yer işgal ettiğini savundu. Simulasyon, kimlik politikası ve semiyotik kavranılamazlık üzerindeki postmodern vurgudan etkilenmiş olanları dahil olmak üzere bu sorulara ilişkin daha yakın tarihli yeniden kavramsallaştırmalar, müzik yoluyla gerçekleştirilebilecek simgesel kaçışın, "aslında ulusaşırı bir iktisada tabiyken 'küresel kültür'e katılım fantazisini yaşantılamanın" olanaklarını ve zorluklarını (doğrudan ya da dolaylı) vurgulamayı sürdürmektedir (Murphie ve Scheer, 1992: 173). Daha önce gördüğümüz gibi, kültürle uğraşan ulusaşırı anonim şirket figürü, rock müzik endüstrisindeki metalaşma, direniş ve denetim hakkındaki tartışmalarda hayati bir rol oynadı. Bill Ryan (1991: 105), "kapitalist kültürel meta üretiminin anonim şirket biçimi" olarak adlandırdığı örgütlenmenin politik iktisadının taslağını çizerken şunu belirtir:

> "argümanımın birincil ampirik varsayımı, özellikle 2. Dünya Savaşını izleyen yıllarda kültür endüstrisinin tamamında kültürle uğraşan anonim şirketlerin pazar üzerinde başatlık kurduklarını ve bunların içerisinde cereyan eden kültür üretimi biçiminin ayırt ediciliğini ortaya atar".

Ryan, "öbür sektörleri büyük ya da küçük ölçüde 'sömürgeleştirmiş' (imperialise) olan (kültür üretiminin) anonim şirket biçiminin aynı zamanda endüstrinin yarı-çevresinde iş gören daha küçük firmalarda da bulunabileceği"ni savunur (1991: 106). Bağımsızların daha önce zikredilen "fidanlık", araştırma ve geliştirme işlevleri burada, kültürle uğraşan anonim şirketlerin yenilik yönetimindeki "zorunlu kötücüllükler" olarak sunulur:

> "Kendi hesabına çalışmanın ve bağımsız üretimin cazibesi, proje takımlarını birarada tutmada sorunlar yaşayan anonim şirketler açı-

sından sorun yaratır. Ne var ki, bu sistemin herhangi bir kültürel metanın zorunlu temeli olan sürekli bir ıslah ve yenilik akışını, üstelik yeniliğin gebelik evresinin bedelini ödemek zorunda bırakmaksızın sağlamasından ötürü, anonim şirketler bu sistemle birlikte yaşayabilir" (s. 260).

Bu tip analizlerde, anonim şirket biçimi hem başat hem de kültür üretimini rasyonelleştirme ve sermaye birikimi yapma yönünde ısrarlı bir dürtü sağlaması açısından kurumsal çerçevede bulaşıcı olarak tasvir edilir. Gelgelelim, bizzat anonim şirket projesinin tözsel bir dönüşümden geçmekte olduğunu ve ulusaşırı anonim şirketin karakteristiği olan geniş ölçekli üretim birimlerine, biçimsel bölümlenme yapılarına ve dikey bütünleşmeye Fordist bağlanmanın yerini, belli bir kitleye yönelik pazarlama, "küçük hacimli" iş girişimleri ve üretime yönelik görevlerin "taşeronlaştırılması"yla nitelenen bir post-Fordizmin almakta olduğunu savunabiliriz (Harvey, 1989). Keith Negus (1992: 1), yakın tarihte "dünyada satılan popüler müzik plaklarının" yaklaşık yüzde 70'ini "üreten, imal eden ve dağıtan" genişlemekte olan "Beş Büyük" müzik anonim şirketinin (EMI Müzik, Polygram, Sony Music Enternainment, Warner Music International ve BMG Music Group), yetmişli yılların başından bu yana aşağıdaki taktiğe başvurarak risk yönetiminde karşılaşılan anonim şirketin katılığı ve hantallığı sorununu dengelemeye çalıştıklarını gözlemler:

"hiyerarşik çalışma pratiklerinin parçalanması ve görevlerin devredilmesi; karar almanın şirket içerisindeki küçük gruplara yayılması...Bu örgütlenme örüntüleri şirketin yerel koşullara, dillere, yasalara ve pazarlara uyarlanmasını ve daha hızlı karşılık vermesini sağlar. Bu, plak kayıt endüstrisinde, büyük şirketlerdeki elemanların gündelik bürokrasiyle daha az muhatap olmaları ve enerjilerinin büyük kısmını sanatsal karar alma üzerinde yoğunlaştırabilmeleri anlamına gelir".

Müzikle uğraşan anonim şirketlerin bu şekilde yeniden örgütlenmesine, "küçük şirketlerle yapılan işbirliği düzenlemeleri, yatırım ortaklıkları ve lisans anlaşmaları" eşlik etti (s.16). Bu koşullar altında, anonim şirket olmayan girişimlerin biçimsel ör-

gütsel bağımsızlığı giderek artan ölçüde anlaşılmaz hale gelirken, büyük şirketlerin rock piyasasında "sahte bağımsız"ları sunmayı başararak bağımsızların kültürel mühürlerini sömürmesi, bağımsızların ayrı duran kimliklerini daha da aşındırmıştır. Bundan dolayı, (Vignolle, 1980'e benzer şekilde) büyükler ve bağımsızlar arasında yüksek dereceli bir karşılıklı bağımlılık gören Negus, bağımsızların romantikleştirilmesine eleştirel yaklaşır. Bu "örgüt ağları" yarı-özerk birimler üzerindeki "işleyiş denetimi"ni gevşetirken (Murdock, 1982), bununla eşanlı olarak icraatın özenli bir şekilde gözetlenmesi yoluyla kaynaklar üzerinde sıkı "tahsisat denetimi" uygulayarak çalışır. Bu "gevşek-sıkı yaklaşımı", yüksek yaratıcılık düzeylerini kayda değer finansal darlıkla bileştirmenin yoluna bakar. Negus, büyüklerin bu yolla bağımsızları örnek aldıklarını ve seksenli yılların başlarında sergiledikleri iktisadi zedelenebilirliği en aza indirdiklerini -büyük/bağımsız yarılmasının eskiyip gitmesi ölçüsünde- savunur. Negus, "marjinlerde yeralan muhalif kuralsızlıklar" olarak anlaşılan bağımsızlar nosyonundan sakınan bir büyük/küçük sınıflandırmasını yeğler ve şundan yana çıkar:

> "Büyükler giderek artan şekilde yarı-özerk çalışma gruplarına ve etiket bölünümlerine ayrılır ve küçük şirketler karmaşık mülkiyet, yatırım, lisans anlaşmaları örüntüleri, formel ve informel ve kimileyin kasten üstü örtülen ilişkiler yoluyla bunlara bağlanır... Hangi şirketin hangisine sahip olduğunu, kısmen sahip olduğunu, lisans anlaşması yaptığını değerlendirmek zorlaşır. Böyle bir değerlendirme yapılabildiği takdirdeyse, içerisi ve dışarısı, merkez ve kenar ayrımlarının yerlerini, çokkatlı merkezlerden yayılan karşılıklı olarak bağımlı çalışma grupları ağına bırakmış olmalarından ötürü bu değerlendirmenin çalışma pratikleri açısından ne anlama geldiğini çıkarsamak da bir o kadar zorlaşır" (Negus, 1992: 18).

Scott Lash ve John Urry (1994: 120), kültür endüstrilerindeki gelişmelere ilişkin yaptıkları değerlendirmede, buna benzer şekilde, "Fordist düzenlemelerin dönüşüme uğradığı" bir "dikey dağılma" sürecinin cereyan ettiğini savunur. Lash ve Urry, popüler müzik endüstrisinde dışarıda ücretli olmaktan ziyade müzisyenlerin ve yazarların kâr payı sahipleri olarak biraraya gel-

melerinin, üreticilerin "evin dışına" taşmalarının ve stüdyoların "dışsallaştırılmaları"nın, son yirmi ya da otuz yıl içerisinde yeni esnek ve dönüşlü post-Fordist düzenlemelerin yerleştirilmiş olduğu anlamına geldiğini savunur. Lash ve Urry'ye göre (1994: 130), küçük bağımsız şirketlerin pazara girmelerinin kolaylığı, "İngiliz 'bağımsızları' sektörünün kendisini zenginleştirmeyi sürdürürken, oransal olarak Amerikan benzerlerinin küçük görünmelerini sağlarken büyük şirketlere müzik grupları sağladığı" anlamına gelir. Aynı zamanda, birçok sözleşmeli sanatçı şimdi artık "üretim sürecinin tüm işlevlerini temellük etmekte, yalnızca getirdiği son halini almış olan kaseti şirkete sunmakta ve deyim yerindeyse, plak şirketiyle 'kira sözleşmesi' yapmaktadır" (s.120); öyle ki, "plak şirketi entelektüel malı satın alır, sanatçıyı paketler ve daha sonra bir marka olarak satar" (s.137). Bu gelişmeler kültürle uğraşan anonim şirketlerin çöküşünün ve bağımsızların yükselişinin habercisi olmaktan ziyade bunlar arasındaki sınırların dinamik bir tarzda yeniden çekilmesini gösterir. Aslında, Lash ve Urry'nin (1994: 123) dikkat çektikleri gibi, kültür endüstrilerinde geçerli olan yenilik ve tasarım üzerindeki vurgu, anonim şirketlerin Fordizmi kucaklamasını her zaman sınırlandırmıştı ve *avant la lettre** post-modernist olmalarını sağlamıştı. Buradan hareketle Lash ve Urry, şu ortodoks Marksist yargıyı tartışmaya açar:

> "(Ortodoks Marksizm) kültür üretiminin giderek imalat endüstrisindeki meta üretimine benzediğini savunur. Oysa biz, sıradan imalat endüstrisinin giderek artan ölçülerde kültür üretimine benzediğini savunuyoruz. Sözkonusu olan meta imalatının kalıbı sağlaması ve kültür üretiminin bunu izlemesi değil, bizzat kültür endüstrilerinin kalıp sunmasıdır".

Entelektüel mülkiyet ve popüler müzikte ve öbür (giderek birbiriyle bağlantılı hale gelen) endüstrilerde buna iliştirilen hakların gittikçe daha fazla vurgulanması, rock'ın üretimine dahil olan kurumlar ağını yeniden yapılandırdı. Bu yeniden yapılanma, Lash ve Urry'ye göre (1994: 143), "anlamlı bir estetik eleştirinin başlatılmasında başvurulabilecek kültür endüstrisinin aygırlarından

* *Avant la lettre:* Son biçimine kavuşmasından bir önceki durum (ç.n.).

ayrı bir uzamın açılmasını sağlayan ve yeniden üretilmesine yardım eden" üretken bir "gösterge akışı" doğurdu. Kurumsal-endüstriyel temellerinin gözardı edilmesine kesinlikle izin vermese bile, kadir-i mutlak kapitalist anonim şirket modellerinin mekanistik uygulanışına direnen işte bu üretimin "kültür-yoğun" mahiyetidir.

Gelgelelim, bu yeni esnek örgütsel üretim ilişkileri, anonim şirket iktidarının keskin gerçekliklerini ve büyüklerin ve bağımsızların göreceli güçlerini değerlendirme zorunluluğunu aşmaz. Ne de bunlar, rock'ın bağımsız çalışmaları üzerine ayrıntılı araştırmaların genelde az bulunur olmasını mazur gösterir. Bağımsız kültürel faaliyetin ihmal edilmesi temelde, Raymond Williams'a göre (1981: 66), yerleşik yordamları ve yapılarıyla büyük, formel örgütlerin analiz edilmesinin, "modern kültürel hayat açısından o denli önem taşıyan göreceli gayrı resmi birlikleri" analiz etmekten çok daha kolay olması gibi bayağı bir olgudan kaynaklanır. Bağımsızların incelenmesinde karşılaşılan özgül sorunlar şunlardır:

> "göreceli az sayıda olmaları...göreceli, sıklıkla muazzam ölçüde kısa ömürlü olmaları...oluşma ve dağılmalarının hızlı olması, oldukça sersemletici görünebilecek içsel kopmaların ve kaynaşmaların karmaşıklığı. Ama bu, bütün bir süreç olarak alındığında o denli genel bir olgu olan noktanın ihmal edilmesi için bir neden değildir" (s.68).

İncelendiğinde rock'ın işleyişleri ve daha kapamlı popüler kültür endüstrisi hakkında zengin veri sağlayacak olan, bu büyük ölçüde keşfedilmemiş kültür biçimleridir. Yalnızca işleyişleri değil, aynı zamanda (anonim şirketin mali desteğindeki) bir bağımsız şirket imajı üretmede içerilen kaçamakları tarafından tanıtlandığı üzere, bu biçimlerin süregiden önemi, müziğin bir meta olarak rasyonelleştirilmiş imalatından duyulan sürmekte olan hoşnutsuzluğun bir işaretidir. İktisadi, kültürel ve ideolojik kürelerin üstüste binmesi, büyük anonim şirket örgütleriyle iktisadiyatçı ve işlevselci bir tarzda ilgilenilmesinin ve kültür üretimi, tüketimi ve mübadelesi üzerinde denetim kurduklarının varsayılmasının rock kültürü ve endüstrisine ilişkin nasıl da yalnızca teleolojik bir açık-

lama sunduğunu gözönüne serer. Çeşitli formülleştirimleri içerisinde kültür-ticaret tartışmasının sosyo-kültürel analiz ve eleştiri açısından hayati bir gönderi çerçevesi olarak kalmasına karşılık, bu tartışmanın açıklamaya çalıştığı kültür üretiminin dinamik, donkişotvari ve kimileyin çelişkili mahiyetine tamamen karşılık verebilecek tarzda düzenlenmesi zorunludur.

H. SONUÇ

Bu bölümde teorik, kurumsal, ampirik ve tarihsel analiz aracılığıyla, rock müzik endüstrisine duyulan bir ilginin çağdaş popüler kültür olarak rock'a ilişkin herhangi bir kavrayış açısından hayati olmasına karşılık, bu ilgiye müziğin yapımında sözkonusu olan kültür, iktisat ve ideoloji arasındaki karmaşık etkileşime ilişkin bir değerlendirmenin eşlik etmesi gerektiğini tanıtlamaya giriştim (Breen, 1994). Aynı zamanda, rock müzik endüstrisinin karışık, değişen mahiyetinin kültür üretimi politikası hakkında sürekli sorular doğurduğunu göstermeye çalıştım. Bu politik gözlemler kimin, ne türden ortamlarda ve hangi güdülenimlerle rock müzik yapmaya kalkıştığına ilişkin soruları kucaklar. Bunlar ayrıca, kültür üretimi olarak rock'ın süreçlerini ve içeriğini barındıran rock metinlerinin ideolojik karakterine eğilir. Alternatif kültür üretimi modellerine ışık tutularak bağımsızlık söyleminin önemli olduğu gösterildi. İşte 3. bölümde rock'taki ve rock'a dair bu politikaya eğiliyorum.

III. ROCK İDEOLOJİSİ VE SOUND POLİTİKASI

Rock'ın ortodoks politikayla ilişkisi karmaşık ve eşitsiz olup, tarihsel olarak dolaysız politik müdahaleden politik öneminin yadsınmasına dek uzanır. Daha az ele gelir olmakla birlikte daha kapsamlı olan kültürel politika kavramı, burada politik boyutun programatik politikadan daha ziyade kişisel politikayla daha yakından bağlantılandırılmasına rağmen, tutarlı bir şekilde rock müzik ve kültürüyle bağdaştırılmıştır. Bunun bir sonucu olarak, simgesel direniş ve kimlik ideolojileri çok daha geniş, sıklıkla birbiriyle çatışan yorumlara açıktır. Bu bölümde, "protest müzik"in dolaysız politik angajmanı, "dünya müziği"nin kültürel politikası, Live Aid gibi tekil bir soruna dayalı popülist politik kampanyalar, kimlik ve üsluba ilişkin kültürel politika ve kültür siyasasının yü-

rütülmesine devlet müdahalesi dahil olmak üzere rock ve politikanın çeşitli eklemlenişlerini ele alıyorum. Buradaki temel odak noktası, daha önceki bölümde büyük örgütler ve bağımsız rock örgütlerine ilişkin yapılan tartışmadan hareketle geliştiriliyor. "İngiliz bağımsız moment"i rock'ın politik potansiyelinin sınandığı bir örnekolay olarak değerlendiriliyor ve bu değerlendirme bağımsız rock'ın yapımının bir dizi katılımcısıyla yapılan mülakatların (yetmişli yılların sonundan seksenlerin sonuna dek uzanan bir dönemde gerçekleştirilmişti) söylemsel bir analizi aracılığıyla geliştiriliyor. Bu tartışma, bir söylemsel oluşum (discursive formation) olarak rock'ı oluşturan kurumsal yapılar ve pratikler yoluyla kültür üretimi ideolojilerinin biçimlendirilme ve eklemlenme yollarına dikkat çekiyor.

A. MÜZİK VE HAREKETLER

Rock politikası uzun yıllar şiddetli anlaşmazlıkların konusu oldu. Daha önceki bölümde, rock'ın ya tüketim kapitalizminin boyunduruğuna girmiş ya da kapitalizmi yıkıcı (ve ayrıca sıklıkla ahlaki açıdan dürüst) bir konuma oturtulduğu ticaret-kültür tartışmasının hayati bir önem taşıdığı tanıtlanmıştı. Politikanın açıkça ele alındığı tartışmalarda, çeşitli "folk kültürü" biçimlerinin yandaşları tarafından rock ve pop sahici olmamakla ve içeriksizlikle, özellikle yapısal çıkarları (örneğin, sınıfa dayalı çıkarları) temsil etmede ve bunlara angaje olmada varsayılan başarısızlıkla suçlanmıştır. Bu çekişme, Colin MacInnes'ın ellili yılların sonunda İngiliz yeniyetme pop kültürünün yükselişini anlatan klasik romanı *Absolute Beginners*'da hicvedilir. Aşağıda, romanın anlatıcısı ve onun üvey erkek kardeşi arasında geçen diyalog bu açıdan örnek oluşturucu niteliktedir:

> "Beyninin hızla çalıştığını, kızıla kesmiş, ezik yüzünün berisinde hafızlamakta olduğunu hissedebilirdiniz, ta ki heyecanla 'Sen işçi sınıfına ihanet içerisindesin!' diye bağırıncaya kadar.
> Ahmak herifin hala beni dürtüklemekte olan işaret parmağını tutup savurdum ve şöyle dedim:

'İşçi sınıfına ihanet ediyor *değilim* çünkü ben işçi sınıfına ait değilim ve dolayısıyla ihanet falan edemem'.
'Pöh!' dedi, 'sanırım sen üst sınıfa aitsin'.
İçimi çektim.
'Ve bağrından çıktığın işçi sınıfını reddediyorsun'.
İçimi bir daha çektim.
'Seni zavallı tarihöncesi mahluk' diye hayretle bağırdım. 'İşçi sınıflarını reddet*mi*yorum ve üst sınıflara da ait *değilim;* tek ve aynı basit nedenle, yani bu sınıfların hiçbiri beni bir parça olsun ilgilendirmiyor, asla ilgilendirmedi ve asla ilgilendirmeyecek. Bunu anlamaya çalış. Seni ve tüm vergi yükümlülerini sinirlendiren -caddenin hangi tarafında yaşıyor ya da yaşadığınızı varsayıyor olursanız olun hepinizi sinirlendiren- tüm şu sınıf saçmalıklarıyla ilgilenmiyorum'.
Beni şöyle bir süzdü. Gerçekte anlatmak istediğim şeye bir kez inanabildiği takdirde ve bizim yavrucaklarımızın binlercesi aynı şeyi yaptığı takdirde berbat küçük dünyasının yıkılıp kıçüstü kalakalacağını görebiliyordum.
Birdenbire 'sefihin tekisin' diye bağırdı. 'Ahlaksız! Evet, siz yeniyetmeler hepiniz ahlaksızsınız'." (MacInnes, 1986: 4).

Dekadans ve politik angajman arasındaki bu gerilim, bir haz kompleksi olarak rock'ın daha bir bütünsel parçasıdır. Altmışlı yılların yurttaş hakları hareketiyle ilintilendirilen (Denselow, 1989) ve yer yer daha önceki bir dönemin endüstriyel "folk şarkıları"nı yankılayan (Harker, 1980; Lloyd, 1975; Rosselson, 1979) folk temelli "protest müziği", müzik yoluyla direnişin bir modelini sağladı. Müzikal ilericiliğin bu modeli sahip olduğu biçim, içerik ve (temelde akustik) teknoloji bakımından sunduğu reçeteler ve ideolojinin rasyonalist kodaçımına güvenmesi nedeniyle bir dizi itirazla karşılaştı. Müziğin politikanın şarkısı olarak sunulması sürekli olarak, formel içeriği ne olursa olsun şarkı sözünün anlamını aşan irrasyonalist, dışavurumsal bedensel hazla, rock ve diğer müzikal biçimlerin yaşantılandığı bağlamların çokluğuyla yüzyüze kalır. Street'in (1986: 60) "sol folkçuluğa" yönelik eleştirisinde savunduğu gibi:

"Müzik eleştirisi sorunu, güçlüklere en harika dikkat çeken sorundur: Müzikte iyiyi kötüden ayıran nedir? 'İşçi sınıfı yaratıcılığının' sound'unu ne zaman işitiriz?... Müzik politikası müziğin icra edildiği vesileyle

bağlantılandırılır (ve karıştırılır) -bir Irkçılığa Karşı Rock toplantısında çalan Ray Charles her nasılsa sözkonusu icrayı 'radikal' kılmaktadır".

Seksenli yılların ortasında Margaret Thatcher'ın keskin sağkanat politikasına karşı İngiliz gençliğini İşçi Partisi lehine oy kullanmak üzere seferber etmeye çalışan Red Wedge'in tecrübesi, açık politikayı rock müzikle bileştirmenin zorluğunu gayet iyi gösterir. Style Council and Billy Bragg gibi eylemlerin epey bir izleyicisi olmasına karşılık, katılımcılar arasındaki politik bölünmeler ve eğlence yoluyla "inanç değiştirilmesi"nden duyulan hoşnutsuzluk belirgindi (Denselow, 1989: 220). Konser turları epey izleyici çekti ve İşçi Partisi'nin seçmenleri artış gösterdi (belki bu tesadüfi değildi), ama Thatcher hükümeti buna rağmen iktidarı yeniden ele geçirdi ve rock'ın seçim sürecinde oynadığı rol açıklığa kavuşamadı. Basit bir müzik-oy sayısı oranı rock'ın politik potansiyelinin sınırı olarak kavrandığı takdirde bu durumun muhtemelen değişmemesi gerekiyor.

Gelgelelim, rock ve onun politikayla ilişkisi konusundaki anlayış, politik manifestoların onaylanmasıyla ve özgül politik değerlerin dillendirilmesiyle tüketilmiş olmuyor. Rock kültürünü kapsayan ilişkiler kompleksi daha dağınık, ama sıklıkla zorlayıcı olan politik söylemin koşullarını yaratır. Sözgelimi, popüler müzikteki en keskin politik tartışmalardan biri, popüler müziğin kültürel kökenleri ve etkileriyle ilgilidir. Ian Chambers (1985: 9-10),

> "yüzyılın başlarından bu yana, kesik tempodan dans gruplarına, 'swing'den rock 'n' roll'a kadar beyaz popüler müzikte ve dansında görülen değişmeler açısından Siyah Amerikan müziğinin (ne denli) hayati bir rol oynadığını (betimler). Ama, 1960'lı yıllara kadar, Louis Armstrong ya da Duke Ellington gibi ender istisnalar dışında Siyah Amerikan müziğinin dolaysız mevcudiyeti, popüler müzik endüstrisinin güçbela kabul edilen yabanotu biçimine bürünmeyi sürdürdü".

Bu perspektif, batılı popüler müziğin tözsel öğelerini "siyah Afrika'nın tabi kılınmış izlerine" dek uzatır (s.10). Beyaz pop yıldızlarının açıkça ya da zımnen ırkçı olan izlerkitlenin hoşuna gi-

debilecek şekilde siyah müziğin ve üslubun öğelerini temellük etmelerine rağmen, müzikte içerilen siyah katkının hakkının büyük ölçüde verilmediği gösterilir. Gereğince sterilize edilen bu beyaz-egemen popüler müzik daha sonra, onun yaratılmasına yardımcı olan başka ülkelerdeki insanların yanısıra güçlü yerli müzikal gelenekleri olan insanlara "gerisin geri satılır" ve böylelikle bu insanlar kendilerine ait olan dönüştürülmüş kültür ürünlerinin tüketicileri haline getirilir. Bu tek yönlü müzikal ihracat düzenlemesinin sonucunun, batı kapitalizminin bir yandan batının "üstünlüğü"nü vurgulayan ideolojileri tahkim ederken aynı zamanda "Üçüncü Dünya"dan edindiği kârlarını toparlayabileceği, kültürel açıdan emperyalist olan bir aygıtın yaratılması olduğu düşünülür. Popüler müzik ve küresel kültürel çeşitlilik arasındaki ilişkiye dair bir değerlendirmenin dikkat çektiği gibi:

> "1960'lı ve 1970'li yılların tek yönlü kültür ürünleri akışının birçok gözlemcisi dünyanın kültürel olarak homojenleştirilmesinden korktu. Bu gözlemciler, Anglo-Amerikan rock 'n' roll'un ülkeleri 'işgal ettiği' zaman buralardaki pek çok insanın bu müziği dinlemeye, kimileyin de kendi yerli müzik türlerinin bir ikamesi olarak görmeye başladıklarına dikkat çektiler" (Robinson vd., 1991: 261).

Bunun gibi bir konumdan bakıldığında, popüler müzik Amerikanlaşmanın ve küreselleşmenin kilit bir faili olarak işlev görmektedir. Dorfman ve Mattelart'a göre (1975) nasıl Donald Duck gibi görünüşte merhametli bir çizgi roman siması daha derinde yatan bir ideolojik güdümleme amacını maskeliyorduysa, tıpkı onun gibi Michael Jackson, Bruce Springsteen, Prince ve Madonna'nın video kliplerinin ya da disko ve country'den western'e uzanan batılı müzik türleri cephaneliğinin, kültürel kendi kaderini tayin hakkına, ideolojik bağımsızlığa, bağımsız müzikal iktisat politikasına ve iktisadi kendine yeterliliğe karşı koyan bir tarzda işlediği söylenebilirdi. Bu türden argümanlar bir "yozlaştırıcı" kültür modeline, küresel kültür akışının karmaşıklığının ışığı altında herhangi dobraca bir tarzda desteklenmesi giderek zorlaşan bir kültür modeline yaslanır. Frith'in (1989b: 3) belirttiği gibi:

"ABD'deki popüler müzik, şimdi tüm dünyada yankılanan sound'lar, güçsüzler tarafından, siyah müzisyenler ve fakir beyaz cemaatler tarafından, Latin Amerika'dan ve Karayibler'den gelen göçmen nağmeleri ve ritimleri tarafından, yeni izlerkitleler için tekrarlanan eski biçimler tarafından şekillendirildi. Popüler müzik incelemesi, başka hiçbir şeye değilse bile kültürel açıdan "arı" sound diye birşeyin olmadığı varsayımına yaslanır".

Yeniden üretimi kolaylaştıran müzik teknolojisinin yaygınlaşmasının aynı zamanda, sıklıkla müziğin batıdan batılı olmayan dünyaya akışını sekteye uğratan doğurguları var. Sözgelimi, Peter Manuel (1988: 3), yetmişli yıllarda analog kaset teknolojisinin kaydettiği gelişmenin "müzik kaydı üretim ve tüketim potansiyelini tüm dünyaya genişlettiği"ni, bununla eşanlı olarak müzikle uğraşan ulusaşırı anonim şirketlerin uyguladığı denetimin genişlemesine ve "yerel denetim altında yerel izlerkitle için yerel müzik yapmaya" muktedir olan "daha küçük plak ve kaset kayıt donanımının" dallanıp budaklanmasına katkıda bulunduğunu savunur. Manuel, Endonezya'da müzik üretimi incelemesinde (1988: 207), batı kökenli popüler müziğin ve müzik teknolojilerinin geleneksel müzik üsluplarını silip süpürmediğine ya da sound'ların ve müzikal tercihlerin homojenleşmesine yol açmadığına dikkat çeker. Bunun yerine, kaset teknolojisinin yöresel temelli müziğin yayılması sonucunu doğurduğunu ve böylelikle ilk kez, "farklı ilkelerin bileşimiyle oluşan yeni türleri" besleyerek ve "kitle iletişim araçlarının müzik üzerindeki denetimini tüm ülkede küçük, arka bahçe donanımlarına genişleterek" (bu, 13.500'den fazla ada üzerinde yaşayan 150 milyondan fazla insanın bulunduğu bir ülkede gözardı edilebilecek bir başarı değildir) ulusal popüler üslupları yarattığını savunur. Benzer şekilde, Nijeryalı pop yıldızı Sunny Okosun'la yaptıkları mülakatta Jeremy Marre ve Hannah Charlton (1985: 87), Okosun'ın batı müziğinin kendi müziği ve öbür Nijeryalı müzisyenler üzerindeki tesirinin yarattığı ironinin farkındayken, aynı zamanda "Batı-Afrika kökenli kölelerin davul ritimlerinin nasıl da batılı popüler müziğin temeli haline geldiğinin de çok çok farkında" olduğuna dikkat çekmektedirler. Örgütsel bir düzeyde, Roger Wallis ve Krister

Malm (1984: 285), büyük ulusaşırı "fonogram" şirketlerinin küçük uluslarda iş görme tarzlarındaki çeşitliliği, bu şirketlerin kimilerinin ulusal müzikal önceliklerin belirlenmesinde elemanlarına kayda değer bir serbesti tanıdığını (mali kârlılığa tabi olmak şartıyla elbette) belirtir. Makul ölçüler içerisinde bu düzenlemelerin hiçbirinin özerk olduğu söylenilemez olsa bile, aynı zamanda medya ve kültür emperyalizminin halis örnekleri olarak değerlendirilmeleri de olanaklı değil.

Bu önemli ölçüde politik nitelikteki sorular, 2. bölümde post-Fordizm başlığı altında betimlenen kültürel ve iktisadi gelişmelerle bağlıdır. Merkezden çevreye kültürel ve iktisadi akışın tersine çevrildiği örnekler, daha esnek üretim rejimleri ve kitlesel pazarlamadan daha dar bir hedef kitleye pazarlama doğrultusundaki değişmeler (Robinson vd., 1991: 264), sound'ların ve müziğin dolaşımındaki uluslararası güçler dengesini değişikliğe uğratma konusunda kimi potansiyellere sahip. Kültürel içerik ve biçim üzerindeki denetime ilişkin yapılan politik tartışmalar, yöresel müziklerin hem retorik hem de örgütsel açıdan çokuluslu şirketlerin asimilasyonist akınlarına karşı "bağımsızlık"ın zemini olma iddiasını ortaya koydukları daha dolaysız endüstriyel nitelikteki tartışmalara paralel gider. En şiddetli kapışmaların cereyan ettiği sorunlardan biri, Live Aid'in seksenli yılların ortasında Afrika'daki açlık sorununu hafifletme yönündeki girişimi gibi müzikal yardım olaylarıyla, ırkçılık karşıtı Sun City Campaign gibi uluslararası işbirliğine dayalı politik müdahalelerle ve Paul Simon gibi beyaz pop yıldızlarının Afrika müziğini ve müzisyenlerini kendi bünyesine katma ve "vitrine çıkarma" (çok satan *Gracelands* albümünde) örnekleriyle ilgiliydi. Ortaya çıkmalarından onca yıl sonra Live Aid, Band Aid (hit kırkbeşliği "Do they know it's Christmas?"la) ve USA for Africa (ve kendi hit şarkısı "We are the World"), popüler müziğin politik etkililiğine ilişkin yapılan tartışmalarda büyük bir topluluk açısından hala kilit birer simge olarak durmaktadır. Sözgelimi, Stuart Hall ve Martin Jacques (1986: 10), Thatchercı bencillik ve bireyciliğe karşı popüler direnişin temsili olarak kabul ettikleri "Band Aid/Live Aid/Sport Aid"den yana çıkmışlardır ve Simon Frith (1989b: 198), "1985'lerin yardım amaçlı rock hamlelerinin, insanları, mesafeli

bir analizin her zaman teslim etmediği tarzlarda etkilediği"ni gözlemlemiştir. Gelgelelim, Robinson ve diğerleri (1991: 269) şöyle bir müstehzi sonuca varmaktadırlar: "birçok müzisyen bu gösterilere sırf kendi kariyerleri için katılmaktadır". Stan Rijven (1989) ve Will Straw (1989), Live Aid projesini yanlış kavranmış, çocuksu, himayeci, emperyalist ve oportünist olarak nitelendirirler. USA for Africa Campaign'e karşı bir polemikte Greil Marcus (1989: 278-9), "We are the World" şarkısının "bilinçaltında" yatan "Onlar-ve-Biz" mesajını eleştirir ve aynı zamanda bu kampanyanın Amerikalıların dikkatlerinin kendi yurtlarındaki fakirlikten uzaklaştırılmasına hizmet ettiğini ve "Pepsi'yle sözleşme yapmış olan Michael Jackson ve Lionel Richie"nin kampanyada yeralması yoluyla Pepsi şirketine Afrika'da (ve başka yerlerde) ürünlerinin promosyonunu yapması için mükemmel bir fırsat sağladığını savunur. John Street (1986: 79), kuşkucu bir kanaldan, üreticiler ve tüketiciler açısından çok küçük bir zaman ve kaynak yatırımı gerektiren Band Aid'in "ideoloji, bağıtlanma ve eyleme ilişkin birkaç kaba soru doğurduğu" sonucuna varır. Street, kârların Afrika'daki aç insanlara yardım amacıyla dağıtılması yoluyla önemli miktarda bir gelirden vazgeçen plak şirketlerinin bile sanatçılarına uzun vadeli şöhret kazandırdığını ve kendilerine medyada geniş yer verilmesini sağladığını savunur. Ne var ki, Street, katılımcıların birçoğunun "Batılı kendi halinden memnun sound'ların kibirlerine" indirgenebilir olmayan bir "tutkulu inanç" içinde olduklarını itiraf eder.

Bu tip argümanlar rock ve popu kamusal olarak ifade edilen amaçlar uyarınca alenen onaylanmış hedefleri gerçekleştirmek üzere seferber eden bu ve diğer kampanyalar üzerinde odaklanmakla kalmaz, aynı zamanda öbür gizil ya da açıklanmamış amaçların da yine aynı araçlarla gerçekleştirilmesini öne çıkartır. Toplumsal eylemin çok-boyutlu mahiyeti gözönüne alındığında bu bakış açıları birbiriyle orantısız değildir. Live Aid gibi özgecil (altruistic) kampanyaların belki de en anlamlı politik etkisi katlanılmakta olan sorunları hafifletmek için para toplanması (ne denli takdire şayan bir görev olursa olsun) değil, katılımcıları arasında kolektif bilinci (ve vicdanı) yükseltmektir. Bu anlamda, bu "uluslararası değişme forumları"nın (Robinson vd., 1991: 263)

nihai amacı, ileri kapitalizmin saldırgan ve bireyselci nitelikteki rekabet dünyasında, yitirilmiş olan bir ortaklaşmacılığı (communality) geçici bile olsa yeniden canlandırmaktır. "Yardım" çalışmalarının "büyülü" bir şekilde onardığı şey, rock mitolojisinde o denli merkezi bir yeri olan ortak amaç ve kimlik düşüncesidir. Bu mahiyetteki argümanlar toplumsal işlevlere öncelik verir; ama Band Aid'in "Do they know it's Christmas?"ın mali zaferini (7 milyon sterlin tutarında satış yaptı) Counsil Collective ve Enemy Within'in 1983/4 maden işçileri grevini desteklemek için çıkarttıkları iki plağın göreceli başarısızlığıyla (1.300.000 pound tutarında satış yaptılar) kıyaslarken Street'in (1986: 69) gösterdiği gibi, popüler müziğe başvuran "ilerici politik" kampanyaların hepsi (politik bakımdan şöyle dursun) mali bakımdan başarılı değiller.

Böylesi başarı ve başarısızlıkların nedenleri, daha geniş popüler müzik endüstrisi küresinde basitçe aşkın müzikal niteliğin bir işlevi değildir. Birçok yardım plağı, dinleyicinin beğenisine göre ne denli iyi ya da kötü olursa olsun, arkasında kendisini finanse edecek, promosyonunu yapacak ve pazarlayacak bir şirketin olmamasından ötürü kayda değer bir gelir sağlayamayacaktır. USA for Africa'nın hizmetine sunulan CBS'in kaynakları ve "We are the World"u seslendirenlerin yıldız statüsünde olmaları bu plağa, Michael Jackson, Prince ya da Dire Straits gibilerinin çıkardıkları en son plakların küçük bağımsız şirketlerin plakları ya da büyüklerle sözleşme yapmış olmakla birlikte medyada kendilerine göreceli az yer verilmiş sanatçıların plakları karşısında sahip oldukları türden bir avantaj sağlamıştır. Live Aid'in yedi telekomünikasyon uydusu aracılığıyla 150 ülkeden yaklaşık bir milyar insan tarafından izlenmesini sağlayan savurgan "bedava" ya da maliyetine sunulan hizmet ve şarkıcı Phil Collins'in aynı gün Londra ve Philedalphia'daki şovlara yetişmek için süpersonik bir yolcu uçağıyla yolculuk edişine tanık olunması kampanyaya "zaferi" garantilemişti. Bu nokta çok aşikar görünebilirse de, pop özgecilliğin belli bir bedeli olduğunu ve anonim şirket kapitalizminin stratejik açıdan işe koşulmasının, tahkim edilmiş iktisadi iktidarı yadsımaktan daha ziyade şaşaalı bir tarzda yansıttığını gözler önüne sermesinden ötürü önemlidir. Live Aid'i de-

ğerlendirmenin başka bir yolu da şu sorudan geçiyor: Böyle bir konserde pop yıldızları ve onların plak şirketleri aracılığıyla Etyopya'daki açlık çekenler için 50 milyon pound toplanabiliyorsa, her zamanki gibi rutin ve gündelik bir iş olarak icra edilirken ne kadar kazanılmaktadır? The Live Aid öyküsü aynı zamanda bazı davaların "pop olayına" başka davalardan "daha yakın" olduğunu açığa çıkarır. Yiyecek kıtlığına derman olma davası bir sorun olarak hemen evrenselleştirilebilirken (daha az şaşaalı ama nihai olarak belirleyici gelişme, yardım ve yiyecek üretiminin jeo-politikasının tersine; bkz. George, 1976), tek bir ülkede cereyan eden bir işçi sınıfının üyeleri ve hasmane bir hükümet arasındaki şiddetli mücadelenin kitlesel bir popüler destek kampanyasına elverişli olmayan bir yöresel ve özgül politik sorun olarak algılanması muhtemeldir. Çocuk olma ve günleri daha pırıltılı kılma yollu muğlak önermeler,* tam da kaygan mahiyetleri uyarınca herhangi bir potansiyel olarak yıkıcı politik dikeninden hemencecik yoksun kılınabilir. Torilere düşmanlığı ifade eden ve endüstri proletaryasını savunan somut hitap tarzlarının özgül ideolojik içeriği o kadar kolay boşaltılamayabilir. Bu değişkenler, felaketten sağlanacak faydaların ve diğer yardım sağlamaya yönelik pop ve rock faaliyetlerinin nihai iktisadi başarısının belirlenmesinde önemlidir. Müziğin kendisi bir yardım inisiyatifinin ve/ya politik inisiyatifin kaderinin belirlenmesinde önemlidir elbet, ama müzikal biçim ve şarkı sözü içeriğinin bağışların sağlanması ve politik duyarlılıkların gelişmesiyle nasıl içiçe geçeceği doğrudan ortada değildir.

Müzik ve politika arasındaki ahenk basitçe politikadan hareketle müziğin yorumlanması yoluyla kurulamaz -şarkı sözünün "kodaçımı"nı yöneten kuralların ve politik duyarlılıkların paylaşılmasının hiçbir şekilde bağlayıcılığı yoktur. Kendi yaratımları olmayan toplumsal, kültürel ve ideolojik yapılara gömülü insan öznelerin yargılarına büyük ölçüde yaslanan "iyi" ve "kötü" politika ve sanatın birçok permutasyonu vardır. Marcus (1989: 278) aşağıdaki satırlarda bu uyumsuzluklara eğilir:

* Yazar burada, biraz yukarıda sözü edilen USA for Africa kampanyasının özel şarkısı olan "We are the World'ün sözlerine gönderme yapıyor (ç.n.).

"Gerçek arzulara dayandırılabilecek kötü politika iyi sanat üretebilir; uyduruk ya da uzlaşmacı arzulara dayandırılabilecek kötü sanat yalnızca kötü politika üretebilir".

Gelgelelim, bizzat Marcus'un kısmen teslim ettiği gibi, bu tip kahince önermeler iyi ve kötü politika ve sanat tanımlarını kapatıp halletmiyor, yalnızca sorunlaştırıyor. Bu önermeler bizi ilerici bir metin arayışına, tarihsel olarak politik anlamlandırmayı "sabitleme" girişimi açısından tehlikelerle dolu bir yolculuğa gönderir. John Docker (1984b: 193), özbilinçli radikal entelektüelleri şu noktaya inanmaya eğilimli olmalarından ötürü eleştirmiştir:

"kültürün yorumlanmasında birincil -aslında tek- ölçüt 'politik'tir: (Sorulan soru) böyle ve şöyle bir metnin 'ilerici' mi yoksa 'reaksiyoner' mi (olduğudur)? Demek istediğim, bu entelektüeller, daha ziyade tüm kültürü ideolojiye yıkan Althusserciler gibi kültürü politikaya yıkarlar. Popüler kültürün keyif veren ve kendi içlerinde ille ideolojik ya da politik olmaları gerekmeyen biçimler ve uzlaşımlar tarafından oluşturulduğunu göremezler. Böylesi biçimler ve uzlaşımlar daha ziyade özgül tarihsel ve toplumsal durumların etkisinde kalır ya da ideolojik olarak kullanılır.

Politika ve haz/eğlence şeklindeki sıklıkla benimsenen bu çatışkı (antinomy) ya da kültürün politika içerisinde özetlenmesi genellikle rock'ın politik etkililiğine yönelik bir yadsıma tarafından perçinlenir. Nitekim, Leon Rossellon (1979: 50) şunu savunur:

"Şarkılar asla kimseyi dininden döndürmemiştir. Şarkılar bu işe yaramaz. Şarkılar, hüzün verici, eğlenceli, gülünç ve dehşet verici şeyler hakkındaki düşüncelerin, umutların, duyguların paylaşılmasına yarar. Şarkılar zaten din değiştirmiş olanlardan bir cemaat oluşturulmasına yarar".

Rossellon'a göre (1979: 46), müzik herhangi bir belirli yoldan politik olarak etkili olamaz ve pahalı teknolojiye, yüksek masraflara ve müzik temelli iş dünyasına yaslanmasından ötürü rock, anonim şirket kapitalizmine politik bir meydan okumayı başlatmaya muktedir değildir; o nedenle, rock biçimlerinin çoğu

(sözgelimi punk) ancak basit sloganlarını iletmeyi umabilir. John Downing (1976: 132), buna benzer şekilde, rock'ın politik güçsüzlüğüne işaret eder ve rock doğrudan doğruya politik bir kılığa girdiği zaman "eylem çizgileri önermekten ziyade toplumu kimlikler halinde kutupsallaştırmasından ve tam da sahte bir toplumsal kimlik sağlama yönündeki bu edimiyle eyleme geçme dürtüsünü çağırmasından" ötürü, doğurduğu zararlı sonuçların iyi sonuçlardan daha fazla olacağını ileri sürer.

Burada rock'ın üsluba bağımlılığı, "bir genel amacı ya da doğrultusu olmayan düzmece bir dayanışma duygusu"ndan (s.132) daha fazla bir şey sağlayamaması ve böylelikle uygulayıcılarına ve izlerkitlesine yanlış bir birlik kazandırarak politik faaliyeti yayması anlamına gelir. Altmışlı yılların sonlarındaki bir perspektiften (bu, bir rock devrimi iddialarının en sık duyulduğu bir dönemdir) hareket eden Dave Laing de (1969: 175-76) buna benzer şekilde, rock'ı, başaşağı edilen bir dünyanın sound'u olarak görenlerin politik çocuksuluğunu eleştirir:

> " 'Devrimci' pop gruplarının sorunu, son tahlilde karşı çıktıkları toplumun yapıları tarafından tanımlanan ve o yapıların içerdiği müzik tarafından hayati bir dönüşümün gerçekleştirilebileceğine inanıyor gibi görünmeleridir".

Rock'ın politik potansiyeli hakkında rock'ın bir köşeye bırakılmasını öneren bu yorumlar, özellikle İngiliz altkültür geleneğinden kaynaklanan (Turner, 1990) ve popüler müziği "alternatif üslup yaratımının ve süregiden politik ve ideolojik mücadelenin parçası olarak" gören katkılarla karşıtlık içerisindedir (Birch, 1984: 517). Biraz farklı bir kanaldan, Fredric Jameson da (1979: 140), meta biçiminin henüz hüküm sürmediği kültürel marjinlerde güçlü bir politik ilericiliğin bulunabileceğini savunur:

> "Bugün tek sahici kültür üretimi, öyle görünüyor ki, dünya sisteminin toplumsal hayatının marjinal ceplerindeki kolektif tecrübeye yaslanabilen kültür üretimidir: Siyah edebiyatı ve blues, İngiliz işçi sınıfı rock'ı, kadın edebiyatı, gay edebiyatı, Quebec romanı, Üçüncü Dünya edebiyatı. Bu üretim, ancak bu kolektif hayat ya da kolektif dayanışma biçimlerinin henüz tamamen pazar ve meta sisteminin etkisine girmemiş olması ölçüsünde olanaklıdır".

Bu argümanlar, ihtiyatlı bir tarzda olsa da, simgesel dışavurum ve maddi sömürü kavşağında duran rock'ı politik mücadele bölgesi olarak görür. Bu argümanlarda "üsluba karşı ayaklanma"nın ya da muhalif toplumsal-kültürel "cemaatler"in oluşturulmasının ele gelir ve arzulanır politik sonuçları olabileceğine dair umut vardır. Kuşkusuz beklenmesi gerektiği üzere, rock politikası konusunda derin ayrılıklar var. Ama hem rock aleyhtarları hem de savunucuları rock'ın stratejik açıdan etkili politik müdahaleler esnasında etkili bir iktidar oluşturmasının önündeki fırsatları ve engelleri abartmaktadır. Rock'ın politik güçsüzlüğünü, protestoyu sloganlaştırma ve ticari olarak kullanma eğilimini ileri sürenler, rock değerleri, tutumları ve pratikleri yoluyla gerçekleşen herhangi bir devrimci dönüşümün yokluğunu işaret ederek mahiyeti gereği çürütülemez olan bir argüman geliştirmeye koyulma eğilimine girmişlerdir. Bu oldukça üretken olmayan idealizm, gerçekleştirilemez kalmaya mahkum ütopyacı iştiyakları rock ve pop'a yansıtır. Rosselson'a yanıt verirken Herman ve Hoare'nin (1979: 53) savundukları gibi:

> "Rock 'n' roll, folk protest, reggea ve punk kendi damgalarını vurdular. Bunların etkisi kendi içinde devrimci olmadı -ama zaten Marksistler ideolojik ürünlerin bu türden bir değişme doğurmasını ummazlar. Plak şirketi EMI'nin yöneticilerinin yalnızca Beatles'ın çok satan plaklarından ötürü sosyalizmi besleyeceklerini hayal etmeyiz".

Rock'ın politik darbesinin yetersizliğinden şikayet eden radikal yazarlar normalde muhafazakar ampirisizmle bağdaştırılan "deri altına şırınga" modelini yankılarken, rock'tan politik olarak muazzam bir etki doğurmasını ya da hatta ilericiliği açısından homojen olmasını beklemek haksızlıktır ve teorik olarak da tutarsızdır. Radikal politikanın rock'a enjekte edilmesinin icracılarının ve izlerkitlesinin bilincini etkili bir şekilde dönüştürmesi gerektiği yönündeki düşünce, genellikle böylesi eleştirilerde zımnen içeriliyor görünmektedir. Bu, yalnızca akla yatkın olmayan bir beklenti olmakla kalmaz, aynı zamanda rock politikası hakkında, rock'ı sözlerinin içeriğine, tabi toplumsal gruplarla bağıntılı olmasına ve ticari alanın ağlarınca sarılıp sarmalanma derecesine

indirgeyen dar bir görüştür. Sözler politik açıdan ilerici kabul edilse bile, Paul Hirsch (1971: 378), izlerkitlenin bu sözleri yazar (lar)ın amaçladığı tarzda "duymayabileceği"ni savunur. Hirsch, özbilinçli tarzda toplumsal angajmana girmiş dinleyici kodaçımlarına ilişkin yaptığı tartışmada şunu bulmuştur:

> "(Dinleyicilerin) birçoğu bu plakların sözümona içerdikleri mesajları araştırma bilginleri ve toplumsal eleştiricilerinkiyle aynı terimler bazında yorumlamaya muktedir değildiler. Yani, yeniyetmelerin çoğunluğu, *bizim* pek çok şey söylediğine inandığımız şarkıların anlamlarını yorumlamaları istenildiğinde uyuşturucu kullanımına, sekse ya da politikaya gönderme yapmadılar".

Üstelik, izlerkitle rock sözlerinin "politikliği"ne bilişsel olarak daha da direngen olabilirler -bu sözlere harfiyen "sağır" kalabilirler. Sözgelimi, George Lewis (1983: 139), punk'ın toplumsal sorunlara yönelik eleştirisini tıkayan oldukça yüksek dereceli "teknik" gürültüsüne dikkat çeker:

> "Ve tam da kendi enerjileri, toplumla ilgili genellikle iğneleyici sözlerinin işitilmesini önler. Punklar bir düzeyde güçlü bir mesaj yaratırlar, ama müzikal tercümesinde bu mesajı tahrip ederler".

Politik açıdan ilerici olan sözler işitilse ve anlaşılsa bile, rock (daha "folk yönelimli" eleştirmenler açısından), "pazarda bir meta" (Rosselson, 1979: 47) olarak varoluşu tarafından ve Harker'a göre (1980: 211), bağıtlılığı sisteme ve bu sistem içerisindeki başarısına yönelik olmadığı sürece kapitalist toplumda kıskandırıcı bir konumda duran "bağıtlı sanatçı"nın kaçınılmaz yozlaşması tarafından hayati bir şekilde engellenmiş halde kalır. Bu türden eleştiriler, şarkı politikası yoluyla derin bir yapısal dönüşümün gerçekleştirilebileceği yönündeki aşırı iyimser iddialar karşısında önemli bir düzeltici olmasına karşılık, yalnızca kültür üretiminde yeralan ve bu üretim tarafından çerçevelendirilmiş bir politikayı temsil eder (Breen, 1994). Rock, kaçınılmaz olarak "kaotik" anlamlandırma pratiklerinin rasyonelleştirilmiş meta üretimi yordamlarıyla karşılaştığı bir alanda üretilen bir çatışma bölgesi

olarak verimli bir tarzda kavranılabilir. Ses ve müziğin politik iktisadına ilişkin yaptığı tarihsel bir analizde Jacques Attali'nin (1985: 90) savunduğu gibi:

> "Bir metaya dönüştürülmüş bulunan müzik bize, öbür toplumsal ilişkilerin süregiden metalaştırılmasıyla yüz yüze gelinecek engellere ilişkin bir içgörü kazandırır. Hakikaten depolanabilir bir tüketici ürünü haline gelen ilk sanat uğraşılarından biri olan müzik, model oluşturan bir uğraştır. Gelgelelim, bunu, paranın toplumsallığa karşı küresel bir entrikası olarak yorumlamaktan kaçınmalıyız. Müziğin ve müzik kaydının bu dönüşümünü ne para ne de Devlet tasarladı ya da örgütledi".

Açık bir incelemeye konu edilmeyi gerektiren, müzikal ve parasal arasındaki işte bu gerilimdir. Önceki bölümde, rock söylemi içerisinde oldukça politikleşmiş bir özbilinçlilik fırsatının ençoklaştırıldığı ve tekelci kapitalizmle dolaysızca karşı karşıya gelmenin en aza indirildiği bağımsızlık bölgesi üzerinde yoğunlaşmıştım. Ama, bağımsız örgütler büyükler *karşısında* değişen (maddi ve ideolojik) koşullar altında dursalar da, ileri kapitalizm içerisinde kapitalizmin etkilerinden ve belirleyici-liklerinden tamamen yalıtılabilecek bir uzamın mevcudiyeti akla yatkın değil. Bu, bağımsız rock üretimini daha etraflıca analiz etme görevini beyhude kılmayıp, daha ziyade rock politikasının nasıl eklemlendiği, müzakere edildiği ve dolayımlandığı konusunda daha gelişkin bir soruşturma yapılmasına zorluyor.

B. YAPIM HALİNDEKİ ROCK POLİTİKASI: BAĞIMSIZLIK VE İDEOLOJİ

Popüler müzik endüstrisinin oluşturucuları sıfatıyla büyük rock şirketleri ve bağımsız girişimler arasındaki ilişkinin izini sürdüğüm esnada, 2. bölümde, anonim şirket olmayan bir örgütte iş görmenin iktisadi pratik karşısındaki herhangi bir yönelimi hiçbir şekilde garantilememesine karşılık, bağımsızlık kavramının retorik açıdan güçlü olduğunu ve müzik yapımının iktisadi-sermaye

birikimine yönelik olmaktan önce kültürel-dışavurumsal bir faaliyet olarak ele alınması doğrultusunda bir eğilim sergilediğini savunmuştum. Bu bağımsız ethos açık ya da üstü örtük bir anti kapitalist ideolojiye hemen tercüme edilebilir. Bağımsız üretime eğilme yoluyla rock ideolojilerinin -özellikle yetmişli yılların sonunda ve seksenlerin başında İngiliz bağımsız momenti döneminde punk bağımsızlarının şarkı politikasını ve şarkı yapımı politikasını ender görülen bir tarzda öne çıkarttığı noktalarda- incelenmesi esnasında politik angajmanın daha bunaltıcı ikilemlerinden bazıları ortaya çıkar. Bunların en önemlisi, ortodoks bir politik mahiyet barındıran "ciddi" önermeler yapma düşüncesi ile herhangi bir politik işleve ya da anlama dolaysızca demir atması sağlanamayacak eğlence olarak müzik düşüncesi arasındaki çatışkıdır. Güdümlenmemiş keyif düşüncesiyle daha yakından ilintili olmasından ötürü pop kavramı bu ayrılığı daha etkin bir şekilde telif etmeye yeteneklidir, ama rock, özellikle "indie rock", kavramsal olarak "arı" (ve endüstrileşmiş) eğlence bayrağı altında özetlenmeyi reddedişiyle ayırt edilmektedir. Son yirmi yıl içerisinde postmodern oyunculluğun selamlanması ve parodi, pastiş, kaçamak ve reddiyeden yana çıkılarak programatik politikanın reddedilmesi (Baudrillard, 1988), kültür eleştirisinin ve "varolan baskı ve adaletsizlik sistemlerine" (Squires, 1993b: 9) etkili bir politik meydan okumanın girdiği krize verilen genel yanıtlar oldu. Sıklıkla işaret edildiği üzere (Goodwin, 1992; Jameson, 1991; Norris, 1992), tüm varoluşsal cazibesine karşın kayıtsız *jouissance*'ın* bu benimsenişi rock'ta ya da herhangi bir kültürel ya da toplumsal mahalde doyurucu bir direniş politikası modeli üretmedi. Bu eksiklik en aşikar haliyle postmodernistlerin kültürel emek iktisadı ve ideolojileriyle tatmin edici bir şekilde uğraşmalarında gösterdikleri başarısızlıkta ortaya çıkar. Aşağıdaki tartışmada, çeşitli "bağımsız" kültür işçilerinin politik angajman, iktisadi olarak ayakta kalabilirlik ve üretimdeki müzikal metnin hazlarından oluşan mayın tarlasında kendi yollarını açmaya çalışmaları, bu ikilemlerin çağdaş kültür üretimi içerisinde yeniden ayağa kalkabilme gücünü ve süregiden merkeziliğini gösterir.

* *Jouissance:* Haz duyma (y.h.n.).

Mülakat araştırması üzerinden yürütülen bu analizin tanıtladığı gibi, bağımsız rock sektöründe politika, özellikle popülist türden politika yüzeye çıkmaktan asla çok uzak değil. Bağımsız şirketler halka ve böylece gündelik hayat politikasına daha yakın durduklarını iddia etmeleri sayesinde büyük şirketler üzerinde belli bir ahlaki otorite icra etmektedirler. Gelgelelim, bu ilinti ince dengelere oturan bir ilintidir ve politikayla gereğinden daha yakın bir özdeşlik kurulması bir grubun ya da şirket etiketinin geleceği açısından zararlı olabilir. Bu politik ihtiyata kısmen, devletin rock'ın iktisadi (özellikle ihracat) potansiyelinden ve gençler ile yoksulların hayatlarına toplumsal olarak erişebilmesinden yararlanmak amacıyla rock endüstrisiyle arasında geliştirdiği yeni ilişkiler neden olmaktadır. Sözgelimi, bağımsız stüdyoların ve etiketlerin gençlik kesiminin büyük kısmının işsiz olduğu alanlarda desteklenmesi, suç işleme, yıkıcılık ve uyuşturucu alışkanlığı biçimlerinde tezahür eden gençliğin yabancılaşmasını hafifletmek için Avustralya, İngiltere ve Hollanda gibi ülkelerde (ulusal, bölgesel ve yerel) devletin izlediği bir strateji oldu (Bennett vd., 1993). Önceki devlet sosyalizmi rejimlerinin devlet-destekli ve sübvanse edilmiş rock'ı yankılayan (Ramet, 1994; Troitsky, 1987) bu yeni hararetli ve hoşgörülü liberal-demokratik devlet müdahalesi, ideolojik muhalefet geleneği ve çıplak pazara dayalı iktisat tarafından şekillendirilmiş bir kültürel oluşumun karşısına kimi güçlükler çıkartır. Post-endüstriyel iktisadi yeniden inşayı vurgulayan ve devlet tarafından teşvik edilen belediye inisiyatiflerinin en büyük ve en gürültülü etkileri bağımsız alanda hissedilmektedir (Frith, 1993). Gelgelelim, hükümetin işe karışması, dolaysız maddi yoksunluktan kurtulmanın getirdiği ferahlamayı dengeleyen yeni basınçlar doğurur. Sözgelimi, merkezi ve yerel yönetim tarafından finanse edilen Londra'nın varoşlarındaki bir stüdyo, "aşırı" politik konumların dile getirilmesinin hem devletin finansal desteğini hem de izlerkitle nezdindeki cazibelerini tehlikeye düşürebileceğini farketmiştir:

> U: Ama, birisi örneğin bir Ulusal Cephe şarkısını plak yapmak istediği takdirde bu tamamen uygunsuz olacaktır, ancak birisi çok, ama çok sosyalist bir şarkıyı önerdiği takdirde sanırım bu da en az öbürü denli uygunsuz olacaktır.

V: Ama öte yandan birisi Kızıl Bayrak'ın bir reggea değişkesini getirdiği takdirde, kayıt yapmak için muhtemelen bu şarkının üstüne atlardık çünkü böyle bir şarkı çok şen şakrak olurdu. Aslına bakarsan bu gece yapacağım da bu. Ama iş burada farklı, bu eğlence.

Devletin sübvansesiyle sağlanan olanak karşısında sözlü "aşırılıkçılığın" dile getirilmesine beslenen bu duyarlılık, burada hem geleneksel bir "liberal ılımlılık" felsefesi üzerinde hem de bu olanağın yerel yönetimin "radikal" tezahürlerine (Londra Büyük Konseyi gibi) karşı savaş açmış olan bir Muhafazakar hükümet tarafından iptal edilebileceği korkusu üzerinde kurulur. Bağımsız projelerle bağdaştırılabilecek ideolojik konumlar silsilesine sınır konulması sorunu, yalnızca devlet destekli bağımsız girişimlerle sınırlı değil. Politik partizanlığın müzisyenlikle bütünleştirilmesinin, meşruluğunun büyük kısmını başat kurumlardan yalıtılması ve "tabana" yakınlığı tarafından yaratılan radikal potansiyelden devşiren bir bağımsız sektörde bile güç ve tedbirsizlik olduğu sıklıkla savunulur. Rock'ın içerdiği politika sorunuyla uğraşmanın genel bir yolu, "politika" ve "eğlence" arasında bir çatışkı kurmaktır. Sözgelimi, bir bağımsız şirket sahibi şunu söylemektedir:

S: Dünyada pek çok yer gezdim ve müziğin dünyada insanları biraraya getirebilecek en güçlü etken olduğunu gördüm -hangi dili konuştuğunuz hiç önemli değil. Müzik insanları biraraya getirmek için varolmalı, insanları eğlendirmek, gevşetmek için, sorunlardan kaçmalarına fırsat sağlamak için varolmalı. Müziğin birşeyleri yerli yerine oturtmaya yönelik bir politik mesaj olması gerektiği kanısında değilim. Bu görüşü tamamen reddediyorum.

Politika ve müziğin ayrı tutulması gerektiği yönündeki bu inanç (6. bölümde göreceğimiz gibi, spor bakımından benzer duyguları yankılamaktadır), müziğin politik bölünmelerden kaçarak sığınılabilecek bir liman olması gerektiği yollu anlayışa yaslanır. Müzik, paylaşılan müzikal zevkler ya da icralara katılım (izleyiciler olarak) aracılığıyla birbirinden ayrı duran toplumsal grupları bağlantıya sokabilecek birleştirici bir güç olarak görülür. Politikanın insanları müzik yoluyla uyarma şeklindeki çok genel

görevin yeraldığı düzeyden başka herhangi bir düzeyde gündeme getirilmesi güçlü bir karşı çıkışla karşılaşır. Bağımsız bir grubun (ilk kırkbeşliğini daha yeni çıkarmıştır) iki üyesi arasında geçen aşağıdaki diyalog bunu tanıtlar:

Q: Kendi müziğini politik bir müzik olarak görmüyor musun?
L. Yoo, hiç değil.
H: Hayır, bence müziğin tüm gayesi, hiç değilse benim açımdan, toplumsal bir düzeyde normalde birbiriyle iletişim kurmayı ilginç ya da güç bulacak insanları rock tezgahlarında biraraya getiriyorsunuz. Buralara bir grubun müziğinden beraberce zevk almak için gidiyorsunuz, olayın harika olması da bundan. Geçenlerde bir Slade tezgahına gittik. Yani, sizin dazlaklar, rockçılar, öğrenciler, hipiler diye adlandırdıklarınız oradaydılar. Bu harika bir şey -bütün bir müzikal kimlik tayfını bir çatı altında topluyorsunuz. Hepiniz eğlenmek için oradasınız, yani gerçekten bundan daha başka bir şey arzulayamazsınız. Müziğin politikaya çokca yer vermesine üzülüyorum.

Bu türden görüşler daha ziyade bağımsız "sahnede" yeralan daha pragmatik ve ticari yönelimi olan personel tarafından ifade edilmektedir. Rock müziğin ticari boyutlarına besledikleri düşmanlık açısından daha idealist olanlar, genelde bir politik güç olarak rock konusunda daha yandaş bir görüş benimserler. Bağımsızlar şebekesini tamamen fırsatçı ya da tamamen özgeci olarak gören yorumcular hariç tutulursa, bu değer öbekleri umulmadık öbekler değil. Bu değer öbekleri, özneler kendilerini karmaşık bir söylemsel matriks içerisinde konumlandırmaya giriştikçe açığa çıkan bir dizi ideolojik müzakereyi temsil eder. Nitekim, zararsız eğlence olarak rock nosyonu rock'ın politik gücüyle kolayca birarada barınmaz; ama açık bir politik yönelimi olan kimseler kendi kültürel üretimlerinin politik boyutlarına indirgenmesini nadiren arzuladıkları gibi, kendi politik kanaatlerini paylaşmayan izlerkitleyi de dışlamak istemezler. Öte yandan, bağımsızların şebekesinde içerilen pragmatistlerin çoğu rock'ın altmış sonrasının, ideolojik özgürleşme "mirası"nın ve kendi kültürel üretim biçimlerini rakiplerinden, anadamar biçimlerden farklılaştırma gerekliliğinin farkındadırlar. Bu tip güçlüklerin sonucu sıklıkla politik tutarsızlık ve kafa karışıklığı oluyor. Örneğin, yukarıda

zikredilen grubun başka bir üyesi de, politikanın müzikte ifade edilmesini kınayarak şu önermeyi ortaya koydu:

> Soru: Bağımsızlar büyük şirketlere herhangi bir zarar veriyor mu?
> V: Öyle olmasını ümit ederim. Çünkü büyük şirketler...nasıl desem, müzik için parmaklarını oynatmadılar, yalnızca kâr etmek için müzikle uğraşıyorlar ki, zaten iş dünyasının tamamı bu ilginin etrafında döner...Bir ölçüde gerçekten mide bulandırıcı olan şey, belli şirket etiketlerinde yeni sanatçılara rastlayamamanızdır.

Bu konum, daha önceki bölümde betimlenen kültür-ticaret çatışkısı çerçevesinde yorumlanabilir. Büyük şirketlerin aşırı iktisadi yönelimine ve onların *modus operandi*'sine (işleme tarzı - çn.) girişilen saldırı, anonim şirket kültür kapitalizmine derin bir politik nefret hissedenlerin sözlerini yankılamaktadır. Ama, müzik endüstrisine yönelik eleştiriler genellikle iktidar, kültür ve maddi eşitsizlik üzerine genel bir politik konuma taşınmazlar ve bu da rock müzik endüstrisinde büyük şirketlerin kurduğu tahakkümün bölmelenmiş bir tarzda radikal kınanışıyla sonuçlanır ki, bu kınama büyük plak şirketlerinin anahtar konumda birer temsilcisi oldukları daha kapsamlı toplumsal-iktisadi sistemle bağlantılandırılmaz. Müzik endüstrisi politikasının bu özgül mahiyetini (büyük ölçüde bir boşluk içerisinde değerlendirilir) doğuran nokta, bağımsız rock üretimini büyük şirketlerin üretiminden nitel açıdan farklı bir yerde konumlandırma zorunluluğudur -gelgelelim, bu ayrım, işbirliğine dayalı, küçük ölçekli üretim ve tekelci-kapitalist kitlesel üretim arasındaki politikadan nasibini almış mücadeleden daha ziyade yaratıcılık ve esneklik zemininde yapılır büyük ölçüde. Gelgelelim, bağımsız rock üretimi de müzisyenleri ve kendi pratiklerini daha kapsamlı bir politik çerçevede değerlendiren öbür kültür "işçileri"ni, özellikle toplumsal koşulların dolaysız politik müdahaleleri kışkırttığı yerlerde kendisine çeker. Yetmişli yılların sonu ve seksenlerin başında İngiltere'nin taşra kesimi, endüstriyel iktisadi gerileme, ırksal/etnik gerilim ve merkezi hükümet karşısında sergilenen derin politik muhalefetden oluşan toplumsal koşullar, politik angajmana girmiş müziğin yapılması için verimli bir zemin oluşturuyordu.

Sözgelimi, kendi etiketini ekonomik sıkıntıya maruz kalmış olan kuzey-batı kenti Liverpool'da oluşturan bir bağımsız gurubun (Toxteth'in göçmenlerin yoğun olduğu bir mahallesindeki kent ayaklanmasının patlak vermesinden çok kısa bir süre önce) şunu söylüyordu:

> "Aslında grubu oluşturmak için biraraya gelen çocuklar arasında politikaya ya da bir parça radikal olan herhangi bir şeye şuncacık özlem duyan bir biz varız. Çünkü birçok şeye saldırı yapmayı istiyoruz, Liverpool'un çok kalabalık siyah nüfusu olması gibi; işte biliyorsunuz, gerçekten, gerçekten çok kalabalık ve hiç kimsenin bu soruna saldıramaması o kadar büyük bir dar görüşlülük ki...Ve belki gittiğimiz yerlerde o sorunları durdukları yerden alıp açığa çıkaran ilk insanlar biz olacağız. Müzik yaptıklarını ve kimilerinin epeyce radikal olduklarını biliyoruz, gibi."

Öbür yerel bağımsızlar arasında yeterince politik bağıtlanma olmayışından şikayet eden bu müzisyenler, bu örnekte Liverpool'un siyah nüfusunun bir kesimiyle bağlantı kurarak, kendi faaliyetlerini oldukça açık seçik bir tutumla politik görüyorlardı. Bu inisiyatif basitçe, daha önce betimlediğimiz izlerkitlenin geçici olarak birleştirilmesi çerçevesinde değil, aynı zamanda baskı altında tutulan ve marjinalleştirilmiş bir toplumsal grubun müzikal olarak "seslendirilmesi"ne bir vasıta sağlama çabası olarak görülüyordu. Burada, hem bağımsız şebekede hem de onun politik uğraşısında yeterince temsil edilmeyen belli başlı bir grubun kadınlar olduğuna dikkat çekilebilir. Toplumsal cinsiyet (gender) bağlamındaki bu eşitsizlik akademik araştırma ve yazımda da apaçık olup (Bayton, 1993), bazı telafi edici çalışmalar tarafından ancak kısmen onarılmıştır (örneğin, Bayton, 1990; Greig, 1989; Johnson, 1992; Steward ve Garratt, 1984). Toplumsal cinsiyet sorunlarına dönemin eril, dişi ve "karışık" gruplarınca eğilinmiş olmasına karşın (bunlar arasında Gang of Four, Scritti Politti, the Raincoats, the Slits ve Au Pairs sayılabilir), "punk" bağımsızlar arasında açık politikanın başat biçimi ırk ve sınıf temelli biçimdi. Sözgelimi, daha önce zikrettiğimiz Red Wedge ve Irkçılığa karşı Rock inisiyatiflerinde çok faal olan bir müzisyen, rock'taki sınıf politikasına enerjik bağıtlanımını şöyle betimliyordu:

P: Erken yaşlardan itibaren politikanın içinde yeralan bir kimse olmamdan ötürü, politik olmayan şarkılar yazmakta hep güçlük çektim, çünkü, biliyorsunuz işte, dünyayı bu tarzda görüyorum. Ve kulağa bir klişe gibi gelebilir ama kendimi daima bir sosyalist olarak gördüm ve sosyalizme bir bağıtlanmayı belli ölçülerde yansıtmayan bir şarkı yazmak elimden gelmedi...Muğlak bir şekilde politik olmayan çok küçük bir kişisel hayat alanı olabilir belki, ama fiilen her şey politik yahu.

Bu uzlaşmaz politik yönelime (sözgelimi, kendisinin "Ulusal Cephe'ye karşı propaganda" olarak betimlediği bir şarkının yazılması ve icra edilmesiyle sonuçlanmıştı), ortodoks bir eğlence anlayışının muhafaza edilmesi ve eğlencenin açık seçik bir politik projeyle çatışabileceğinin teslim edilmesi eşlik ediyordu:

P: Politik bir gruptan sözediyorsanız, o halde insanların dikkatlerini çekmediğiniz takdirde insanları kesinlikle aydınlatamayacağınızı düşünüyorum, o nedenle insanları aynı zamanda eğlendirmek zorundasınız, ve kimin böyle yaptığını merak ediyorum, siz biliyor musunuz böyle birini?

Eğlence ve kapsamlı müzikal cazibe düşüncesi, buna tekabül eden bir popüler politika anlayışıyla bağlantılandırılmaktadır. Nitekim, Irkçılığa karşı Rock örgütlenmesi (Widgery, 1986) bu müzisyen tarafından yeterince geniş tabanlı bir inisiyatif olarak görülüyordu:

P: kısmen SWP'nin (Sosyalist İşçi Partisi) bir cephe örgütlenmesiydi (olmasına rağmen), doğru, ama SWP'nin popülist olmasına rağmen bu inisiyatifte yeralmaya istekliydim, işte bildiğiniz gibi, belli klik olarak, bir pub'ın çatı katına kapanıp belli bir durumda Lenin olsaydı ne yapardı konusunu tartışan öncükolcu Marksistler olarak davranmıyorlardı; o sırada Lenin'in ne yapacağını kararlaştırmışlardı, biliyorsunuz, tartışma kapanmıştı.

Burada, aleni politik yönelimi ne olursa olsun bağımsız rock'ın seçkincilikten ve cehalet taraftarlığından bağımsız olması gerektiğiyle ilgilenildiği açıkça görülüyor. Bu tutum temelde, geniş bir kitleye seslenmesi açısından demokratik olarak değerlen-

dirilmekle birlikte nitelik ve ilgi açısından kusurlu bulunan "kitle popu" ve kışkırtıcı, düşünceli ve politik açıdan ilerici olmakla birlikte dolaşımı ve cazibesi açısından çok sınırlı olan "küçük ölçekli rock" arasında olduğu hissedilen bir gerilime yanıt olarak üretilmiştir. Bundan dolayı, bu perspektiften bakıldığında, zeka ve ilgi niteliklerinin farklılaştırılmasına teslim olmaksızın gönüllü cehaletle başa çıkmak zorunludur. Bir bağımsız grubun şarkı sözü yazarının belirttiği gibi:

> W: Beni gerçekten kaygılandıran şey, sanırım zeki bir izlerkitleyi varsayıyoruz, plaklarımızı satın alan ve bizi dinleyen insanların bu şarkılarda bir parça derinlik olduğunu kavrayacakları anlamında zeki olduklarını varsayıyoruz. Ama, hepimizin farkına varması gereken şey... Top Yirmi kırkbeşlik ve albüm listelerine gözattığınız takdirde genel standardın epey acıklı olduğunu görürsünüz ve biz bunun farkındayız, listelere girmeyi başaran şarkılar epey ümit kırıcı...Her neyse, kanıtlar tersini gösterirken zeki bir izlerkitleyi varsaymak bir parça idealizm oluyor. Bu sözlerim seçkinci görünebilir, ama ne yaparsınız ki, durum bana öyleymiş gibi geliyor.

"Seçkinci" görünmemeye çalışırken aynı zamanda ayrıksı bir izlerkitleyi teşvik etmek rock'ta epey yaygın. Rock ve pop arasındaki ayrım sıklıkla eleştirel/muhalif ve özbilinçli "zihinsel" olanın işbirlikçi/pasif ve utanmazcasına "bedensel" olan karşısındaki üstünlüğünü onaylayan estetik-politik bir hiyerarşi temelinde yapılır. Gelgelelim, (doksanlı yılların perspektifinden giderek yetersiz görünmeye başlayan) bu ayrıma ters düşen nokta, rock ideolojisinin "klasik müziğin seçkinci olduğu düşüncesi"ni muhafaza etmesi yolundaki gerekliliktir (Moore, 1993: 20; ayrıca bkz. Bennett, 1980; Shepherd, 1987). Oysa "popüler müzik özellikle 'beden'e yakın durmuştur -Avrupalı aristokrasi ve burjuvazinin sanat müziğiyle karşılaştırıldığında- ve bu yakın ilişki özellikle rock 'n' roll'dan itibaren yirminci yüzyılda artış göstermiştir" (Middleton, 1990: 258). Rock ve bedensel haz arasındaki bu seçmeci hısımlık (bundan sonraki bölümde etaflıca tartışılıyor), alenen politik ve düşünsel açıdan "kapalı" (inaccessible) olan rock'ın aşırı rasyonalizmi olarak görülen boyut üzerindeki önemli bir denetim noktasıdır. Bu nedenle, yukarıda alıntılanan

rock şarkı sözü yazarının vurgulamaya devam ettiği gibi, ciddiyet ve haz arasında kavramsal bileşimler geliştirilir:

> W:... insanlara anlatmaya çalıştığımız şey, bir keresinde Bob Fast'in (bağımsız yapımcı), pardon Bob Last'ın söylediği gibi, bu şeyi anlatmak için kullanılan ibare "ciddi eğlence"dir; evet, düşünce bu, ciddi eğlence...İnsanların (konserlerimizden) mutlu bir halde ayrılmaları düşüncesinden hoşlanmam, yani herşeyin fantastik olduğuna ikna edilmiş olmaları anlamında; konserde eğlenmiş ve tahrik edilmiş olmalarını isterim. Bir keresinde, grup birkaç aylık bir turneye çıktığı sırada ve hiç kimsenin bunu daha önce düşünmediği bir ortamda birdenbire bir düşünce ortaya attım, "bir kimse şarkılarımızla dans edebilir mi?" dedim. Ve aslına bakılırsa o aşamada edilemezdi, ama sanırım o tarihten itibaren bu yönde epey bir gelişme gösterdik. İnsanların orada oturup düşünmelerini istemiyoruz, anında bir tepki göstermelerini istiyoruz ve belki daha sonra çıkıp giderken özellikle şarkıların sözleri hakkında konuşup düşünebilirler.

Beden fenomenolojisinin ve dansın işlevinin bu şekilde yeniden ortaya konulması, kendi kendilerini anadamar (mainstream) şirket rock'ına ve listelerdeki pop şarkılara karşıt bir konumda tanımlayan bir bağımsız rock türü içerisinde hissedilen tikel bir gerilimin kanıtıdır. Simon Reynolds (1989: 254), "beyaz orta sınıf bohemciliği"nin "bağımsız pop"u dediği tür içerisindeki bu rahatsızlığa dikkat çeker. Burada, "günümüzün çeşitli bağımsız şirket müziklerinde bedenin üzerine yükselme yönünde genel bir dürtünün olduğunu", böylelikle "bedensel pasif tefekkür"ün teşvik edilmesi açısından "dansedilemezlik"iyle nitelenen bir müzik üretildiğini buluruz. Hareketin ortaya çıktığı yerde, bu "dans ve cinsel cazibe normlarını ihlal eden, mükemmelliğin *kurban edilmesini* içeren katı anlamda fiziksel tepkiler talep eden" bir harekettir (s. 246). Reynold'a göre, bedenin geç kapitalizmin hedenostik tüketici hegemonyasında arzunun açık seçik yerlemi olarak yükselmesi, beyaz "bağımsız pop" içerisinde onu "pop'un beden kültürü"nden ayıran bir anti-gövdecilik üretmiştir:

> (Pop'un beden kültürü) tamamen dans ve gösteriyle ilgilidir, anlamla değil; hayranlıkla ilgilidir, yorumla değil...Siyah pop ve onun listeleri

dolduran beyaz taklitçilerinde beğenilmeyen şey, sahip olduğu gelişkinlik nosyonu (sınıf kokan sound'unda yansıyan parıltılı bir hayat tarzı) ve "terbiyesizlik"idir (bağımsız hayranların tecrübelerinin çoğunun yabancısı oldukları bir hipercinsellik)...Listelerdeki pop, cinsel tutkuyu, özgül beden ihtiyacını ön plana çıkarır...Ama bağımsız pop'ta aşk daha ziyade zihinsel bir meseledir...(bu aşk) ette ve etin ızdıraplarında değil, dilin yoğun diyaloglarında -kur yapmaların, mahremiyetlerin, sahnenin benzersiz ayrıntılarında- oluşturulur/tamamlanır (Reynolds, 1989: 246-7).

Punk'ı en az disco denli "amatörcülük olarak şöhret"e adanmış "disco'nun öbür yüzü" olarak gören Jim Curtis (1987: 307), rock'ın metalaştırılmış bedeni üzerinde benzer bir ırkçılığa bulanmış yarılma olduğunu önerir:

> Disco sıklıkla cinselliğin gösterişini yaptıysa, punk rock'ın büyük kısmı cinselliği ya da herhangi türden bir duyguyu yadsıdı... Disco'nun kökleri siyah müzikte, özellikle Motown'da yatıyorduysa, punk siyah müzikle alakayı kesti -şimdiye dek görülmüş en beyaz müzikti. (Bu müzikle dans edememenizin temel nedeni buydu.) Disco büyük bir ticari başarı sağladıysa da punk bunu hemen hiç beceremedi.

Ciddiyet ve eğlence ikiliğine benzer olarak dolaysızlık ve düşünce, entelektüel uyarım ve dans ikilikleri de rock söyleminde ancak ara sıra bağlantıya geçen ve huzursuz bileşimler içerisinde varolan nitelikler ve pratikler olarak temsil edilir. Bu "diş gıcırtısı ahengi" (Althusser'in -1975- bu tip huzursuz eklemlenişleri betimlediği gibi), eğlenceyi ve politikayı (genel hatlarıyla dobra dobra hoşça vakit geçirme ile kültür ve topluma daha karmaşık ve özbilinçli eleştirel karşılık verme arasındaki ilişki olarak kavranılır) özünde iki kutuplu (binary) terimler çerçevesinde görme eğiliminden kaynaklanır. Buna çok benzer bir tarzda, ama akademik söylem içerisinde, Sol Leavisci konum ticari olarak sunulan kültür ürünlerinin tüketiminin ve kullanımının tamamen metalaştırılmış olduğunu ve bunların kullanıcılarının ve simgelerinin tamamen yukarıdan yönetildiklerini ve başat ideoloji içerisine tıkılmış olduklarını düşünür. İkili kutbun öbür yakasında,

rock'ın aracılık ettiği (değişen şekillerde metalaştırılmış olan) bedensel hazların oldukça "utanmaz" bir şekilde kucaklanması durur. Bu yarılma rock söyleminde o denli yerleşiktir ki, kültür üreticileri, özellikle politik yükümlülük altındaki bağımsız alanda yeralanları, kendilerini bu yarılmayı çeşitli yollardan "ıslah etme"ye zorunlu hissederler. Örneğin, yukarıda alıntılanan ve ciddiyeti eğlenceyle ya da zihinsel niteliği fiziksellikle kaynaştırmaya çalışan şarkı sözü yazarı, kişisel politika nosyonuna başvurarak bu "sorunsal"ı çözüme kavuşturmaya girişir:

> W: İnsanları bocalatmayı istemiyoruz. Dolaysız bir etki yaratmak istiyoruz. Onlardan istediğimiz şey düşünmeleridir ve sanırım bu tamamen sözlerle alakalı bir şey, sanırım, ama aslında nasıl anlatsam, temelde, insanların bakışını genişletmekten sözediyoruz. Şöyle, yani, sözümona... gerçekten politik bir düzeyde değil, ama kişisel politika gibi bir şeyden sözediyorum, parti politikasından değil.

Konuşmacının burada yaşantıladığı güçlük temelde "dolaysız etki" ihtiyacı (burada kabaca eğlenceye tekabül eder) ile herhangi türden bir politik müdahale nosyonunu, "aydınlatma"yı gerektiren ve içsel olarak eğlendirici olduğu düşünülmeyen bir ideal olan "insanların bakış açısını genişletme" arasında bir karara verme meselesinden kaynaklanıyor. "Kişisel politika" kavramına, hem eğlendirici olmaktan ziyade bocalatıcı olan entelektüelizmden hem de duygusal uzaklığı yoluyla izlerkitleyi yabancılaştırdığı düşünülen kapsamlı türden toplumsal eleştiriden uzaklaşmış bir "parti politikası"na stratejik bir alternatif olarak başvurulur. Başka bir görüşmecinin "küçük 'p'yle yazılan politika" olarak betimlediği şeyin vurgulanması eğilimi, temelde ideolojik olarak aleni politik hitap ve bir müzisyenin "politik olmayan...yalnızca komşu kızından ve iyi vakit geçirmekten sözeden" müzik olarak betimlediği şey arasında dolayım kuran bir kavram olarak işlemesinden ötürü bağımsız rock üretimiyle uğraşanlar arasında yaygındır. Politika sıklıkla "indie" rock bölgesine, kişilerarası ilişkilerin "mikro" düzeyinde dahil edilir çünkü özünde "bağımsız" rock'ın daha önce "epey korkunç" olarak betimlenen listelere yönelik pop'tan farklılaştırılması ve toplumsal gerçekçiliği ve ya-

bancılaşmayı vurgulamasına karşın aynı zamanda ortodoks politika pratiği karşısında kapsamlı bir düşmanlık sergileyen punk politikasına yanıt verilmesi istenilmektedir.

Önceki bölümde, yeni bağımsız örgütlenme biçimlerinin geliştirilmesine kültürel itki sağlamak konusunda punk'ın oynadığı hayati rol vurgulanmıştı. Punk'ın ele alınan dönemde (ve aslına bakılırsa günümüze dek) rock içerisindeki politik söyleme yaptığı katkı da benzer şekilde önemlidir. Bazı personel değişikliklerinden sonra pop listelerinde uluslararası başarı sağlamayı sürdüren önemli bir bağımsız grup, yetmişli yılların ortasında onların sanat kolejindeki tecrübeleri üzerinde punk'ın yarattığı yıkıcı etkiyi şöyle betimliyordu:

> G: Akademisyenlerle yalnızca akademik terimler çerçevesinde konuşmak boşa zaman harcamaktı ve aynı zamanda The Pistols and The Clash, Polygram'la henüz anlaşmıştı ve The Clash'in albümü daha yeni piyasaya çıkmıştı ve bütün bir basitlik, olumluluk, coşku ve saldırganlık, tüm bu şeyler akademide lanetleniyordu ama hala çok yıkıcı, saldırgandı ve sorgulama devam ediyordu.

İlk adımda punk'ın itki kazandırdığı grup, şu nedenlerle bağımsız bir plak yapmaya karar vermişti:

> G: Bir tür klasik bir politik eylemdi, istemlerimize ve bir plak yapma ihtiyacımıza uygun düşüyordu, aynı zamanda idealizmimize de uygundu, işte, bir tür politik idealizmimiz vardı ve bu idealizm bizim yetilerimize ve erişebileceğimiz üretim araçlarına uygundu.

"Klasik politik eylem", grubun "geleneksel Sol politikaya" bulaşmış olmasından kaynaklanan (başka gruplar için nasıl plak yapılacağına ilişkin bir tavsiye düzeneği dahil olmak üzere) bağımsız bir plak yapmayı içeriyordu. "...dünyayı Uppity Genç Marksistler bazında görüyorduk". Genç Komünistler Birliği'nin üyesiyken grubun üyeleri dünyayı şöyle görüyordu:

> G: Çok tatsız bir yer. Sınıflarınız vardır, çelişkileriniz, ideolojileriniz vardır, tasarılarınız vardır ve işte, tarihe ilişkin bilimsel hakikatleriniz vardır ve bunlardan hareket edersiniz, işte, yalnızca bun-

lara saplanırsınız ve sınıflandırmaya başlarsınız, biliyorsunuz işte, dünyayı böyle görüyorduk, bu çok basit klasik politik terimler çerçevesinde.
Soru: Ve şimdi durum farklı, öyle mi?
N: Evet, şimdi farklı. Şimdi bariz biçimde farklı.

Nitekim, grubun bağımsız rock üretimini oldukça ortodoks politik terimler çerçevesinde değerlendirmesine yol açan başlangıçtaki politik, muhalif yönelimi o ölçüde değişikliğe uğramıştı ki, "bundan böyle Marksist olduğumuzu sanmıyoruz" çünkü "birtakım şeyleri ancak bu noktaya kadar gözden geçirebilirsiniz. Bir süre sonra paradigma berhava olur. İşlemeyen şeyleri görmeyi sürdürürsünüz" diyebiliyorlardı. Grubun "büyük 'P'li politik boyuttan... kitle alanında" düşkırıklığına uğraması "yerel konseylerin neyle yükümlü olduğu ya da Thatcher'ın ne yapmakta olduğu" konusundaki dolaysız, stratejik sorunlarla başa çıkma meselesinden ve "geleneksel politika, klasik politika hayaletiyle" bağdaştırılan iktisadi belirlenimciliğin gereksiz yere vurgulanmasından kaynaklanıyordu. Grup, bağımsız rock üretimiyle daha fazla ilgilendikçe politikayı kavrayışları ve politika pratikleri de değişti:

G: Bize asla özellikle idealistçe bir politika gibi gelmediyse de politikanın türü idealizmden çok daha az etkilenmiş bir türe dönüştü. Bu konum bize daima çok katı ve gerçekçi politika olarak göründü, sanırım, kendimiz için ve kendimizin olan, yani çalışan özneler olarak katı ve gerçekçi bir politika arayışında olmak açısından, bizim politikamız şimdi istemlerden doğuyor, büyük ölçüde mikro-politik ve pragmatik.

Nitekim, grubun üyelerinin kendilerini hala politik angajman içerisinde görmelerine (ender olarak raslanan teorik açıdan gelişkin ve özbilinçli bir düşünümsel konumdan hareket ettiklerinin burada görülmesi gerekir) rağmen, bu angajman programatik biçimi pahasına kişisel politikaya duyulan yeni başgösteren ilgiyi yansıtan "tam oluşmamış, yeni bir politika"ya bağıtlanma yoluyla gerçekleşmekteydi. Aynı zamanda, punk'ın özellikle öne çıkarmış

olduğu rock söyleminde politikanın işgal ettiği yerin keskin bir şekilde farkında olmak şu anlama geliyordu:

> N: Yaptığımız işi hala öyle görürdüm, birisi çıkıp da...siz politik bir grup musunuz ya da politika eserinizi biçimlendiriyor mu? diye soracak olaydı, çalışmamı hala politik olarak değerlendirirdim; politik olandan kaçılabileceğine ya da politikanın aşılabileceğine inanmıyor olmam anlamında, ama geleneksel politikayı kastetmiyorum, yani büyük 'P'li politikayı, kurumsallaşmış politikayı kastetmiyorum.
> Soru: O halde sizce bağımsız plak üretiminin politik olanakları nelerdir?
> G: İlginç bir soru. Buna sanırım şöyle yanıt verilebilir, bağımsız plak üretiminin geleceğini ve olanaklarını nasıl kavradığınız, sizin hesaplarınızın koşullarına bağımlıdır, yani sizin başlangıçtaki politik peşin hükümlerinize bağımlıdır.

Bu grup, bağımsız sektörde öncülük edecek denli çalıştıktan sonra "bizim bir zamanlar yaptığımız gibi... bağımsız plak üretimini devrim yolunda yıkıcı bir darbe olarak" görenlerin işgal ettikleri konumdan uzaklaştı. Marksist esinli bir "ajit-pop" yöneliminin reddi, bununla eşanlı olarak rock bağımsızlığı ideolojisinin de tanınmamasını hızlandırdı. Grup yalnızca devrimci politikadan ayrılmakla kalmayıp, aynı zamanda şu noktadan da uzaklaşmıştı:

> G: aşırı olanaktan bir şekilde yıpranmış olan İ-K-Y (işini kendin yap) estetiğinden. Ve bağımsız rock üretimi estetiğinin başına da aynı şey geldi...Çar çur edildiğini düşünüyorum. Adeta ölmüş durumda. Bundan böyle selamlanılacak bir şeymiş gibi gelmiyor bana. Bu estetik önerildi, selamlandı, şu andaysa yararını tüketiyor. Bu estetiğin önerilmesi ve selamlanmasına biz aktif bir şekilde katıldık ve şimdi yalnızca ileriye bakıyorum.

Steve Redhead (1990: 72), bu dönemin ardından gelen yirmi yılın başlangıcında, "1960'lı yılların karşı-kültürünün ve 1970'lerin punk'ının peşisıra yeni bir yeraltının -yeni bir bohemyanın..." yukarıdakine benzer bir selamlanma örüntüsüyle karşılaştığına dikkat çeker. "...Sonuçta bu da sorgulanır çünkü 'bağımsızlık' artık rock teorisinin iddia ettiği tarzda 'sapkınlık'a delalet etmemek-

tedir". Bundan dolayı, marjinallik ve bağımsızlık kavramlarının, rock müzik endüstrisine katılımın bir dizi "doğal tarihi"nde yeniden oluşturulduğu düşünülebilir. Biraz önce yukarıda alıntılanan özgül rock grubu örneğinde küçük ölçekli, bağımsız üretime gösterilen ilgi yerini, "bağımsız getto" olarak tasvir edilen şeyden kaçma arzusuna bırakmıştı. Bu değişiklik ille bağımsız şebekeden tamamen ayrılıp büyük şirketlerin küresine geçmeyi gerektirmiyor, daha ziyade büyük ölçekli üretim, dağıtım ve tüketime yönelmeyi gerektiriyordu -bağımsızların kendilerine (şu yeri) kazandıran bir profesyonelleşmesi ve genişlemesi:

> N: önemli ve ilginç bir yer, bu yer onlara listelere girme potansiyeli kazandıracaksa eğer, yani getto çerçevesinde işi iyi götürüyorlar, bir sürü olanakları var, öfkeleri burunlarında, ama iş listelere girmeye gelince, sanırım bu farklı bir konu.

"Listeye girme potansiyeli"ne gösterilen bu ilgi, bir zamanlar rock bağımsızlarını ayrı bir yerde konumlandıran anti-ticari, küçük ölçekli bağımsız ideolojisinden önemli bir kopuşun işaretini verir. Klasik politikayı ve marjinal rock üretiminden yana çıkan bir konumu bırakıp yeni, kişisel bir politika anlayışına ve anadamar listelerde boy gösterme (ki zorunlu olarak daha büyük ölçeklerde satış yapmayı gerektirir) arzusuna geçmek, kitlesel eğlence kavramının aşikar bir şekilde yeniden bütünleştirilmesinden kaynaklanır. Bu gelişme, aşağıdaki sözlerde kanıtlandığı gibi rock pratiğinde sürekli kusulan bir dizi ikiliklerin (duality) dış hatlarının serimlenmesi yoluyla ortaya çıkar:

> G: Bana öyle geliyor ki, rock müzik kendine özgü çevresel marjinlerinde bir yandan pop müziği ve öbür yandan gerçekten marjinal müziği, önceden görülmedik müziği barındırıyor...Sürekli biraz daha rock müzik satıp durmaktansa ziyadesiyle marjinal olan müzikle ultra-popüler müzik arasında kalan ara yüzeye ilgi duyuyorum.

"Marjinal" (küçük bağımsız) ve "ultra-popüler" müzik arasındaki "ara yüzey" cazip gelir çünkü bu yüzey özünde politika ve eğlencenin rock söyleminde potansiyel olarak yöndeştikleri bir bölgeyi temsil eder. Altmışlı yılların politikasından epeyce na-

sibini almış olan rock ideolojisi, özbilinçlilikten yoksun, eğlenceye yönelik pop tüketimiyle karşıtlık içerisine konulur. Rock izlerkitlesinin müziği "basın tarafından satılan...neredeyse imal edilmiş ve dağıtılmış rock ideolojisi" içerisinde yorumlanmasına karşılık, pop müziğin ilginç olduğu hissedilir çünkü:

> G: Rock basını daha önce sözümona teorik takılmaya başlamadan önce...bir anlamda cinsel, şiddetli ve anlamsız olan bir müzik yapılıyordu -yani, bu müzik psikolojik ve cinsel çerçevede önemli olduğunu düşündüğüm anlamlı versus anlamsız çemberine gerçekten meydan okuyordu demek istiyorum...işte, bunların tümünü ihlal ediyordu, ama abartık, bilgisi kıt ve imal edilmiş bir rock ideolojisine başvurmaksızın.

Pop'un duygulara doğrudan seslenme yoluyla gerçekleştirdiği aracısızlık ve dolayımsızlığa verilen bu ağırlık Frith'in (1981: 35) şu önermesini hatırlatıyor: "pop şarkılar dile dayalı olanı değil, dilsizi selamlar", oysa altmışların bıraktığı rock mirası özbilinçli entelektüelizm ve sıklıkla da muhaliflikti. Punk, daha önce gördüğümüz gibi, pop'un dolaysız seslenişini yeniden yerine oturtmaya çalıştı ve onun temel zamansal biçimine paralel gitti (başka bir bağımsız müzisyenin "hippy saçmalıkları" dediği şeyin karşıtı olarak üç dakikalık kırkbeşlikler), ama aynı zamanda rock ideolojisinin kültürle uğraşan şirket kapitalizmine direnmeyi vurgulayan öğelerinden, kendisini klasik büyük "P"li politikanın daha aleni politik müdahaleleriyle (örneğin, Irkçılığa karşı Rock) aynı çizgiye sokacak tarzda yararlandı. Oysa, "anlam versus anlamsızlık" arasındaki çatışkıya başvurulması klasik politikanın reddinin parçasıdır ve programatik politikanın rasyonalist söyleminin yerini, Amerikan "yeni dalga" grubu Talking Heads'in ünlü plağının "anlam vermeyi bırakın" şeklindeki isminde olduğu gibi irrasyonalist bir tavsiye alır. Bu, bağımsız rock'ın özbilinçli politikası ve pop'un bilinçsiz, dolayımsız yıkıcılığı arasındaki ideolojik bir çatışkının dönüşümüdür, öyle ki, toplumsal düzen açısından düşünümsel, postmodern pop'un "anlamsızlığı"nın bazı "angaje" rock gruplarının (örneğin, punk döneminden Gang of Four ve The Clash) ilettiği ortodoks, devrimci "ortakduyusal" me-

sajlardan daha yıkıcı olduğuna inanılır (Redhead, 1990).

Gelgelelim, bağımsız "getto"nun daha ortodoks politikasından "ultra-popüler" müziğin uzlaşımsal olmayan, stratejik politikasına doğru yapılan bu ideolojik ve kültürel yolculuğun aynı zamanda önemli bir iktisadi inisiyatif olduğunun da teslim edilmesi önemli. Ufuk açıcı bir bağımsız grubun davulcusunun betimlediği gibi, bağımsız pazarın "yeni hippy eve iş verme (cottage) endüstrisi" tarafından silinip süpürülmesi, bağımsız kültür üreticilerinin kendi temel müzikal gelir kaynakları -plak ve kaset satışları ve icralardan alınan ücret- temelinde ayakta kalmalarını çok daha güçleştirdi. İktisadi açıdan aşırı marjinalliğin yarattığı bu sorunlar, büyük bir plak şirketinin kaynaklarının aşikar bir cazibeye sahip olması anlamına geliyordu:

> Soru: Büyük bir şirketten teklif aldığınız takdirde kabul eder miydiniz?
> N: Olabilir, tamamen silip atmak istemem.
> M: Renkli televizyona rağmen!
> G: Evet, renkli televizyona rağmen, ki aslında sizin düşündü-ğünüzden çok daha ucuz! İçkinin dışında tek lüksümüz. Bizim hayat tarzımız olağanüstü marjinal, Sosyal Sigorta ve bunun gibi işlerin yardımıyla ayaktayız; bu da bir gün bu kurumlar bize karşı iğrençleştikleri ve buna benzer birkaç şey daha olduğu takdirde grubun iktisaden krize girebileceği ve bizim de gitmemiz gerekebileceği anlamına gelir.

Şu halde, bağımsızların yeraldığı küredeki madden ayakta kalma sorunu bizzat, kitleye hoşça vakit geçirten pop'la ideolojik bir uzlaşımı teşvik etmektedir. Aynı zamanda, her ne kadar pragmatik, mikro-politika yönünde olsa da bu yeniden düzenleme bir politik değişiklik olarak sunulmaktadır. Bundan dolayı, bağımsız rock personelinin kültür işçileri olarak bulundukları güç koşulların, idealizmden pragmatizme doğru bir değişikliği teşvik ettiği aşikardır (ayrıca bkz. Redhead, 1990: 74). Bu anlamda, bağımsız rock üretiminin öncüsü olma konumundan başlayıp bağımsız rock'ın "yararını tüketiyor olduğu" görüşüne varan bir gruba ilişkin yukarıda sunduğum açıklama, endüstrinin marjinlerinde yeralan rock üreticilerinin aşikar kırılganlığının ve ba-

ğımsız rock ideolojisi içerisinde sürekli bir gerilim halinde bulunan iki öğe -klasik muhalefet politikası ve uzlaşımsal olmayan, bilinçsiz eğlence- arasındaki dengeyi korumanın güçlüğünün ürünü olarak görülebilir. Bağımsız rock küresinde kavrandığı şekliyle politik olanın mahiyeti çeşitlilik arzeder ve genellikle tutarsızdır. Bu, üretim ve tüketim süreçlerinin kaotik ve sıklıkla çelişkili mahiyeti gözönüne alındığında şaşırtıcı olmayan bir fenomendir. Örneğin, mahalli bir etiket ve perakende satış işinde (ücretsiz) çalışan bir işçi, sosyalizmi cemaatçilikle bağlantılandırmaktadır:

> B: Sanırım bu sosyalizme temas ediyor; küçük etiket sosyalist inançlar üzerinde yoğunlaşır...Saldırıyla (takma ad) ilgili değiliz, anarşiyle ya da bunun gibi şeylerle. Bu konuda hiçbir şey bilmek istemiyoruz. Saldırının temel araçları Brighton müziğini bizim etiketimiz aracılığıyla çok daha fazla insanın, milyonlarca ya da binlerce, erişebildiğimiz kadar çok insanın kulaklarına iletmek ve yalnızca insanlara cazip gelmesini ummaktır. Gerçekten herhangi bir politik konumumuz yok, belki yalnızca sosyalist bir bakış açısından bakıyoruz. Biz çok küçük bir şirketiz, yani küçük diyorsam gerçek anlamıyla küçük. Çok...Bu mağazada çalışmamın karşılığında ücret almıyorum, hiçbirimiz almıyoruz, mağaza her zaman zararına işliyor, bu da başka bir üzücü olgu ya, neyse. Bu sadece bir müzik sevgisi, gerçekten ve bu etiketin, ben bir cemaat duygusu olduğuna inanıyorum, hepsi bu. Politika sözkonusu olmadı. Sanırım şunu güvenle söyleyebilirim... neyse, büyük ölçüde (politika) girmedi.

Burada, müzik ve politika birbirinden kökten ayrı algılanıyor ve işin hacmi, olanaklarının (uygulama salonları ve alet edavatlar gibi) komünal kullanımı açısından ve yerelliğin "kişisel politika" duygusu açısından iş girişimi sosyalist olarak tanımlanıyor. Gelgelelim, etiketin daha büyük bir plak şirketiyle yaptığı lisans ve dağıtım anlaşmasına, bağımsız etiketin en başarılı gruplarından birinin çokuluslu bir plak şirketiyle sözleşme imzalamasına ilişkin olarak mülakatta cereyan eden tartışmada büyük şirketlere çok daha belirgin bir politik düşmanlık da (sonradan vazgeçilmiş olsa bile) sergileniyordu:

B: Büyük şirketlerin kapitalist olması ve müzikle yalnızca para için ilgilenilmesi ayıp. Bunların hiçbirinin müziğe gerçekten inandıklarına şu kadarcık olsun ihtimal vermiyorum, sadece pazarlanabilir olup olmadığına bakıyorlar... Üzücü bir gerçek. Bunlar kapitalist, bunlardan nefret ediyoruz ama işlerini de bizim için yapıyorlar. Bu anlaşmalarla ekmeğimizi kazanıyoruz, onlar çok, pek çok daha fazla ekmek kazanıyorlar ve birçok insana erişebiliyoruz. Gerçekten, bu işi yapmalarının tek nedeni para.

Büyük şirketler ve bağımsızlar arasındaki ittifaklarla ilgili olarak hissedilen bu rahatsızlık çeşitli çatışkı ve kabul ifadeleri yoluyla sergilenmekteydi. Sözgelimi, bağımsız bir etiket sahibi, büyüklerin ve bağımsızların barış içinde birarada yaşadıklarını düşünüyor ve bağımsızların muhalif olmayan bir alternatif sunduklarını belirtiyordu:

Soru: Kendinizi büyük şirketlerin karşıtı olarak mı görüyorsunuz?
S: Hayır, bizim bir alternatif olmamız gerektiğini düşünüyorum, muhalif değil. Bir muhalefet olmayı başaramayız.
Soru: Kimi insanlar CBS, Polydor, vb. şirketleri yıkmak istediklerini söylüyor.
S: Niçin? Belki elli yaşıma geldiğimde ABBA'nın plaklarını dinlemek hoşuma gidecek. Nasıl desem, işin bu kısmında kişisel olarak bir bacadan düşüp gebermelerini görmekten hoşlanacağım bir sürü boktan adam var, ama kendi pazarları açısından verdikleri hizmet kusursuz... Bu hizmet olmasaydı hoşlandığım pek çok müzikten yoksun kalırdım. Vangelis'den hoşlanıyorum, şimdi Vangelis'in bu müziği yapabilmek için onbinlerce pound tutan stüdyo giderlerini karşılayabilmesi gerekir ve bunun için de arkasında büyük bir şirketin olması gerekir. Bu büyük şirketler olmasaydı bu müzikler de yokolup giderdi.

Büyük şirketlere duyulan (bunlarda çalışan bazı bireylerden hoşlanılmaması çerçevesindeki) aşina düşmanlığın bir kısmı burada açıkça görülüyor, ama büyük şirketlerin ve bağımsızların çıkarlarının uzlaştırılabileceği kabul edilmektedir. Bu tutum, "bağımsızlar(ın) büyük etiketlerden nefret ediyor" olmalarını ilan eden müzisyenin ve büyük şirketlerin "bağımsızların işlerini bozmaya çalıştıkları"na inanan öbür müzisyenin tutumlarıyla belirgin

bir karşıtlık içerisindedir. Daha önceki bölümde dikkat çekildiği gibi, bağımsızların büyük şirketlerin "fidanlık"ları olarak iş gördükleri "birlikte çalışma" düzenlemeleri konusunda da anlaşmazlıklar var ve bu işbirliği atılımları çeşitli şekillerde iyicil ve kaçınılmaz ya da kötücül ve direnilebilir olarak görülmektedir. Hemen yukarıda zikredilen ve bölgesel "örnek" bir albümü, büyük şirketlerin dikkatini çekebilmek için bir vitrin olarak piyasaya sürmüş bulunan bağımsız etiket sahibi, birinci konumu benimsemişti. Özellikle büyük bir şirketle sözleşme yapabilecek konumda olduğuna inandığı grup için bu durum geçerliydi:

> S: Sadece çaba gösteriyor ve onlara yol gösteriyorum. Benim etiketimle çıkacak bir plağın onların işine yarayacağını kestirdiğimde plağı çıkartıyoruz, yok öyle değilse başka bir etiketle iş yapmalarını sağlamak için elimden geleni yapıyorum. Bir grupla iki kırkbeşlik yaptık ve yalnızca arkalarında büyük bir şirket durduğu takdirde sağlayabilecekleri daha fazla paraya ihtiyaç duydukları bir aşamaya geldiler ve şimdi bu gruba ilgi duyan iki ya da üç plak şirketi var. Ama bundan önce, Londra'da konserlere çıkabilmeye, gazetelerde adlarından sözedilebilmesine ve bunun gibi şeyler için bir çift plak yapmaya ihtiyaçları vardı. Benimle yaptıkları plaklar yalnızca sıçrama tahtası işlevi görüyordu ve bunların sadece sıçrama tahtası olduklarını ve çok iyi birer tahta olduklarını da herkes biliyordu.

Bağımsızların büyük şirketlere giden yolu açan "sıçrama tahtası" olarak gördükleri bu işlev, büyük şirketlere yönelik belli başlı eleştirilerini politik iktisadi denetimden ziyade muhafazakar ya da sakat beğeni çerçevesinde formülleştiren pragmatist bağımsız etiket işletenlerince itidalle karşılanma eğilimindedir. Bu insanlar açısından, bağımsız bir şirket ve/veya etiket kurmak, büyük bir şirketle sözleşme yapamamış olmanın sonucunda ortaya çıkan bir zorunluluk olarak görülüyordu. Bağımsız rock üretimine katılmak, kendine bir izlerkitle edinmenin ve (örneğin, radyodaki ve müzik basınındaki) kültürel eşik bekçilerinin dikkatini çekebilmenin bir metodu olarak ele alınmaktaydı. Böylece rock gruplarının büyük şirketlerin A ve R kişileri tarafından farkedilmeleri ihtimali artacak ve ayrıca sözleşmelerine "sanatsal denetim" maddelerine kendi koşullarını koydurabilmek için daha

iyi bir pazarlık konumu elde edebileceklerdir. Böyle bir perspektiften bakıldığında "fidanlık" sistemi yalnızca kaçınılmaz olmakla kalmayıp, aynı zamanda arzu edilebilirdir; herhangi bir kültürel erişim ve denetim politikası anlayışıyla pek az alakalı pazarın bir etkisidir. Bu tutum, sanatçıların bağımsızlardan büyük şirketlere geçişini sanatçının büyük şirkete tabi kılınmasının özlü bir örneklenişi olarak gören daha özbilinçli bir tarzda politikleşmiş olan bağımsız eylemcilerin benimsedikleri tutumla belirgin bir karşıtlık içerisindedir:

> P: Bağımsızlar birer çıraklık okulu gibi hizmet veriyor ve büyük şirketler yalnızca ellerinde büyük rakamlar içeren çeklerini sallayarak gelip en iyileri aşırıp, bağımsız personelin tamamına bir parmak bal yalatıp gidiyorlar ki, bence tamamen yanlış bir davranıştır bu. Kapamadıkları gruplar yalnızca gerçekten istediklerini elde edinceye kadar dayanabilen gruplar. Moral olarak bunu yapabilecek denli güçlü grup da pek fazla değil.

Büyük şirketlerin ve bağımsızların endüstriyel yapılarına ilişkin bu türden somut eleştiriler genellikle serbestçe ve güçlü bir şekilde ifade edilir, ama daha soyut politika ve kültür üretimi anlayışlarına, bu tip ilgilere duyarlı olunduğu varsayılan bağımsız sektörde bile genellikle direnilmektedir. Stratton'ın (1983b: 305) savunduğu gibi, "Müzik, yani 'pop müzik', yaşantılanma tarzından ötürü şu bildik şey olarak görülür. Gelgelelim, bu müzik analitik olarak değil, büyülü olarak yaşantılanır". Müzikal pratiğin "ideal olarak" politikadan ayrı düşünülmesi ve bununla eşanlı olarak eleştirel analize kapalı tasavvur edilmesi, politika/eğlence çatışkısını hem destekler hem de gölgeler. Bağımsız kürede iş görenlerin kimileri politikayı, sorunsuz bir şekilde kendilerininkine dışsal bir pratikler dizisi oluşturan bir fenomen olarak görür. Bu, sonuçta politikanın yalnızca en dar ve verimsiz terimlerle yorumlanması sayesinde politikanın idealleştirilmiş bir içeriğinden boşaltılması işlemini teşvik eden bir tutumdur:

> S: Böylece benim politikam müzikte politikanın olmasından hoşlanmamaktan ibaret. Göreceli olarak, son zamanlara kadar müzik tarihinde politikaya hiç yer yoktu.

Soru: Altmışlı yıllarda da mı yoktu?
S: Altmışları hallettik. Altmışlarda birkaç protesto şarkısı vardı, haa, hiç kimsenin bombaya taraftar olmadığı doğru. O nedenle protesto grupları ve şarkıları vardı, Vietnam'da ne arandığını soran birkaç protesto şarkısı ve bunun gibi şeyler.

Müzikalin ve politik olanın belli uğraklarda bir eklemlenmesinin sözkonusu olabileceği kabul edilse de, burada politikayı rock'tan sürüp çıkarmaya yönelik ilgi, politikadan arındırılmış kültürel dışavurumsallığın vurgulanması yoluyla ortaya çıkıyor. Sözünü ettiğimiz bu ayrılık bu örnekte, politik faaliyetin açıkça rock söyleminin hayati bir öğesini oluşturduğu örneklere rağmen, (Vietnam, anti-nükleer protesto) politikanın felsefeden (ya da eylemin soylu duyarlılıktan) ayrılmasıyla çözüme kavuşturulur. Bu sorun, değer yöneliminin politik olmaktan çıkacak ölçüde genelleşmiş olduğu öne sürülerek atlatılır ve politika birleştirici kapasitesinden daha ziyade büyük ölçüde parçalayıcı kapasitesi çerçevesinde değerlendirilir. (Siyahlara, yabancılara, SWP'ye ya da her neyse hepsine boş verelim). Bunun gibi perspektiflerden bakıldığında müzikal eğlence "gevşemeye, sorunlardan kaçmaya, eğlenmeye" yarayan bir şeydir; politika kabul edilirse eğer, bu, kişisel etik ya da kişisel politika düzeyinde ya da temelde apolitik olduğu hissedilen bir felsefenin dışavurumu olarak yapılır. Bir bağımsız grubun üyeleri kendilerini politikadan şu yolla uzaklaştırıyorlardı:

Soru: Müziğinizde açıkça politik olan konularla uğraşıyor musunuz?
Z: Eh, kendi görüşlerimizi politikaya zerketme çerçevesinde ya da işte bunun gibi bir şey olarak değil. Dikizlemek gibi bir şey.
W: Bir manifesto sunmaktan ziyade gözlemler yapma ve bu gözlemler üzerine yorumlar geliştirme gibi bir şeyler yapıyoruz; önermeler ortaya atmaktan ziyade önerileri ayıklıyoruz. Çünkü, demek istediğim, herkes gibi biz de genelde medyadan çok etkileniyoruz. Müziğimizin büyük kısmı yalnızca bir tür gözlemlerden ve dünyayı görme tarzımızdan oluşuyor ve bu da, işte biliyorsunuz, önermeler ortaya atmak anlamında politik değil.
Z: Bunlar benim görüşlerimdir, şimdi bunlar hakkında şarkı söylerim, işte bu türden. Yani, biz, insanlar çok emin değiliz neyin... Sanırım

insanlar şimdi bizim açıkça politik önermeler ortaya koymadığımızı biliyor.

Bu örnekte politik konuların müzikte ele alınışı, "manifestolar" ya da "önermeler" halinde olmaktan ziyade "gözlemler" ve "teklifler" aracılığıyla ortaya çıkma biçiminde değerlendirilir. Politika büyük ölçüde "manifestolar" ve "önermeler"le bağdaştırılır (ve aslında bunlara indirgenir) ve her nasılsa müziğin dışında algılanır; böylelikle politikanın müziğin bütünsel bir parçası olmaktan ziyade müziğe dışarıdan zerkedileceği düşünülür. Gözlemin "dikizcilik"i "bir manifesto sunma"nın alternatifi olarak önerilir. Politik faaliyet ve düşünceler söylem içerisinde böyle temsil edilir ve konumlandırılır. Açıklanması gereken işte bu sınırlı politika görüşüdür.

Politika bağımsız rock müzikte (ve öbür biçimlerin çoğunda) öncelikle sözlerin içeriğiyle ilintilendirilir. Bu içerik, neredeyse karikatürümsü bir şekilde bir yandan politik manifestolardan ya da önermelerden oluşur, öte yandan özünde politikanın dışında ya da üstünde yeralır. İkinci yaklaşım örneğinde, kabul edilen politika büyük ölçüde apolitik terimlerle algılanan kişisel gözlemle sınırlandırılır. Bu, kısmen estetik bir sorun. Politikanın büyük güçlüklerle karşılaşmaksızın sözlerin içeriğine yerleştirilebilmesine ya da içerikle özdeşleştirilebilmesine karşın, sound (müzik) politikasının tesis edilmesi daha güçtür ve görüşmecilerin çoğu tarafından tamamen yadsınır. Nitekim, rock'ta politika genellikle manifesto/eğlence şeklindeki iki kutuplu bir yapı içerisinde konumlandırılmakla kalmaz, aynı zamanda müzikal biçime atfedilmekten ziyade şarkıların sözleriyle sınırlandırılır. Bununla birlikte, bağımsız şebekenin kimi üyeleri politika ve müzikal estetik arasındaki ilişki üzerine daha geniş bir görüş benimsemişlerdir. Bir bağımsız müzisyenin alenen Marksist olan bir grup (daha sonra EMI'yle sözleşme yaptı) hakkında söylediği gibi:

M: Gerçekten, Gang of Four'un yaptığı tek radikal şey, aslında hiçbir şekilde radikal olmayan sözlerinden ayrı olarak, eski klişeleri rock formatına yerleştirmeleridir, sanırım... ama yaptıkları tek radikal şey, Andy Gill'in gitar çalma tarzıdır sanıyorum, çünkü kötü bir tarzda

çalmaya cüret etmiştir; gerçekten iyi bir şekilde diyelim. Andy Gill, birçok insanın işerken yaptığı şeyleri plağa koymaya cesaret ediyor - ama bunu o şekilde yapıyor ki, sonuçta müzik iyi oluyor. Ama buna rağmen bu şarkılar hâlâ çok geleneksel, şarkıların yapıları hala çok geleneksel türden birer rock şarkısı.

Bu dilegetirişte rock'ın radikal politik boyutu, ne denli "devrimci" olurlarsa olsunlar sözlerde değil, bir enstrümanın müzikal yapı içerisinde çalınma tarzında aranır. Bile isteye kötü çalınan gitar, uzmanca olmayan ya da normalde plak yapılan müziğin dışında tutulan uzamlarda yeralan müziği daha önce dışlandığı bir kültürel alana taşır. Rock bu anlamda potansiyel olarak radikal görülür; "iyi müzik"i neyin oluşturduğuna ilişkin anlayışları altüst etmesi ve kültürel biçimlerin altüst edilmesini toplumsal biçimlerin hedeflenen dönüşümüyle bağlantılandırması sayesinde rock'ın potansiyel olarak radikal olduğu düşünülür (Wicke, 1990: 182-3). Bir bağımsız şarkı sözü yazarı müzik ve sözler arasındaki uzlaşımsal ilişkileri incelerken şuna dikkat çeker:

W: Grup, yazdığım sözleri aşağı yukarı hiç sorgulamaksızın kabul ediyor, hiç kimse bana bunların nelerden sözettiğini sormuyor, bunu... bunu, işte işler böyle yürüyor ve bundan oldukça mutlu gibi görünüyorlar, çünkü... sözlere çok dikkat ediyorum, oysa müzisyenlerin birçoğu ve insanların birçoğu gerçekte sözleri çok fazla dinlemiyorlar, ama ben dinliyorum. Böylelikle, belki bu sözleri olduğu gibi kabul etmekten hoşnut olabiliyoruz, ama grubun bu sözlerin nelerden bahsettiğini asla sormamaları şaşırtıcı.
Soru: Ama eğer sözlerin nelerden bahsettiğini bilmiyorlarsa müzik sözlere nasıl olup da uygun düşüyor?
W: Şey, müziğin sözlere ille uygun düşmesi gerekmez, bunun düşüncesi çok hoşumuza gidiyor.
Soru: Peki, sözgelimi romantik bir şarkının geri planında özellikle uçarı bir melodi olduğu takdirde ne oluyor?
W: Evet, çok ilginç bir düşünce, ama niçin birbirlerine uygun olmaları gerektiğini anlamıyorum.
Soru: Tamam ama, böyle bir durumda sözleriniz gülünçleşmez mi? Oysa o sözleri ciddi bir şekilde anlaşılsın diye yazmış olabilirsiniz ya da bunun tam tersi.
W: Anlıyorum, anlıyorum, sanırım böyle bir uyumsuzluktan çok hoşlanırdık.

Bunun gibi "uyumsuzluklar"ın, alenen politik olan rock'ın (önceden) kapanmış söylemiyle karşıtlaştırılan açık ve çok-cepheli metinsel olanaklara izin verdiği vurgulanıyor. "İyi" şarkı sözlerinin ve müziğin yalnızca, politik manifestoların ve önermelerin ideolojik kısıtlanımlarından yüksek derecede bağımsız olunmasına izin veren koşullar altında üretildiği düşünülüyor. Utanmasızca öznel bir beğeni rejimi sıklıkla bu açıklığa eşlik eder:

> S: ...bu odada etrafımda 3.000 tane plak ve sevdiğim herkes var. Stockhausen'den Marianne Faithfull ve Kraftwerk'e kadar her şey. Bu sadece dinlediğim bir şey. İstersem dans ederim ya da anıştırdığı hatıralara dalarım, işte ne olursa.

Bu bağımsız grubun üyesinin sound tasvirinde olduğu gibi, herhangi bir bilinçli estetik beğeninin bu reddi şematik ve teleolojik bir tarzda ifade edilir:

> P: Geniş anlamda pop müzik bu. Yani, muhtemelen hemen tüm şarkılarda sözler var, akortlar, dörtlükler ve korolar var, hepsinde değil belki, ama çoğunda var, ama bundan daha özgül olmazsınız gerçekten.

Müziğe bu özgül olmayan yönelim, Stratton'ın (1983b: 296) anadamar rock endüstrisinde müzik karşısındaki tutumlara ilişkin yaptığı analizde aydınlığa kavuşturduğu yanıtları yankılamaktadır -"İyi plaklar insanların hoşlandıkları plaklardır". Stratton, özünde analize direngen olan "tarif olunamaz" bir müziğin, popüler müzik endüstrisinin "rasyonel", öndeyilenebilir iktisadi işleyişinden rutin bir şekilde ayrı tutulduğuna dikkat çeker. Normal olarak sözlerde ifadesini bulan önermeler/manifestolar olarak tasvir edilen politika alanı ile politikadan ayrı tutulmasına rağmen, dile getirenlerin en öznel ve muğlak tarzlarda ortaya koydukları ifadelerden başka bir şekilde tanımlanamayan "iyi müzik"/eğlence arasında buna benzer bir uçurum var. Bundan dolayı, politika ve yapı şeklindeki ikili yapı politikayı kapalı, eğlenceyiyse açık olarak gösterme ve böylelikle aralarındaki ilişkiye dair herhangi bir etkili keşif yapılmasını engellemektedir. Punk'ın direngen jestlerinde yatan üslupçu temelinin bilincinde olan bağımsız şebeke,

bu kötürümleştirici ikilikle sürekli karşı karşıyadır. Bağımsız şebeke, rock'ın tüm muhalif mitolojisine rağmen, müzikal meta pazarında yer kapmak için itişip kakışan herhangi ve tüm kültür üreticilerine karşı uygulanan depolitize edici basınçlara hala ne ölçüde tabi olduğunu sergilemektedir.

C. SONUÇ

Bu bölümde politika ve eğlence kavramlarının rock'ta, özellikle kültürlerarası müzikal mübadele, seçmen müdahalesi ve popülist yardım seferberlikleriyle ilişkili olarak işleyişini inceledim. İngiliz bağımsızlık momenti, müzikal üretim politikasına -yalnızca müzikal içeriğe değil- özgül bir önceliğin tanındığı tarihsel bakımdan önemli bir örnek olarak sunuldu. Kimi müzisyenlerin, etiket sahiplerinin (bunlar temelde sosyalisttir) ve benzerlerinin politikaya bağıtlı oldukları açıkça görülse de, ya çok fazla kısıtlayıcı ya da sadece bir jest olarak görülen politikadan kuşkulanılmasının ya da politikanın reddedilmesinin daha genel bir tutum olduğu görüldü -bir müzisyenin (alenen anarşist olan Crass grubunun hayranlarına ilişkin olarak) gözlemlediği gibi, "üzerinde 'A' yazan ve etrafında çember olan herhangi bir şey satın alarak politik birşeyler yaptıklarını zannediyorlar". Rock söyleminde politika yalnızca ara sıra klişeler-den ya da sloganlardan daha fazla birşeyler olarak kavranılıyor. Kültürel pratik hakkındaki egemen görüş birey olarak ayırt edilmiş (individuated) ve temelde bağımsızların çoğunun özünde küçük burjuva olan konumundan ve yöneliminden doğup serpilir. Başka bir pazarlama vasıtası olarak politik bağıtlanmanın ticaretini yaparak ikiyüzlü bir konuma gelme konusunda duyulan genel kaygıyı buna eklemek gerekir. Bir müzisyenin belirttiği gibi:

> G: Ama kendinizi bir ikilemin ortasına gerektiğinden fazla atma ve kendinizi ikiyüzlü bir insan gibi gösterme tehlikesi daima var çünkü nihayetinde herkes gibi siz de piyasada yer almaktasınız. İşiniz, yoo işiniz değil, uğraşınız, işte biliyorsunuz, plakları satmaktır ve bunu yaparak kapitalist süreçlere en az başkaları denli katılmış olursunuz. Önemli olan bu hedefe varırken ne derecede özerk davrandığınızdır, dürüstlüğünüzü gerçekten ne derecede muhafaza ettiğinizdir.

Bu dilegetiriş temelde ticari açıdan güdümlenmemiş olan, ama yine de kaçınılmaz olarak ticarete katılan ve bir "uğraş" olarak görülen bir "iş"e sahip bağımsız kültür üreticisinin ikilemini açığa vurur. "İş" ve "uğraş" ayrımı yapılır çünkü, uzlaşımsal emeğe benzer olmasına rağmen "yaratıcı" kültür üretimi rutin ve sıradan kabul edilen öbür emek biçimlerinden farklılaştırılır. "Dürüstlük"ün simgesel önemi, standartlaştırılmış ve profesyonelleştirilmiş ticaret süreçlerine direnişi temsil eder. Yaratıcılık ve profesyonalizm arasındaki bu gerilim, en şiddetli haliyle bağımsız rock sektöründe hissedilse bile, aynı zamanda bütün bir rock kültür aygıtı boyunca varlığını hissettirir. Rock/pop ayrımı, her şeye rağmen, başlangıcından itibaren başıboş dışavurumculuk ile giderek rasyonelleştirilen üretim sistemi arasındaki çelişkilerden hareketle kurulmuştu. "Post-politik pop"un (Redhead, 1990), "dünya müziği"nin (Frith, 1989b), kısmi pazarların (Reynolds, 1989), esnek şirketlerin (Negus, 1992) ve özellikle "sıkı rap'çiler"in elinde olduğu zaman (Costello ve Wallace, 1990) ortodoks üretim ve tüketim ilişkilerine meydan okuyan dijital teknolojilerin (Durant, 1990; Goodwin, 1990; Hayward, 1992b) ortaya çıkması ya da gelişmesiyle doksanlı yıllarda bu kaygıların birçoğunun hükmünü yitirdiği söylenilerek itiraz edilebilir elbet. Ama, kuşkusuz önemli olan bu değişmelere rağmen, popüler müziğin koşulları ve üretim ilişkileri hatırı sayılır bir süreklilik sergiler. Çünkü tek başına dijital örnekler ve lisans anlaşmaları, popüler müziğin nasıl yaratıldığı, dolayımlandığı, örgütlendiği ve yaşantılandığına ilişkin daimi sorunlarla başa çıkamaz. "Şimdilerde her ay beyazların işlettiği büyük plak şirketi topluluklarının kucağına düşen ve bunlarla sözleşme yapan birçok 'Yeraltı' rap'çisi (Costello ve Wallace, 1990: 23) varsa ve müzikal üslupların ve örgütsel ilişkilerin sürekli yeniden şekillenmesi sözkonusuysa eğer, o vakit rock ve pop'un nasıl olup da aynı zamanda hem dramatik değişmelere tabi olurken hem de ürkütücü tarzda aşina göründüğünün kavranması daha bir zorunlu hale gelir. "Pop kendi kendisini yiyor olsa bile eski ideolojiler ve estetikler menüde yeralmayı sürüdürüyor"sa (Goodwin, 1990: 272) eğer, kültür sıfatıyla pop'un üretim ve tüketim koşullarının daha fazla sorgulanması gerekir.

IV. ROCK KÜLTÜRÜ: DİKKAT ÇEKMEKSİZİN BELA NASIL ATLATILIR

Diğer herhangi bir folk sonrası kültür biçimi gibi çağdaş rock da toplumun birçok bölgesinde, mekan ve zamanda üreticiler, metinler ve izlerkitleler arasında ilişkiler kurar. Popüler kültür sıfatıyla rock, gücünün büyük kısmını üretici ve tüketici arasındaki yapısal, endüstrileşmiş ayrılma koşulları altında sanatçı ve hayranı arasındaki karşılıklı özdeşleşmeye borçludur. Rock, punk örneğinde olduğu gibi kimi vesilelerde icracı ve izleyici arasındaki ayrımı, bunların birbirlerinin yerine kolayca geçebileceğini öne-rerek silme iddiasında olmuştur. Bundan dolayı, rock kültürünün anlamı kültür üreticileri, aracılar, tüketiciler, metinler ve pratikler arasında yatar. Bu bölümde, "punk bağımsızları"nı bir kez daha temel gönderi çerçevesi olarak kullanıp, rock üretiminin bu top-

lumsal ilişkilerini inceleyeceğim. Kültürel emek düşüncesine ve bu düşüncenin rock'taki yakınlıklar ve sahicilikle ilintili sorular açısından taşıdığı anlama ve yine bunlarla ilintili sorular olan yerel ve küresel rock "öğeleri"nin oluşturulmasına özellikle ağırlık veriyorum. Bununla birlikte, ilk olarak, rock'ın içerdiği kültürel emeğin haz arayışı peşinde icra edildiğini ve bu hazzın bedene yönelik olanları dahil olmak üzere birçok biçime büründüğünü kabul etmek zorunlu. Rock'ın içerdiği hazların ve anlamların çeşitli potansiyel kaynaklarına kısaca eğilip tartışacağım ve bu tartışma sözü edilen hazların ve anlamların dışavuruldukları ve biçimlendirildikleri toplumsal ve kurumsal çerçeveye ilişkin yapılacak daha ayrıntılı bir tartışmanın ön hazırlığı işlevi görecek. Önceki bölümde dikkat çekildiği gibi, kimi müzisyenler ve eleştirmenler bedenin kutsanmasının, sözlerin müzikal biçimle, rasyonalist ideolojik eleştiriyle ve "gövde karşıtı" altkültürel direnişle tutarsızlık oluşturduğu duygusuna kapıldıkları zaman, bedenin rock kültürü içerisindeki yeri sorunlu hale gelir. Buna ilave olarak, beden figürü, birbiriyle rekabet eden rock üretimi teknolojileri olarak kendisinin "öteki"siyle, makineyle bağıntılı olarak konumlandırılır. Buradan, gövdesel ve teknolojik arasındaki bu muğlak bağlantının rock kültürünün oluşturucu etkeni olduğu sonucuna varıyorum.

A. KISA TEMANIN HAZLARI

Daha önce rock'ın iktisadiyatı ve politikasını ele alırken tartışma zaman zaman rock'ın sağladığı hazlara değindi. Rock büyük ölçüde haz sağlayan bir biçim olmasaydı kültürle uğraşan şirketlerin ya da politik tarafların pek az ilgisini çekerdi. Rock'ın içerdiği haz kaynakları ve biçimleri çok çeşitlidir ve fenomenin kendisine benzer şekilde katı anlamda müzikal olana çeşitli yakınlık dereceleri içerisinde varolur. Rock şarkı sözlerinin şiirselliğinden zevk alınması, rock videosu ve modasının yaratıcılığı, hayranların yoldaşlığı ve üslubun inatçı bir tarzda sergilenişi, rock'ın müzikle zorunlu bağlantısı olmayan ve rock kültürünü oluşturan önemli öğelerdir. Rock kültürünün oluşturucu öğelerini fiilen herhangi bir rock müzikle bağlantılandırmaksızın

kucaklamak teknik olarak olanaklı olsa bile, böyle bir konumun yaygın bir kabulle karşılaşması muhtemel değildir. Çünkü, rock müziği neyin oluşturduğu konusunda kayda değer bir anlaşmazlık -ve rock müzikte iyi ve kötünün ne olduğuna ilişkin bundan çok daha şiddetli bir tartışma- olmasına karşılık, sound'a ilişkin bir değerlendirmenin hayati önemi var. Lawrence Grossberg'in (1990: 113) dikkat çektiği gibi, sound'tan alınan zevk, kısmen yüksek sese verilen otomatik fiziksel tepkinin bir parçası olabilir:

> Rock and roll gövdesel ve "işgalci"dir. Sözgelimi, anlamın dolayımı olmaksızın rock and roll'un sırf sesi ve yinelenen ritimleri hayranları için gerçek bir maddi haz üretir (birçok canlı konserde fiilen yaşanan titreşim, genellikle tenasül organları üzerinde odaklanan bir vibratörün kullanımıyla karşılaştırılabilir) ve (hayran olmayanların, yani ebeveynlerin dolaysız hakaretlerini ve reddedişlerini üretmesi sayesinde) ailevi ilişkileri yeniden yapılandırır.

Rock'ın zaman zaman burgaçlarla ve jumbo jetlerle olan sonik benzerlikleri ne olursa olsun, bu tip duyumsal yaşantıların daima "gig",* disco, evdeki divan/yatak odası gibi ortamların sunduğu kültürel bağlamlarda ortaya çıktığı aşikardır. "Sesin mizacı"ndan (Barthes, 1977) dansın duyumsallığına ve sokakta sürdürülen gösteriye kadar tüm tezahürlerinde rock, bedenle ve bedenin hazlarıyla yakından bağlantılıdır. Önceki bölümde rock'ın tarihinin "beden müziği" (Middleton, 1990: 258) olarak taşıdığı statüyle yakından bağlantılı olduğuna dikkat çekilmişti. Ama, maddi bedenle yakınlığı ne olursa olsun, rock'ın sunduğu haz, gövdeselin ve kültürelin karşılaştığı kavşakta yaratılır ve yeniden yaratılır. Rock yıldızları ve hayranlar bedenin çeşitli eğilimleri yoluyla rock kültürünü benzer şekilde "maddileştirir" ve dile getirirler. Böylelikle, Susan McClary ve Robert Walser (1990: 289) müzikolojik bir perspektiften şunu savunurlar:

> "Alışkanlığın" rolünü teslim etmek müziği özcü bir "beden" nosyonuna indirgemek ya da açıklamaları biyolojik dürtülerde aramak anlamına gelmez. Barok füg'ün** çok karışık kontrpuanları gibi rock müziğin ritmik itkileri toplumsal olarak inşa edilir.

* *Gig:* Müzik icra etmeyle ilgili herhangi bir iş (y.h.n.).
** *Füg:* Birden çok ses için üretilmiş beste (y.h.n.).

Bundan dolayı, ahenksiz elektronik geribeslemeyle bir karşılaşma -bu, ilk elde fizyolojik bir tecrübedir-, ancak sound'un sınıflandırıldığı bir kültürel süreç yoluyla müziğin ya da sesin işitilmesi olarak yorumlanır. Bu faaliyet sound'ların üslup ve işlev mantığına göre seçilip ayrıldığı incelikli müzikal biçim ve tür ayrımlarını üretir. Allan Moore'un (1993: 24) belirttiği gibi:

> Aslında, müzikal eserin varoluş edinebilmesi için sound'un ve dinleyen zihnin biraraya gelmesi gerekir: Dinleyiciler olarak müziği içselleştirmeye ihtiyaç duyarız. Bu, dinleme ediminin gerçekte yaratıcı bir edim olduğu anlamına gelir. Kulağın kaydettiği şey yalnızca titreşimlerdir. Beyin bu titreşimleri soundlar olarak yorumlamak ve daha sonra, bu soundlar arasındaki ilişkileri algılayabilmek için önceki (öğrenilmiş) tecrübeyi işin içine sokmak zorundadır.

Gövdesel süreçlerin bu şekilde toplumsal dolayımdan geçmesi aynı zamanda beden ve kültür ideolojilerini yeniden üretir. Sözgelimi, rock'ta (ve aynı zamanda sporda) gövdeselliğe verilen ağırlık, "siyah olma"nın doğa/ilksellikle ve "beyaz olma"nın kültür/medeniyetle ırkçı bir tarzda bir tutuluşunu yansıtmak açısından ırksallaştırılmış bir boyut üstlenir. Ellis Cahmore'un (1990: 89) "siyahların spora uygun doğal niteliklere sahip olduğu görüşü"nü eleştirmesine benzer şekilde, Paul Oliver (1990b: 5) siyah müziğin nasıl tanımlanacağı sorununa eğilirken,

> "tüm Siyahlar ritm duygusuna sahiptir" şeklindeki basmakalıp yargı (-ya itiraz etmiştir). Bu basmakalıp yargı geçmişte, siyahların sahip olabilecekleri maharet ve yeteneklerin düşünme yetisi ya da duyarlılıktan ziyade "ilkel" sezgilere yaslandığı gerekçesiyle siyahlara aşağı bir statünün dayatılmasını haklılaştırmaya yaradı.

Kişi kategorilerine tikel (olumlu ya da olumsuz) zihine ve kaslara yaslanan niteliklerin atfedilmesi kaçınılmaz olarak revaçta olan tahakküm ve tabiyet ideolojileriyle bağlantılıdır. Şu halde, rock tecrübesinin o denli merkezinde yeralan "keyfeden" bedenin aynı zamanda kültürel ortamında dolayımlanan beden olduğunu kabul etmek zorunlu (Falk, 1994: 10).

Önceki bölümde, "ciddi eğlence" kuralı uyarınca iş yapan ve

müziklerinin dans aracılığıyla bedenle ilişkiye geçme konusunda başarısızlığa uğradığını keşfeden bağımsız rock grubundan söz etmiştik. Harvie Ferguson (1990: 68) bilişsel ve gövdeselin bu bileşimini şöyle betimliyor:

> Göstergelerin somutlaşması olarak beden bir düşünen mekanizmadır, aklın mimarisinin ilk ve en temel bölgesidir. Bedensel hissedişlerin farklılaşmasında aklın itkisini duyumsarız. İşin başlangıcında yaslandığımız kategorik karşıtlık(lar) -zihin/beden, özne/nesne, teori/olgu- çözülüp dağılmaya başlar. Her bir terim öbüründe tanınabilir haldedir. Metamorfoz yeniden doğar. Ve yalnızca bir anlığına, ezeli (primordial) dünyanın bir kez daha erişebileceğimiz bir yerde olduğuna inanırız.

Rock'ın "ezeli oluşu"nu takdir edenler (Pattison, 1987; Tumas-Serna, 1987) ya da eleştirenler (Conway, 1983; Stove, 1983; ve son zamanlarda Parents Music Resource Centre -örneğin bkz. Redhead, 1990: 18) açısından vurgulanması gereken birincil nokta, rock'ın aşırı güçlendirici fizyolojik etkisidir. Yukarıda Grossberg'in işaret ettiği gibi, rock'ın duyumsal saldırı düzeyinin dehşetengiz olduğu örnekler olmasına karşılık, rock'ın ezeli olana bir geri dönüş olarak kavranması çelişkilerle kuşatılmış bir konumdur. Rock sıklıkla gündelik hayatın daha düzenli rutinlerinin bazılarıyla (otomobil kullanmak, boş zamanlarda müzik dinlemek, fabrikada yapılan iş tipi) zorlanmaksızın uyumlu olmakla kalmaz, ama aynı zamanda rock üretimi, mübadelesi, dağıtımı ve tüketiminin endüstrileşmiş örgütlenişi "ezeli haykırış"tan daha ziyade açıkça derinlemesine rasyonelleştirilmiş süreçlere yaslanır. Aslında, Grossberg (1988: 56) Yeni Sağ'ın rock'a yönelik saldırısının paradoksal olarak tam da rock müziğin herhangi türden pek az bir direniş ortaya koymasına izin verecek şekilde gündelik hayatın her görünümüyle eksiksiz ve başarılı bir tarzda bütünleşmiş göründüğü bir esnada cereyan ettiğini savunurken, Cooper (1991: 54) buna benzer şekilde rock'ın "gençliğin düşkırıklıkları"nı dışavurmasını büyük ölçüde de politikleştirilmiş "sapkın nihilizm" olarak görür. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, bu ticarileşmiş ve profesyonelleşmiş boyutlar, rock ide-

olojisini kaplayan yaratıcılık, kendiliğindenlik, sahicilik ve yabancılaşmamış iletişim gibi romantik imajlara ters düşer. Alan Durant (1984: 196-7), "punk ve Yeni Dalga Müzikte 1970'li yıllarda İKY/İşini Kendin Yap'a verilen ağırlığın" önemine işaret ederken rock'ı "temsil uzlaşımlarının dolayımından geçmemiş bir sesleniş içerisinde hayat ve tecrübenin 'dolaysız' bildirimi ya da ifşası olarak" gören bu "geniş tarihsel manzara"yı yakalar. Müzisyenler ve hayranlar, profesyoneller ve amatörler, kültür işçileri ve tüketiciler arasındaki ilişkilerin geliştirilmesi bağımsız rock kültürünün yetmişli yılların sonunda ve seksenlerin başında öne çıkan bir görünümüydü. Bu ilgiler, sanatçılar ve izlerkitle arasında bir ölçüde sahici (sahicilik simülasyonu değil) bir "organik" ilişki barındıran bir cemaat ya da "beğeni kamuları" olarak herhangi bir rock anlayışının merkezinde kalmayı sürdürür. Bu nosyonun önüne dikilen dolaysız bir engel, rock müzik yapımının genelde bir hatır gönül işinden daha fazlası olduğunu ifade eden görüştür.

B. TEKNOLOJİ VE KÜLTÜR EMEĞİ

Rock literatürü, daha önce gördüğümüz gibi, rock üretiminin toplumsal koşulları altında sanatsal denetim ve diğer denetim biçimleri uğrunda sanatçılar ve plak şirketleri arasında cereyan eden mücadelelere ilişkin açıklamalarla doludur. Bu mücadele rock ideolojisi (Harron, 1988) içerisinde, yaratıcı müzikal dışavurum ve metalaşma arasındaki bir mücadele olarak romantik bir tarzda temsil edilir. Herman ve Hoare'nin (1979: 52) belirttiği gibi:

> Bir kez plağa kaydedildikten sonra şarkı, endüstri için kâra dönüştürülecek bir meta haline gelir. Bir plak şirketi için çalışan şarkıcı (ya da kazancı için yayımcılara bağımlı olan şarkıcı), sömürülen ve temellük edilen bir üretken emekçi haline gelir -nadiren çok bol para kazanmasına rağmen.

Sanatçının konumuna ilişkin buna benzer değerlendirmeler Marx'ın "*Yitik Cennet*'i bir ipekböceğinin ipek üretmesinin be-

risinde yatanla aynı nedenden (bu, doğasının emrettiği bir faaliyettir) üretmiş olan" Milton gibi yazarlar ve "sermayenin boyunduruğu altında" olan ve yayımcılar tarafından denetlenen "edebiyat proleterleri" arasında yaptığı ayrıma yaslanır. Bu tartışma açısından şu teorik önerme özellikle anlamlı:

> Kendi şarkısını kendi adına satan şarkıcı *üretken olmayan* emekçidir. Ama bir girişim tarafından para kazanmak için şarkı söylemekle görevlendirilen aynı şarkıcı *üretken* bir emekçidir çünkü o sermaye üretir (alıntılayan Solomon, 1979: 75).

Burada üç çeşit kültürel emek anlayışı var. Birincisinde, simgeler yaratma, kültürel dışavurumun verdiği kendi kendinden zevk alma ve inançları, düşünceleri iletme ihtiyacından ötürü sanat pratiğini yalnızca sanat pratiği aşkına yürütmek söz konusudur. İkincisi bir küçük burjuva faaliyetidir; büyük ölçekli üretim araçlarına sahip olmayan ve bunlar üzerinde denetim uygulamayan bir fail yeteneğini ya da hizmetini satar. Bu uğraşların her ikisi de, sermaye üretmemelerinden ötürü üretken olmayan emek olarak görülür ve üçüncü çeşit bir kültürel emekle kıyaslanabilir -kültürel yaratımların, ürünü (ve aslında yaratıcıyı) bir metaya dönüştürecek, böylelikle değeri çekip alacak ve yaratacak olan bir kapitalist faile ya da örgüte satılması. Marx, üretken ve üretken olmayan emek arasında bir çizgi çekebilmek için bu emek biçimlerini birbirlerini dışlayan biçimler olarak ele alma eğilimindedir ve bir kez mübadele değeri üretildikten sonra meta mantığının hüküm süreceği varsayılır. Ama, Herman ve Hoare'nin (1979: 52) işaret ettiği gibi, kültürel pratik ve bunun sömürüsü arasında oldukça karmaşık bir dizi ilişki vardır. Bu ilişkiler esnasında üreticiler ve ürünler dolaysız iktisadi mübadeleye hem yaklaşır hem de bu mübadeleden uzaklaşır:

> (Nitekim) şarkıcı ve şarkı iki dünya arasında huzursuz bir şekilde varolur -bir yanda EMI, Philips ve CBS gibi büyük holdingler durur; öbür yanda folk kulüpler, dostlarla toplanıp müzik yapmalar ya da hatta banyo solistleri durur.

Kültür üreticileri her zaman kolayca şu ya da bu emek kü-

resine dahil edilemezler ve bir kültürel ürünün bir metaya dönüşmüş olmasından ötürü mahiyetinin özünde ticari olduğu ya da yaratım mübadele için "dolaşıma" girmediği takdirde yaratıcının güdüleniminin nitel olarak farklı olduğu basitçe (*a priori*) varsayılamaz. Her halükarda, bozulmaya uğramamış özgür kültürel pratik alanı, geç yirminci yüzyıl kapitalizminin sömürgeleştirilmiş hayat alanından (Habermas, 1987) bakıldığında, kapitalist birikimin on dokuzuncu yüzyılın ortasındaki daha "ilkel" evresindeki proleterlere ve köylülere görünmüş olabileceğinden çok daha az makul görünür. Yalnızca kültür küresi içerisinde çalışan işçilerin sayısının artması değil, aynı zamanda çağdaş kültür üretiminin büyük kısmı dolaylı ya da dolaysız iktisadi mübadele tarafından olanaklı kılınır (Lash ve Urry, 1994). Kültürel faaliyet yalnızca azimle amatör kalmayı sürdürdüğü, rasgele olduğu noktada ve bizim "hobi" olarak kabul ettiğimiz düzeyde ticaretten kısmen yalıtılabilir. Gelgelelim, bu noktada bile kültür açıkça "tüketimci"dir; sözgelimi hobiciler, kendilerine müzik endüstrisi yoluyla zaten ticari olarak sunulmuş bulunan müzikal üslupları özel hayatlarında taklit edebilmelerini sağlayan geleneksel ya da yüksek teknoloji ürünü müzikal enstrümanların alımını arttırmayı amaçlayan boş zamanları değerlendirme araçları satan pazarlamacıların bir hedefidir.

Şu halde, rock kültürü, onu eleştirmiş olan daha gayretkeş antimodernistlerin kimilerince tutarlı bir şekilde hor görüldüğü denli ağır bir şekilde ticari olarak üretilmiş teknolojiye yaslanır (Frith, 1986). "Sol Romantikler"e göre (örneğin, Harker, 1980), rock ve popun kapitalist temellükünü kolaylaştıran şey yüksek teknolojinin müziği işgal etmesidir. Raymond Williams (1981: 53), kültürel yeniden üretim araçlarının teknolojik gelişimi ve kültürle uğraşan şirketin yükselişi arasındaki ilişkilerin izini şu pasajda sürüyor:

> Şu halde, daha önceki toplumsal-kültürel ilişkilerden, hatta önceki pazar evresi içerisinde bile nitel bir değişiklik söz konusu. Çünkü kültür üretiminin etkin (asla mutlak olmasa bile) kökeni şimdi şirket pazarı içerisinde yer tutmuştur. İçerilen sermayenin ölçeği ve daha karmaşık, uzmanlaşmış üretim ve dağıtım araçlarına bağımlılık, bu

medyanın daha eski zanaat, zanaat sonrası ve hatta pazarın profesyonel şartlarına erişimini önemli ölçüde engellemiş ve şirket istihdamının başat koşullarını dayatmıştır.
Bu, daha eski ilişki biçimlerinin başka yerlerde hayatlarını sürdürmedikleri anlamına gelmez elbet. Daha eski resim, heykel, orkestra müziği ve daha önce gördüğümüz gibi, bazı yazım çeşitlerinde üretici (ve yaratıcı) tekinin karmaşık ilişkileri varlığını sürdürdü. Ama, sözgelimi müzikte, kapitalist şirket tarzının tayin edici olduğu yeni disk ve kaset teknolojilerine yaslanan popüler müziğin yeni şirket kurumlarıyla karşılaştırıldığında bu eski ilişkiler önemsizleştiler.

Büyük sermayenin ve yüksek teknolojinin müzikle uğraşmasına yönelik eleştiri bazan, daha önce gördüğümüz gibi, kültürel üretim güçlerindeki gelişmelere "organikçi" bir muhalefet ve folk biçimine bir geri dönüş yapılmasının savunusu olarak geliştirilir. Sözgelimi, Rosselson (1979: 48), "tam da ticari dünyanın eksikliğini çektiği güçlü yanlara sahip olmalarından ötürü yaslanılabilecek bir kaldıraç olarak cidden hesaba katılması gereken kapalı devre folk-kulübün ve folk deyiminin" yeniden canlandırılması yoluyla bu tip gelişmelere direnilmesini ister. Folkun bu güçlü yanları özünde yerel ve komünal bir yönelimi, iş çıkarlarının ve kâr etme güdülerinin yokluğunu ya da marjinalleştirilmesini, icracılar ve izlerkitleler arasındaki engellerin çökertilmesini ve çok hayati bir nokta olarak, akustikten başka hiçbir teknolojinin olmamasını içerir:

Genellikle ses hacminin arttırılması (amplification) söz konusu değildir. İletişim, bağıran sound'dan ziyade konuşulan sözcüğe yaslanır. Sahte parıltı ve imaj pek az rol oynar. Programdaki şarkıcıların ve izlerkitlenin katılımı teşvik edilir. (s.48)

Kapitalist hegemonyaya direnilmesini isteyenlerin kültürel üretim güçlerinin gelişmesine ve kapitalist şirketin rock'la uğraşmasına yönelik bunun gibi itirazları, modern, teknoloji yardımıyla imal edilen ve aktarılan kültürden el çekilmesini önerir. Teknoloji ve biçimdeki gelişmeler tarafından yaratılan "halesel olmayan" (non-auratic), popüler demokratik olanaklar (Benjamin, 1973; Enzensberger, 1976), sahici muhalif popüler kültürün ifade

edilebileceği kapitalist olmayan ya da kapitalizm öncesi mekanlarda icra edilen baladlar ve işyeri şarkılarından oluşan bu akustik "folk" geleneğinde yadsınır. Tuhaf bir şekilde, bu konumun yankıları, yerleşikleşmiş "elektrikli gitar" rock sanatçılarının (örneğin, Eric Clapton) yüksek teknolojiyle donatılmış TV/stüdyo ortamlarında geçici olarak akustik biçime geri döndükleri ve sıklıkla evlerdeki dijital müzik setlerinde çalınan dünya çapında hit'ler ürettikleri günümüzün "Unplugged" modasında bulunabilir. Başka yerlerde icra ve kayıt esnasında müzisyen ve makine arasındaki ayrımı ortadan kaldırıyor görünen yeni teknolojilerin düzenlenmesi, önceki teknolojik biçimlere geri dönüşe eşlik eder (Hayward, 1992b). Bundan dolayı, müzikal emek içerisindeki normatif "insanilik" düzeyi, elektrikli gitardan synthesizer'a ve oradan digital modellere dek yeni audio teknolojilerinin ortaya çıkması, her yerde kullanılması ve temellük edilmesinin yarattığı müzikal üretim koşullarının sürekli altüst oluşunun bir işlevidir (Durant, 1990).

Rock müzik ve teknoloji birbirleriyle zorunlu ve güç bir ilişki içerisinde varolur. Rock, doğumundan bu yana yüksek düzeylerde teknolojik müdahaleyi içeren bir müzikal biçimdir. Bu, rock'ın benzersiz şekilde teknolojik olduğunu savunmak anlamına gelmez -bir akustik gitar ya da piyano da bir teknoloji biçimidir-, ama rock'ın icra esnasında ses hacminin arttırılması ve stüdyo kayıtları yoluyla müziğin dönüştürülmesinin biraraya gelmesinde yaptığı öncülük, altmışlı yılların vecizesi "The Rock Machine Turns You On"u özellikle isabetli bir dönüm noktası haline getirmiştir. Oysa rock'ın romantizm ve modernizmle olan çelişkili ittifakı, teknoloji açısından kayda değer bir muğlaklık üretir (Frith, 1986). Endüstriyel kapitalizmin ürettiği makinelerin aynı zamanda ticarilik ve yabancılaşmaya yönelik rock eleştirilerinin yayılmasında kullanılan araçlar olmasına karşılık, "asi rock'ın hümanizmi sıklıkla zincirlerinden boşalmış bir avangardın makine estetiğiyle çarpışır" (Goodwin, 1990: 269). Teknoloji üzerindeki denetim rock'ın kültürel politikasında merkezi bir yer tuttu. Rock bağımsızlarına ilişkin tartışmanın gösterdiği gibi, genellikle bağımsızların şirket karşıtı radikalizmlerini müzikal (yeniden) üretim araçlarına erişmelerine borçlu oldukları düşünülür (Laing, 1985). Teknoloji po-

litikası başka çeşitli yollardan da tezahür ediyordu -sözgelimi, ilerici rock'ın barındırdığı teknik mükemmellik düşüncesinde (Street, 1986: 192) ya da teyp teknolojisinin ilerleme kaydetmesiyle üreticinin elektronik müzikal yeniden üretim tekelini yıkan tüketicilerin "evde yaptıkları kayıtlar"da (Jones, 1992: 138). Gelgelelim, burada üzerinde yoğunlaşacağım teknolojik sorular yazarlık/yapıcılık (authorship) ve sahicilikle ilgili. Bunlar, rock'ın kurulurken yaslandığı analog teknolojinin hızla aşıldığı bir çağda acilen ele alınmayı bekleyen sorulardır.

Goodwin'in (1990: 264) ileri sürdüğü gibi, bilgisayar teknolojisinin rock ve popta yaygın kullanımı (örneğin, diğer müzik kayıtlarının dijital kaydı) "bir yandan orijinalleri ve kopyaları, diğer yandan canlı icraları ve otomasyon icraları birbirinden ayırma konusunda giderek artan" ve yeni bir sorun yaratmıştır. Pastiş, alıntı, yapaylık ve metinlerarasılığa verdiği ağırlıkla postmodernist teori, daha önceki, teorik açıdan çocuksu "imaj evreleri"ni (Baudrillard, 1983a: 11) yansıttıkları gerekçesiyle bu sorunları modası geçmiş ve anlamsız kılmaya çalışır. Gelgelelim, orijinallik ve insanın yaratıcılığı nosyonlarının hala önemini koruduğu açıktır. Bir grubun plak kaydı esnasında çalıp çalmadığı ya da şarkı söyleyip söylemediği, hayranlar açısından önemini korumaktadır. Müzikal "dolandırıcılık"ın son yıllarda belki en ünlü örneği, konser esnasında dudaklarını kıpırdatıp plaklarında şarkı söylemedikleri 1990 yılında anlaşılan pop grubu Milli Vanilli örneğidir. Bu keşfin ardından plakları törenlerle parçalandı, Grammy ödülü kendilerinden geri alındı, satılan malzeme plak şirketine geri iade edildi, grubun kariyeri sona erdi ve peşisıra kendilerine Gerçek Milli Vanilli adını veren "oturum şarkıcıları" (session singers) plak doldurdu.

Benzer şekilde, insan öğesinin ve makinenin içiçe geçmesi genellikle rock hayranları açısından huzursuzluk yaratır -Jones'un (1992: 192) dikkat çektiği gibi, "New Order grubunun 1990 yılında verdiği bir konserde, şarkı girişlerinde ya da aralarda grubun herhangi bir enstrümanı çalmadığı sırada PA hoparlörlerinden yükselen seslerden ötürü izleyiciler öfkelendiler". Özgül rolleri oynayan ve teknoloji üzerinde sürekli egemenlik kuran hayali insan özneler şeklindeki bir zorunlu yanılsamanın muhafaza edil-

mesi rock ve pop tüketiminde özellikle ağır basıyor görünmektedir (bkz. Struther, 1987). Bu kuruntu kısmen, endüstrileştirilmiş ve rasyonelleştirilmiş simülasyonları sunarak sahip oldukları dehayı yaymanın mümkün olmadığı yıldız(lar)ın süregiden halesi tarafından kışkırtılmaktadır. Bu kuruntu aynı zamanda, bir "marka"nın içeriğinin etiketinde belirtilene tekabül etmesini gerektiren müzik üreticisi ve tüketicisi arasındaki üstü örtük sözleşme tarafından yaratılır. Kazanç sağlamak için hukuksal bağlayıcılığı olan telif hakkına güvenen üretici, aynı zamanda düşünsel mülkiyet haklarını iddia etme dürtüsüne sahiptir. Bu hakların güvence altına alınmasının belki de paradoksal olarak tam da rock ideolojisindeki romantik çizgiye doğası gereği ters düşen müziğin rasyonelleştirilmesi ve metalaştırılmasına bağımlı olması, teknolojinin sanatsal yaratıcılık konusundaki benzersizlik iddialarını yadsıyacak şekilde düzenlenmesiyle sorunlu hale gelir (Costello ve Wallace, 1990: 86). Taklit etme, ödünç alma, modelleştirme (sampling) uygulamalarının ne ölçüde demokratikleştirme, yeniden temellük etme, sömürü, düşünce hırsızlığı ya da estetik "çirkinleştirme" olarak görüleceği, müzikal üretim, dolaşım ve tüketim sürecinde tutulan yapısal yerlem uyarınca şiddetli tartışmaların konusudur.

Musical Instrument Digital Interface (MIDI) gibi dijital teknolojilerin ve modelleştirme (sampling) gibi tekniklerin (plağa alınmış müzik dahil olmak üzere soundların "yeni" müzik kayıtları üzerinde yeniden üretilmesi) artan kullanımının, yaratıcılık ve bağımsızlık anlayışları üzerinde hatırı sayılır bir etkisi oldu. "İngiliz bağımsız momenti" üzerine daha önce yaptığımız tartışma, geleneksel romantik rock etiğinin hala sürdüğünü gösterdi - aslında, geriye bakıldığında punk bağımsızları muhalif, organik ve hümanistik rock'ın debdebeli bir tarzda ortaya konulması olarak görülebilir. Güdük stüdyo teknolojisine sızarak müzikal üretim araçlarına el konması, yeni "telif"lerin yabancılaşmış izlerkitle-lerle biraraya getirilmesinde zorunlu bir faaliyetti. Bu yeni üretim düzenlemeleri aynı zamanda yeni müzikal üsluplar ve teknolojik uygulamalar üretti. Sözgelimi, Alan Durant'ın (1990: 186) belirttiği gibi:

Steve Silk Hurley'nin *Jack Your Body*'si, Bomb the Bass'ın *Beat This*'i ya da Lil Louis'nin *French Kiss*'i gibi evde doldurulmuş plaklar, revaçtaki dijital müzik teknolojilerini müzik üretimi karşısındaki İKY (işini kendin yap) tutumuyla ve mixing and rapping'e yaslanan özgül bir kentli estetik ve kültür politikasıyla -düşünsel mülkiyete saygıyla pek az ilgilenir- biraraya getirir.

Bağımsız rock şirketlerinin ve büyük şirketlerin birçoğunun ünlü müzisyen imajlarının ve "ciddi", yıkıcı müzik ideolojilerinin geliştirilmesine bağlanmış olmalarına karşılık, Ev ve tekno yapımlarının görece anonimliği ve bunların dinlemekten ziyade dans etmeye ağırlık vermeleri ve başka insanların soundlarını serbestçe yeniden düzenlemeleri, hüküm sürmekte olan yıldızlık, müzik ve yaratıcılık nosyonlarına bir meydan okumayı gerçekleştirmiştir. Evde yapılan bant kayıtlarında ve korsanlıkta olduğu gibi, düşünsel hak iddialarının geçerli olduğu kapmaların (snatches) ya da müzik öğelerinin dijital modelleştirimlerinin mahkemelik olması şaşırtıcı değil. Philip Hayward (1992b; ayrıca bkz. White, 1987) seksenli ve doksanlı yıllarda M/A/R/R/S, Black Box, Vanilla Ice, David Bowie ve Queen'le ilgili olarak cereyan eden, modelleştirmenin telif haklarının çiğnenmesi olduğu iddiasıyla açılan tazminat davalarını tartışır. Müzisyenler, makineler ve metinler arasında normatif bir ilişkinin saptanması konusunda sağlanan hangi kritik istikrar olursa olsun, bu istikrar bu teknolojik olarak zenginleştirilmiş uygulamalar ve bunların peşinden gelen yaratıcılık, telif, denetim ve hak payları konusundaki çatışmalar tarafından taciz edildi. Negus (1992: 28), teknolojiye yönelik eleştirilerde teknofobinin "müzisyenlerin yerine makineleri koyduğu, şarlatanların başka insanların düşüncelerini çalarak müzik yaratmalarını sağladığı ve bu süreçte yeni teknolojinin 'yetenek düzeyleri'ni aşağıya doğru çekip ayarlamasının kışkırttığı yeni biçimlerin, soundların ve müzikal üretim toplumsal ilişkilerinin selamlanmasının müzikal yetenekteki çöküntüyle mücadeleye sokulduğu"nun düşünülmesine yol açtığına dikkat çeker (Durant, 1990). Bir kez daha, üretici ve tüketici arasındaki ayrılığın giderilmesine umut bağlanır.

Rock ve pop kültüründe cemaat, yeterlilik ve yaratıcılık dü-

şünceleriyle sürekli meşgul olunması, teknolojik gelişme ve metalaşma arasındaki ilişkiye eğilinmesi esnasında yeniden ortaya çıkar. Makinenin ilkin üreticinin insanlığını ezip geçebileceği ve sonra da tüketicinin uyarımlara gösterdiği tepkiyi programlayabileceği konusundaki kaygı, teknoloji ve bedeni birbirlerinin karşısına diker. Oysa, daha önce gördüğümüz gibi, rock ve pop, bedeni makineye daldırıp batırmak bir yana, bedene ilişkin yeni disiplinler üretmek üzere makineyi düzenleyen müzikal üretim güçlerinin gelişmesinden doğan "zihinsel makine müziği"ni (Lou Reed'in "endüstri"nin gürültüsü hakkındaki bir albümüne verdiği adda olduğu gibi) oluşturur. Andrew Murphie ve Edward Scheer'in (1992: 181) gözlemlediği gibi:

> Adorno plağın üzerindeki çizgiyi arı sound'un belirtisel hiyeroglifi olarak gördü. Dans partisinde bu çizgi kendisini bedenler üzerindeki bir yazıma, yalnızca bedenler arasındaki semafora değil, plak ve bedenler arasındaki bir hiyeroglife dönüştürür. Dansta doğa ve teknoloji arasında dolaysız ve kabul edilmiş bir bağlantı vardır.

Rock ve pop kültürü daha geniş bir anlamda bir beden teknolojisidir ya da daha doğrusu beden üzerinde iş gören ve bedeni üreten akışkan bir teknolojiler sistemidir. Beden bir yerde hareket ve sükunet halinde gövdesel nesne olarak üretilirken başka yerde maddiliğin ve duyumluluğun ikonik göstergesi olarak üretilir. Bir kez daha, bu sorular hümanizme ve tabanın sahiciliğine bolca yatırım yapan bağımsız rock sektöründe özellikle önem kazanır. Bir bütün olarak alındığında, bu sorular folk ortamına bir geri dönüş lehine yanıtlanmış değil. Tersine, yeni beğeni gruplaşmalarının bağlantılandırılması ve biçimlendirilmesinde (yeniden) üretimci müzikal teknolojileri (özellikle kayıt teknolojisi) reddedilmekten ziyade temellük edildi ve uyarlandı. Kitle kültürü üretiminden uzaklaşılması ve görünüşte "kalıntı" olan kültürel emek biçimlerinin ve metodlarının rock bağımsızları tarafından canlandırılması bir folk idealinin kimi özelliklerini sergileyebilir, ama izlerkitlenin dağılımı, çağdaş sound teknolojileri ve en "hobici"geçinen bağımsız girişimcilerin iktisadiyatı bu idealin gerçekleştirilmesini olanaksızlaştırır. Dahası, yeniden üretim ve çok-

noktalı dağıtım kapasitesinden ötürü bu teknoloji aynı zamanda özünde büyük, biçimsel örgütlenmelerde işleyen kültür süreçlerine paralel giden türde atomlaşmış iletişimi (icrasında eşanlılığın ve kendiliğindenliğin eksik olması bakımından) ve kültürel işbölümünü içerir. İnsani ve mekanik olanı çeşitli permutasyonlarıyla içeren paradoksal kültürel emek kavramı, bağımsız girişimlerin küresinde, kültürel emeğin yabancılaşması sorununun çözüme kavuşturulabileceğinin sıklıkla iddia edildiği müzikal üretim bölgesinde geçerli olmasından ötürü vermli bir şekilde incelenebilir.

C. BAĞIMSIZ ÇALIŞMA

Bağımsız rock ve pop müzik yapımıyla uğraşan insanların çoğunluğu açısından en acil sorunlar estetik olanlardan ziyade iktisadi olanlardır. Minimal bir maddi refah düzeyinin, müzikal dışavurumun en kendiliğinden ve gelip geçici olan biçimiyle uğraşmanın öngerektirimi olduğu düşüncesi bayağı olmakla birlikte, sıklıkla özerklik ve özgürlük retoriği içerisinde yer alır. Alternatif gelir kaynaklarının yokluğunda, üreticiler ister idealist/alternatifçi ya da isterse pragmatist/profesyonalist kanaatte olsunlar, bağımsız faaliyetin sunulan hizmetlere ödenen ücretlerle ya da plakların satışlarıyla desteklenmesi zorunludur. "Amatör" statüsü (sporda olduğu gibi) ancak sınırlı bir "hobici" yönelimle ya da himaye edilme aracılığıyla korunabilir. Aslında, katılımcılarının en çoğu değilse de birçoğunun bağımsız rock üretimini kendilerinin biricik faaliyeti ve gelir kaynağı haline getirmeyi istedikleri bağımsız sektörde kariyer etiği güçlüdür. Bu iştiyak, geçinebilmek için zorunlu olarak alakasız işlerde (tezgahtarlık, benzin istasyonlarında pompacılık, bağımsız gazetecilik) çalışan müzisyenler açısından daha az cezbedici değildir. Aslında, bağımsız rock ideolojisinin amatörcü etiğine rağmen, daha yerleşik bağımsız girişimlerin ve şirketlerin birçoğu bağımsızların oluşturduğu yelpazenin bir ucunda yer alan kendi isteklerine düşkün, bağıtlı olmayan, "eve iş verme endüstrisi" olarak gördükleri gi-

rişimlere horgörüyle bakar. Birkaç bağımsız plak çıkartan bir grubun iki üyesinin belirttikleri gibi:

G: Şimdi bir haftada kaç tane bağımsız plak çıkartılıyor?
N: Eh, her hafta yirmi tane, düzinelerce çıkıyor.
G: Korkunç derecede çok, cehennemi çoklukta, ve bunların birçoğu, bana öyle geliyor ki, bu işi bir tür yeni hipilik olarak görenler yapıyor; biliyorsunuz işte, bunların birçoğu uzak yerlerde yaşar, hepsinin budalaca adları vardır ve C90 kasetlerini ve CD'lerini neredeyse yalnızca kendi kendilerini eğlendirmek için yaparlar, işte biliyorsunuz, pek az ilgileri vardır...
N: (Araya girerek) Başlangıçtaki sınırlanımlarını, başlangıçta kendilerine koydukları sınırları kabullenmeye pek istekliler.
G: Eve iş verme endüstrisi çerçevesinde uğraşmaya pek istekliler.

Başka bir müzisyen, "eve iş verme" usulüyle çalışan bağımsız üretimini onaylamayışını şöyle ifade etti.

P: İnsanların bağımsız kanalını alternatif pop müzik ya da alternatif pop kültürü yaratmak için kullanmayıp arızalı bir havalandırma sistemi gibi bir müziğe varmaları karşısında bazı çekincelerim var, biliyorsunuz, berbat bir şey yapıyorlar. Yaptıkları iş alternatif olsa da, şık bir tarzda paketlense de, ve hepsi tek tek numaralandırılmış 1.013 adet plak olsa da, hiç en son çıkartılmış böyle bir plak satın aldınız mı?...Bu, dostlarınızla bir sırrı paylaşmaya benziyor, ama bu bana hiç de heyecan verici gibi gelmiyor.

Bu belki de şaşırtıcı görünen yargılayıcı yorumlar, yaptıkları müziği geniş çapta yaymaya çalışmayıp daha ziyade "kendi kendilerini eğlendirmek için" müzik yapan bağımsız rock üreticilerine yönelik kayda değer bir düşmanlığı açığa vuruyor. Nitekim, bağımsız şebekede düzenli olarak iş görenlerin birçoğu soyut düzeyde amatörcü bir etikten yana çıksalar da, bunlar çokluk "berbat bir iş"ten farklılaştırılabilecek sınırlı türden bir amatörcülüğe destek vermektedirler. Bu durum, en azından ustalaşma ve yakın bir arkadaş çevresinden daha geniş bir izlerkitleye ulaşma arzusunu yansıtır. Bağımsız rock ideolojisine ters düşüyor görünen bu tutum büyük ölçüde iktisadi rekabetten kaynaklanmaktadır. Bağımsız sektör, satıştaki ürünlere, yalnızca rakip

"ciddi" sanatçılarla değil, aynı zamanda ön-profesyonel inançlarla müzik yapmaktan ziyade müzik yapımıyla oynadığı düşünülen kimselerle yarışan "ciddi" üreticilerin ürünlerine doyabilecek bir pazarın kısıtlanımlarının gayet farkındadır. Bir müzisyenin belirttiği gibi:

> C: Sanırım sorunlardan biri, sınırlı sayıda insan sanatçı olsaydı pek sorun olmazdı, ama bu alanda gerkenden fazla faaliyet söz konusu olduğundan, aynı türden standartları uygulayabileceğinizi sanmıyorum. Nasıl bir pazarda belli sayıda duvarcı varsa, belli sayıda pazar gücünün edimde bulunduğu yerde kârlı bir şekilde çalışabilirsiniz. Ama aynı şeyi yapmaya çalışan bu kadar çok insan olunca...

Benzer şekilde, bir etiket yöneticisi şunları söylüyordu:

> K: Demek istiyorum ki, geçen yıl yayınlanan Zig Zag Katalogda listeler ve "Şen Plaklar Çiftliği Şen Çiftlik Grubu" gibi plak etiketlerinin listeleri vardı. Geçmişte bir tane plakları yoktu, değil mi? Bunlar sadece 'Hadi bir kırkbeşlik yapalım' diyen bir avuç herif. Bir açıdan harika bir şey çünkü bir ölçüde biz de bunun gibi birşeyler yapıyoruz -insanlara 'Yapın! Yapın!' diyoruz. Buradaki gizli engel bu durumun pazarı batırmasıdır, insanların neyin iyi neyin kötü olduğuna, dinlemeye zaman bulup bulamayacağına karar verememesidir. İşte bu türden şeylerin yarattığı sorunlardan biri bu. Ama bunlar bağımsız etiketler, değil mi? Bunlar yalnızca plak yapan insanlar.

Düzeylerin en güdük ve gayri resmi olanında dile getirilen bu "yalnızca plak yapan insanlar" şeklindeki olumsuz görüş pazarın batırılmasından kaynaklanıyor; oysa aynı zamanda kaygısızca bir kırkbeşlik yapmak "bir ölçüde bizim de yaptığımız şey" denildiğinde bir muğlaklık yaratılıyor. Bu etiketin üretimini böylesi kaygısızca yürütülen faaliyetlerden ayırabilmek için düzenli, sistematik üretimi ve yaygın dağıtımı çağrıştıran "etiket" terimine başvurulmakta ve böylelikle ironik bir şekilde büyük şirketler ve bağımsızlar arasında sık sık yapılan ayrıma paralel bir ayrım yapılmaktadır. Böylece bağımsız şebeke bir uçta kendi kendilerini eğlendirmek için kendine düşkün bir tarzda plaklar yapan "yeni hipiler"in, diğer uçta tutarlı bir tarzda müzik yapmaya ve çok

daha geniş bir izlerkitleyle iletişim kurmaya (satış yapmaya) çalışan kendini bu işe adamış ciddi bağımsız girişimlerin durduğu iki kutup halinde bölünür. Yukarıda sözleri aktarılan bağımsız plak etiketi sahibi, plağa kaydedilmiş müzik üretiminin en güdük düzeyi -evde kaset üretimi- hakkında da yine buna benzer bir görüş savundu.

> K: Bir ya da iki tanesini geri gönderdim ve gerçekten korkunçtular. Çok berbat bir şey bu, kaset albüm düşüncesinin fazla ayakta kalacağını sanmıyorum çünkü herhangi biri oturup ne kadar istiyorsanız o kadar albüm yapıp getirebilir. Bu işi yapanların, insanların satın alabilmesi için dükkanlara yeterince kaset dağıttıklarını asla görmedim.

Bu uygulamalara karşı çıkan nitelikteki bu yargılar, punk'a ve bağımsızlara özellikle kendilerini büyük şirketlerden farklılaştırmaları konusunda itkilerini kazandıran anti-profesyonalizme ters düşüyor. Herhangi bir kimsenin müzisyen olabileceği ve olması gerektiği ve büyük şirketlerin kültürel üretim araçları üzerindeki denetimine meydan okuyacak plaklar çıkartabileceği düşüncesi, yaratım ve örgüt arasında işlevlerin açık seçik özgülleştirilmiş ve ayrılmış olduğu modernist, profesyonelleştirilmiş bir sistemin aleyhinde bir gelişme oluşturuyordu. Bağımsız punk retoriği, nasıl "İşini Kendin Yap" kültürüne başvurularak büyük müzik üreticilerinin teknolojik ve örgütsel tahakkümü taciz edilebilirse, bunun gibi, sanatçılar ve izlerkitle arasındaki hiyerarşik yetenek ya da ustalık bölünümlerinin ortadan kaldırılmasını talep ediyordu (Laing, 1985). Bu eşitlikçi dürtü aşağıdaki dilegetirişde açıkça ortaya konulur:

> R: Bağımsız şebeke pazarda gerçek bir durgunluğun olmadığı bir tarihte, 1976 yılında oluştu... Bu durum ortaya çıktı, hakiki punk işin dışında olan çocuklarla başladı -batı Londra'da başladığı haliyle gerçek, hakiki punk ruhu. Ama bağımsız şebekenin asıl varlık nedeni durgunluk değil, büyüklere karşı başlatılmış bir ayaklanmaydı. İnsanlar yalnızca iki parmaklarını havaya kaldırıp "biz genciz, müziği kendi bildiğimiz gibi yapmak istiyoruz" demek istediler.

Birçok "müzisyen olmayan" ve tecrübesiz girişimcileri bağımsız rock şebekesine katılmaya teşvik eden, uzmanlaşmış ustalıktan yoksun olmayı bir eksiklikten ziyade avantaj, kısıtlayıcı olmaktan ziyade özgürleştirici bir etken olarak görmelerini sağlayan işte bu amatörcülük kültürüydü. Bağımsız bir grubun bir üyesinin açıkladığı gibi:

> P: Bir müzisyen olmadığım düşüncesinin baskısından kurtuldum, bu küçük kulüpte değilim ve işte, kulağa hoş gelebilecek ya da ilginç olabilecek birşeyler çalabilirim, buna bir ritm uydurabilirim, bir kırkbeşlik çıkartabilirim ve 3-4.000 kişi "Harika, haydi gidip bunu satın alalım" diye düşünebilir.

Benzer şekilde, başka bir grubun üyesi şunu vurguluyordu:

> M: Bir davulu herhangi biri çalabilir ve işin hangi düzen içerisinde yapıldığını öğrenebilir... Davul çalmanın büyük bir sanatsal başarı olduğunu düşünmüyorum çünkü açıkça böyle değil... Her neyse, ben bir çeşit *budala âlimim.*

Uzlaşımsal bir enstrümanın soundunu sentetik olarak üreten bir elektronik alet kullanan bu müzisyen kendisini dürüstçe "*budala âlim*" konumuna yerleştiriyor ve bir "ciddi müzisyen"den ziyade "yüzeysel" bir müzisyen olarak görüyor. Bunun bir seçiş olmaktan ziyade zorunluluk meselesi olmasına rağmen, bunun gibi estetik amatörcülüğün estetik olanaklarının özbilinçli, amaçlı bir tarzda serimlendiği de doğrudur. Bağımsız rock'a öncülük etmiş ve bunu savunmuş olan bir müzisyenin söylediği gibi:

> G: Bir ara İşini Kendin Yap üretiminin estetiğiyle, tesadüfi bir estetikle, insanların ucuz stüdyoları kullanıyor olmaları, çok iyi çalamamaları, stüdyo teknolojisinin cahili olmaları, yapımcılarının olmaması, üretim ideolojilerinin başka herhangi bir tarihsel öncelinden belirgin şekilde farklı olması gerçeğinden doğan bir estetikle ilgilendim. Ve bu, tamamen kendisine ait bir estetik geliştiren bir müziğe yol açtı. Aktif olarak çok ilgilendiğim, bir tür kaotik harabe estetiğiydi.

Gelgelelim, kültürel üretimin bu bilinçli demokratikleş-tirimi-

nin amaçlanmamış sonucu, rock söylemindeki stratejik, ideolojik müdahaleden çıkıp yaygın bir uygulamaya geçtiği zaman, bizzat bağımsız rock üretimine öncelik etmiş olanların iktisadi konumunu zayıflattığının görülmesi oldu. "İşini Kendin Yap" üretim estetiğinin popülerleştirilmesine yardım etmiş olan bu müzisyen, "ürün"le dolup taşan bir pazarla karşılaşmıştır. Büyük ölçüde genişlemiş olan bağımsız üretimin yalnızca tek tek çıkartılan plakların iktisadi açıdan ayakta kalabilirliğini etkilediği düşünülmekle kalmıyor, aynı zamanda güçlü bir bağımsız şirket statüsüne daha az bağıtlı olanlar bir büyük şirketin dikkatini çekmenin bu koşullarda daha da zorlaştığını hissediyorlardı. Küçük takımların çıkarttıkları ticari plaklar, büyük bir plak şirketiyle anlaşma yapabilmenin yoluna bakan birçok bağımsız şirket tarafından, bir sanatçının ya da grubun dikkat çekebilmek umuduyla doğrudan doğruya plak şirketlerine teslim ettikleri geleneksel "demo"nun* daha gelişkin ve yaygın olarak dolaşıma giren biçimleri olarak görülür. İki müzisyenin belirttiği gibi:

> B: Eski günlerde demo diskleri yapardık, şimdi millet kendi etiketini kuruyor.
> C: Bu, birçok grup açısından saygıdeğer bir demo yapmanın başka bir yolu olarak görünüyor. Eskiden bir grubun bir demo yapıp bunu plak şirketlerine göndermesine karşılık, şimdi CBS'in ya da başka bir büyük şirketin kopyalardan birini dinleyeceği ve buna bir demo gözüyle bakacağı umuduyla kendi kırkbeşliklerini yapıp piyasaya çıkartıyorlar. Bu arada bir plak daha yapmış oluyorlar ve sanırım etiketlerin çoğunluğu bundan sonraki adımı atamıyorlar çünkü ya kapanıyorlar ya da büyük bir şirketle anlaşma yapmış oluyorlar.

"Saygıdeğer demolar"ın dallanıp budaklanması (artık genellikle kompakt disk biçimindedirler ya da dijital teyp bandı formatında) satışa çıkan plak sayısında daha fazla aşırı arzın ortaya çıkmasına ve piyasadaki alıcıların ve büyük şirketlerin dikkatlerini çekebilmek için girişilen rekabetin şiddetlenmesine yol açmıştır. Bu durum şu anlama gelir: "Sözleşme yapabilmek için yırtınan o kadar çok grup var ki, birçok grup sırf bir sözleşme yap-

* *Demo:* Bir şarkının kalitesini ya da bir şarkıcının yeteneğini göstermek için yapılan kayıt (y.h.n.)

mış olmak için önlerine hangi koşul konulursa konulsun imzalayacak durumdadır". Bir büyük şirketle plak sözleşmesi yapmak için girişilen mücadelelerin ve bunun ürettiği sömürünün tarihi gayet iyi belgelenmiştir (örneğin bkz. Simpson ve Stevens, 1986). 2. bölümde müzik şirketleri ve bağımsız girişimler arasında yeni ilişkilerin gelişmesinin, büyük şirketlerin rock gruplarıyla uzun vadeli sözleşmeler yapması şeklindeki yerleşik örüntüyü zayıflattığına ve bunun yerini büyük şirketlerin bağımsızlarla yaptıkları daha kısa vadeli, sınırlı sözleşme düzenlemelerinin aldığına dikkat çekilmişti (Negus, 1992; Lash ve Urry, 1994). Bu koşullar altında, örgütsel esneklik ve yeni üsluplara hızlı tepki verebilme yeteneği -belli sayıda bağımsız şöhreti eklemeye gerek yok-, piyasada gösterilecek başarının temellerini oluşturur. Bu düzenlemelerin "bağlantılar" için büyük şirketlerle müzik endüstrisi içerisinde girişilen rekabetin şiddetini azaltacağı ya da biçimsel olarak büyük şirketlerin küresi dışında kalmalarına izin vermesi sayesinde müzisyenleri yetkili kılacağı (empower) hiçbir şekilde kesin değil. Bunun yerine, büyük şirketlerin kendilerinin başarısızlığa maruz kalma ihtimalini azaltmaları sayesinde riski ve "ürün geliştirme"yi rock ve pop müzik endüstrisindeki (ve, Buckingham'a -1994- göre aynı zamanda televizyon şebekesindeki) iktisadi açıdan daha marjinal örgütlere ihraç ettikleri savunulabilir. Bunun gibi "post-Fordist" endüstriyel eğilimlerin sonucu ne olursa olsun, genişlemekte olan bağımsızlar küresinde yer alanların harcadıkları kültürel emeğin karşılığı olarak yeterli miktarda düzenli bir gelir sağlamayı nasıl güvence altına alacakları sorunu varlığını sürdürür.

Daha pragmatik eğilimde olanların rock müzik endüstrisindeki öndeyilenemezliği (unpredictable) ve sömürüyü verili kabul etmelerine karşılık, politik bağıtlanmaları olan başka bireyler ve gruplar, zaman zaman klasik Marksist terimler çerçevesinde müzisyenin emek gücünün artı değerinin çekilip alınması olarak algılanan fenomenle başetmenin yollarını tartışmaktadır. Müzisyenin kendi ürününden bu şekilde yabancılaşması müzisyenin emeği açısından bir tür "değer teorisi"nin oluşturulmasını teşvik etmektedir. Bir bağımsız etiket sahibi büyük şirketlere muhalefetini şöyle betimliyordu:

K: ...bu türden plak işinde birisi ya pek çok kazanır ya da hiç para kazanamaz. Ve bunun sadece müzik çerçevesinde, sırf müzik çerçevesinde, yani, depolama, kayıt yapma ya da plak yapma gibi işler çerçevesinde gerçekleştirilmesinden yanayım, ama buna rağmen sonuçta hala para kazanıyorsunuz ve eğer para kazanma ölçeğinin alt basamaklarındaysanız artık hiç plak falan yapamazsınız. Gerçekten, bu piyasada zenginliğin adil dağılımı sözkonusu değil, nihayetinde bu da bir kapitalist endüstri dünyası.

Kimi bireylerin ve grupların rock üretiminde yeni toplumsal ilşkiler oluşturmaya girişmesinin nedeni işte bu zenginliğin ve kaynakların kötü dağılımıdır -ve bu durumun müzik endüstrisinde post-Fordizmin yayılması tarafından ciddi ölçülerde dengelenmiyor göründüğünü vurgulamalıyım.

G:...bir ara bizim emeğimize ilişkin yeni bir değer teorisi gibi birşeyleri onlara sunmak için Hard Times'a (önde giden bir bağımsız şirketin takma adı) gitmeyi düşündük. Ki bence bu oldukça ilginç. Demek istediğim, Hard Times gibi bir şirkete gidip, bakın, bizimle çalışmayı düşünüyorsanız eğer, grubun ürüne verdiği emeğin kaç para tuttuğunu konuşalım bir, demeniz gerekir. Çünkü bir plak yaptığınızda ve günün sonunda bu plaktan bahtınıza 200 adet satıldığında kazanç başkadır, yeterli denebilecek 2.000 adet satıldığında başka, tebrik edilesi ölçüde 20.000 satıldığında bambaşka. Yani, bu durumlar hiçbir emek değer teorisinde gözönünde tutulmuyor.

Rock piyasasının sapmalarını dengelemek üzere yapılan bu deneysel girişim, yalnızca plak satışlarına yaslanan bir iktisadi düzenden duyulan hoşnutsuzluğun bir ifadesidir. Grup "bunu ayırtetmeyi gerçekten ihmal etmiş" olsa da, her zaman raslanmayan özbilinçli ve entelektüel açıdan gelişkin bir tarzda "kültürel üretim içerisindeki...kültürel emeğin kaç para tuttuğunu" bulmanın önemli olduğunu hissetmişlerdi. Kimi örneklerde sanatçılar ve plak şirketleri arasında yeni bir ilişkinin kurulması başarıldı. Bir etiketin bir grup müzisyen tarafından kurulduğu, etiketin ve sanatçı grubun sınırdaş olduğu örneklerde herhangi bir genel harcama, kârlar ya da zararlar aynı yerden kaynaklanıp yine aynı

grup/etikete olduğu gibi geri döner elbet. Yalnızca bir grubun (ve aynı zamanda daha büyük, çok-gruplu bağımsız şirket işlemlerinde) emeğin büyük kısmı, aynı zamanda bağımsız bir etikete yardımcılık eden uzman bağımsız plak mağazası çalışanı örneğinde olduğu gibi ücretsiz icra edilir:

> B: Biz küçük bir şirketiz. Mağazadaki çalışmamın karşılığında ücret almıyorum. Mağaza sürekli zararına çalışıyor. Bu başka bir üzücü gerçek. Yaptığım şey yalnızca müziğe ve şirkete duyduğum sevgiden kaynaklanıyor.

Bağımsız bir şirkette, bir cemaatin sağladığı donanımı kullanan bir stüdyo mühendisi de sık sık "karşılıksız icralar" gerçekleştirmektedir. Bu türden gönüllü ücretsiz emek ya da özsömürü en küçük ölçekte ve marjinal bağımsız rock üretimini kolaylaştırır. Bu, meta etiğinin hala sızmadığı, müzik yapımı ve dağıtımıyla hem "âşıkane" hem de amatörce bir ilişkinin kurulduğu müzikal faaliyeti temsil eder. Müzik ve kültürün endüstrileşmesinin derinlik kazandığı bir ortam karşısında, bu düzeydeki uygulamaların hep farkında olunması önem taşıyor. Punk, kültürle uğraşan şirket karşıtlığı ve işini-kendin-yap düsturuyla yaşama şeklindeki eşanlı olarak romantik ve pragmatist olan ideolojisiyle müzikal, görsel üslubunun ve ortaya koyduğu jestin önemini aşacak şekilde rock müziğe yenilikçi bağımsız rock üretme mirası bıraktı. Bir müzisyenin belirttiği gibi:

> O: Sanırım birçok arka bahçe stüdyonuz var, iyi bir şey. Punk, insanların ucuz teçhizatla garajlarda çalmalarını sağladı, birçok ev stüdyosu bunun ardından ortaya çıktı gibi görünüyor.

Başka bir bağımsız müzisyen, punk'ın verdiği itkiyle bir grup ve bir plak şirketi kurmaya girişir çünkü "bu işe herhangi birinin girişebileceği daha önce hiç bu kadar olanaklı görünmemişti". Bu "kendine yeterlilik" nosyonu, metropolisin dışında yürütülen rock faaliyetinin büyük kısmını besleyen ve şimdilerde yaygın olarak bir post-Fordist üretim rejimi olarak görülen (ya da bunun yerine mahiyeti açısından Fordizm-öncesi addedilebilecek) alana taşındı. Taşra gruplarının büyük hamle yapma arayışıyla "büyük duman"a

doğru yaptıkları yolculuğun gösterdiği popüler müzik üzerindeki metropolitan tahakküm, yerel düzeyde maddi olarak yaşatılabilir müzikal faaliyet olanağının yeniden ortaya koyulması sayesinde hiç değilse sorgulanır.

D. ROCK KÜLTÜRÜ VE YERELLİK

Bir plak sözleşmesi yapmak ve böylece ulusal ve uluslararası çapta tanınmak için büyük şirketlere dalkavukluk yapılmasına, hala yaygın olduğu bir esnada, İngiliz bağımsızlık momenti boyunca yerel ya da bölgesel rock nosyonu kullanılarak itiraz edildi. Yerel ya da bölgesel rock nosyonu İngiltere'de, bağımsız şirketler Londra'nın dışındaki belli bölgelerde "post-punk" döneminde yerleştikten sonra ortaya çıkan kent düzeyinde ve bölgesel "örnekler" (Vaultage ve Bouquet of Steel gibi isimlerle) silsilesince temsil edilir. İngilitere'de taşralı bağımsızlar, büyük şirketlerin müziklerinin pazarlanmasındaki ulusal ve uluslararası vurgunun tersine, Brighton, Sheffield, Liverpool, Manchester, Glasgow ya da Edinburgh soundlarının tartışılmasını teşvik etti (tıpkı o zamanlar ve o tarihten bu yana ABD'de Akron, Athens ve Seattle gibi kentlerin çağdaş bağımsız ve büyük şirket rock'ının müzikal coğrafyada boy göstermesi gibi). Bölgeselciliğe duyulan bu ilgi bir bağımsız etiket/dağıtımcı sahibi tarafından güçlü bir şekilde desteklenir.

> R: Tüm bu düşük masraflar ve yüksek idealler ve bu türden şeyler, insanların bölgesel bir bazda daha az satış yaparak çok daha fazla kazanabilecekleri anlamına gelir. Demek istediğim, sözgelimi York'da yaşayıp da York hakkında söyleyecek sahici bir şeyi olan ve müziği ve plağı bir kanal olarak kullanıp bunu ustaca söyleyebilen bir kimsenin EMI'yle bir anlaşma imzalayıp Londra'da plak çıkartmaması için kesinlikle hiçbir neden yok, inanıyorum. Ama bu kimsenin hayatını yerel bir müzisyen olarak kazandığını görmek beni çok daha fazla mutlu eder.

Bu pasajda görüldüğü gibi, müzikal temsilde belli bir bölgeye bağlılık, "Brighton Kuşağı"yla kurulan bir özdeşliğin güdümlediği bir bağımsız plak satış mağazası ve etiketinde yardımcı olarak ça-

lışan birisi tarafından ifade edilirken, yine bir müzisyen şu tip düzenlemeleri destekliyordu:

> P: Bir bölgedeki çocukların ihtiyaçlarına, diyelim ki Güney Yorkshire'daki ya da bunun gibi bir yerdeki çocukların ihtiyaçlarına hizmet eden, amaçlarını sınırlandıran, genel giderleri az olan, dört kanallı bir stüdyosu olan yerel plak etiketi. Bu bana yeterince heyecan verici ve değerli görünüyor. Böyle bir şeyi tam da dünyayı değiştirmediği için insanlar çiğneyip geçmemeli.

Başka bir bağımsız müzisyen, yerel (taşrada kurulmuş) etiketlerin şu işe yarayacağını düşünür:

> T: (Yerel etiketler) birkaç yıl önce müzik yapmanın ya da bunun gibi bir şeyin yolunun yalnızca Londra'dan geçtiğini düşünmesi söz konusu olan gruplar açısından iyi birer odak noktası. Biliyorsunuz, durum artık öyle değil...Bağımsız plak şirketlerinin gelişme tarzı bakımından bu işlerin belli bir dereceye kadar yerel etiketlere devredilmesi ve bu etiketlerin insanlara müzik yapma olanağını sağlaması söz konusu, bildiğiniz gibi bunu yapabilirler.

Yerelciliğe verilen bu ağırlık kimileyin taşralı dar görüşlülüğe (sözgelimi, bir görüşmeci sürekli olarak "dışarlıklılar"ın kötü tesirinden söz etmekteydi) ve Stubbs'ın (1989: 272) "Indie kültürünün kirli yakası" dediği şeye kayabilir. Bu, "terörün esinlediği, cansiparane yürütülen taban faaliyetlerinin önemsenmemesi yönünde genel bir komplonun olduğunu ve övgülerin çok daha umutsuz ve yaratıcı gruplar tarafından yağdırıldığı (Stoke's finest) yerellik şovenizmi yapan bir öneridir". Başka örneklerde, İngiltere'nin taşrasındaki bir endüstri kentinde bir bağımsız etiket sahibinin söylediği gibi, yerel müzik yapımı yerel "sound"un "tüm İngiltere'ye, dünyaya" yansıtılmasının bir trampleni olarak görülür ve "asıl önemli" olan da budur. Ne var ki, metropolitan olmayan bir temelden hareketle plakların yaygın bir dolaşıma sokulabileceği ve uzak bölgelerde konserlerin verilebileceği bir ayakta tutulabilir rock kariyeri düşüncesi, yarı-profesyonel yerel müzisyen pratiği örüntüsünden (Bennet, 1980) oldukça farklı bir pratik örüntüsünü önerir ve büyük şirketlerle çalışan süperstar yö-

nelimli rockçıların mutat malzemesini oluşturan şu aşina olduğumuz yerel parçalar karşısında metropolitan zenginlerine ilişkin anlatılardan bir ayrılmayı gösterir. Britanya'daki yerel müzik "sahneleri"ne ilişkin son zamanlarda yapılan etnografik incelemeler (örneğin, Cohen, 1991; Finnegan, 1989), metropolitan, ulusal ve uluslararası başarının cazip davetinin müzisyenler arasında hala güçlü olmasına rağmen, belli bir yerle özdeşleşmenin epeyce güçlü olduğu zengin ve çeşitli müzikal kültürlerin önemini sürdürdüklerini açığa çıkarmaktadır. Müzik yapımındaki yerellik eğilimine yalnızca yerelliğin benzersiz boyutlarını simgesel olarak dışavurma düşüncesi eşlik etmekle kalmaz, bu eğilim aynı zamanda "gerçek" olduğu denli "hayali" de olan yerel rock cemaatlerinin inşa edilmesine de uygun düşer. Bunun sonucunda yerel rock girişimleri arasında bir derecede pratik bir işbirliği ortaya çıkabilir. Bu durum, profesyonalist rock örgütleriyle bağdaştırılan çıplak rekabetle belirgin bir karşıtlık içerisindedir. Sözgelimi, bölgesel bir bağımsız örnek, donanımlarını ve çalışma mekanlarını birbirleriyle paylaşan grupların "küçük bir dostluk cemaati"nden ortaya çıkmıştır. Bir grubun menajeriyse bu kolektiflerin yükselişlerini şöyle anlatıyor.

> K: Bunlar doğrudan doğruya fazla bir bağlantımız olmayan kolektifler. Ama bu türden yalıtık ve birbiriyle rekabet halindeki birçok grubun yalıtılmışlığının kırıldığı kolektiflerin kurulduğunu işitiyorsunuz. Bunlar, enstrümanların paylaşımının ve bunun gibi şeylerin söz konusu olduğu yeni dalganın bir parçasını oluşturuyor, sanırım.

Bu türden işbirliği ve komünalizm, bağımsız şirketlerden büyük etiketlere geçiş yapmış grupların ticari başarısızlığında simgeleşen "sokağın sesine duyarlı kulak"tan yoksun, katı ve atalet içerisindeki büyük şirketlerin işleyişinden uzak durma duygusunca perçinlenir. Bölgesel rock üretimiyle uğraşan insanlar genellikle, bir rock grubunun bir büyük şirketle anlaşma yapıp bağımsız şebekeden ayrılmasıyla bu grubun yalnızca sanatsal denetimin bir kısmından feragat etmekle kalmayıp, aynı zamanda gelişip serpildiği yerel, bağımsız çevreden de ayrı düştüğünü dü-

şünür. Bir bağımsız etiketin ortağı/müzisyeninin dikkat çektiği gibi, bu pazar oldukça "disiplinli" ve dışlayıcı olabilir:

> T: Herhangi bir büyük plak şirketinin çıkardığı plağı asla satın almayan insanlar var... Büyük şirketlerin çıkardıkları plakları almıyorlar, eskimedikleri sürece büyük şirketlerin plaklarını almıyorum.

Başka bir bağımsız plak şirketi sahibi, seksenli yıllarda büyük şirketlerle sözleşme imzalayan yerel bağımsız grupların kaderinin tartışılması esnasında, oluşturucu öğesi yerellikten ziyade bağımsız olma ideolojisince tanımlanan bir bağımsız rock beğenisinin varolduğunu önerdi:

> S: Tanıdığım tüm çocukların, daha iyi bir sözcük olmadığı için bağımsız pazarı diyeceğim pazardan yana olduklarını, neredeyse yalnızca bağımsız pazardaki plakları satın aldıklarını ve büyük şirket pazarına yalnızca arada sırada göz attıklarını farkettim. Plak satın alan kamunun içerisinde sanırım oldukça farklı bir tabaka var.

O nedenle, çıkardıkları bir kırkbeşlik 60.000 adet satılan, konserlerinde epey izleyici toplayan ve bağımsız listelerinden asla eksik olmayan bir grup, büyük bir şirketle anlaşma yaptığı andan sonra plakları satılsın diye çırpınıp durabilir. Böyle bir grubun bağımsız bir etiketle yaptığı plağın büyük etiketle yapmış olduğundan on kat daha fazla satacağı bile söylenmektedir. Neredeyse yalnızca bağımsız şirketlerin plaklarını satın alan (genelde bir cemaat olarak temsil edilen) bir izlerkitlenin varlığı sık sık ileri sürülür ve böylelikle bağımsızların oluşturduğu kürede üreticiler ve tüketiciler arasında daha büyük bir tutunum ve bağlantı olduğu ima edilir. Negus'un (1992: 16, 18) işaret ettiği gibi, "romantik" bir tarzda bağımsız müziğin yeğlenilmesi, büyük şirketlerin "düzmece" bağımsız şirketler kurarak ya da yerleşik bağımsızlarla lisans anlaşması yaparak sömürebilecekleri bir özgül pazar işlevi görebilir (Lash ve Urry, 1994: 130). Bu tip kaçamaklara duyulan ihtiyaç, rock kültüründeki büyük şirket kapitalizmi karşıtlığının kolayca nüksedebileceğine tanıklık eder. Bu durum, bağımsız "paketleme" ve içeriğin yenilikçi üstünlüğünden şirketlerin yönetim kurullarında kızgınlıkla söz edil-

diğine ilişkin sık sık yinelenen, uydurma öykülerde açıkça görülebilir. Bir bağımsız grubun bir büyük şirkete katılmasından uzun süre sonra bile plaklarının sağlıklı bir satış grafiği çizdiği ve daha önceki izlerkitlesinin "satışa getirildikleri"ni hissettikleri bir bağımsız grubu istedikleri gibi çekip çevirmeleri de sık sık vurgulanır (bağımsızların sayısız pazar "başarısızlıkları" anlatılmasa da, elbette).

Bu fenomenin kayda değer bir örneği, iniş çıkışlarla dolu tarihinde bağımsız rock (ve daha sonra dans) müziğinin imalatı, perakende satışı ve dağıtımıyla uğraşan önemli bir İngiliz bağımsız etiketi olan Rough Trade'le çalışan Manchesterlı bir grup olan The Smiths'dir. Mick Middles'ın (1988: 123) belgelediği gibi, "İngiltere'nin en başarılı rock gruplarından biri" olan The Smiths, seksenli yılların başında ve ortalarında Rough Trade etiketiyle çalışırken önemli bir ulusal ve uluslararası ticari başarı sağlamış, ama seksenlerin sonuna gelindiğinde "acınası, karmakarışık, meteliksiz, açıkgöz" (bu betimleme, üslupta önderlik eden bir bağımsız etiket olan Factory Records'un çöküşünden sonra, başka bir önde gelen Manchesterlı grup olan New Order'ın durumuna da uygundur) bir parçalanmayla karşı karşıya kalmıştır. "Cidden devasa bir hayvan olma yolunda evrilmek"le birlikte "bir büyük plak şirketinin itkisin"den yoksun (Middles, 1988: 113) olmanın yarattığı sorunla başa çıkmaya çalıştığı sırada The Smiths, EMI'yle bir milyon paundluk ünlü bir sözleşme imzaladı. "İsabetli" "indie" etiketi Rough Trade'den ayrılarak hantal ve ağır bir şekilde eski kafalı EMI'yle (Reynolds, 1989: 254) sözleşme yapmak grubun dağılmasını önlemedi. The Smiths örneğini burada ayrıntılarıyla ele almak olanaklı değilse de, The Smiths'in tarihi -bağımsız, taşralı ve bölgesel (kuzey İngiltere) kimlik, listelere girme başarısı, politikaya ikircikli bir tarzda bulaşma (İşçi Partisi yanlılığı, antiırkçılık), ikonik "bağımsız" statüsü, hayranlarının kurdukları şiddetli özdeşlik, bir büyük etiket hesabına çalışma ve fiilen çözülme- rock kültürünün içerisinde yaratıldığı çokkatlı gerilimleri kucaklar ve billurlaştırır. "Satış yapan" bir bağımsız grubun anlatısallaştırılmış yükselişi ve düşüşü ampirik bir fenomen olmaktan ziyade (bağımsız statüsü başarıyı garantilemediği gibi bir büyük şirketle anlaşma yapılması da kaçınılmaz olarak ba-

şarısızlık getirecek değildir) rock söyleminin sürekli yeniden nükseden bir görünümüdür. Rock, yaratıcılık üzerindeki denetim kavramının özellikle merkezi bir yer tuttuğu bir popüler kültür biçimidir. Bağımsızlar küresinin perspektifinden bakıldığında büyük, biçimsel kültür örgütlerinin modernist işbölümü, denetimin rock'ın yaratılması ve sunulmasıyla "organik" hiçbir bağlantısı olmayanlara bırakılmasına yarayan sistematik bir mekanizma olarak görünür. Kimi başarılı gruplar, metropolitan büyük şirketlerin müzmin boyutu olan estetik ve örgütsel tabiyetten kaçınmanın bir aracı olarak bağımsız bir etikete ve taşra ortamına bağlı kalmayı sürdürmüştür. Uluslararası düzeyde başarı göstermiş olan bir bağımsız grubun bir üyesi bu seçimi sanatsal özgürlük gerekçesiyle açıklamıştır:

> X: Bildiğiniz gibi, asıl olanın denetim meselesi olmasından ötürü kendi ürünümüz üzerinde daha fazla denetim sahibi olduğumuzu hissediyoruz...Bunun dehşet verici ölçülerde aşırı kullanılan bir deyim olduğunun farkındayım, ama durum böyle. Demek istediğim, kendi sanat eserimizi istediğimiz gibi işleyebiliyoruz, birilerinin "bizler grafik tasarımcılarız ve bu tasarımları gerçekleştirmek sizin işinizdir" dediği birşeyler yazmıyor sözleşmemizde.

Özellikle yerel temelde çalışan bağımsız üretime katılanlar arasındaki iş ilişkilerinin dostluğa dayalı olduğu, "tanımadığım insanlar için çalışmaktan hoşlanmadığı"nı belirten müzisyen tarafından açıkça ifade edilir. Bir bağımsız etiketle çalışmak aynı zamanda, yaratıcılığın rasyonelleştirilmesi ve "ürünün" piyasaya sanatsal nedenlerden ziyade iktisadi nedenlerle sürülmesi ve böylelikle her yıl düzenli olarak plak çıkartılması doğrultusundaki şirket dürtüsünden korunmanın bir yolu olarak görülür:

> X: Her yıl bir albüm ve dört kırkbeşlik yapmak zorunda değiliz. Sözgelimi, şu anda iki albümümüz var, iki kırkbeşlik çıkartılmaya hazır durumda ve bunları istediğimiz zaman çıkartabiliriz, daha sonra iki yıl boyunca başka bir plak yapmak istemezsek yapmayabiliriz. Bu konuda sözleşmeye dayalı yükümlülükler yok. Zaten son teslim tarihlerine sadık olmanın yarattığı baskıların bizden uzak durmasını istediğimiz için gerçekten iş yapabilmemizin tek yolu da bu.

Gelgelelim, grupların kendi denetimleri altında yaptıkları müzik tipik bir şekilde "bir yüksek sanat parçası ya da bunun gibi birşey" olarak görülmez ve aslında sanatçı tafrası olarak görülen şeyden iğrenilir. Bu tafra yüzünden "birçok insan kendisini tahrip eden büyük, kişiliksiz bir plak şirketi arayarak kendi eksikliklerini örtmeye çalışırlar. Ben, boktan kurtulmuş anlamlı bir sanatçıyım". Bundan dolayı, amatörcü özdışavurumun çocuksuluğu ve tafrasızlığı bir erdem, kültürle uğraşan büyük şirket kapitalizmi çarkında hümanist bir seda olarak görülür. Bağımsızların saf, eğitimden geçmemiş yaratıcılığa verdikleri ağırlık abartılabilir elbet. Glyn'in (1979: 78) bağımsız film endüstrisi açısından savunduğu gibi:

> Bağımsız küredeki üretim başat kapitalist ilişkiler sisteminin dışında cereyan etmiyor. Bağımsızların kendilerini öznel olarak endüstrinin dışına yerleştirmeleri farklı çalışma metodlarından ve sermayeyle farklı ilişkilerinden -işbölümü derecesinin azaltılmasını, esnek istihdam standartlarını ve farklı ücretlendirme biçimlerini içeren farklılıklar- kaynaklanıyor. Farklılıkların bazılarının yalnızca bağımsız film yapımcısının iktisadi ve politik zayıflığının sonucu olmasına karşılık, endüstriyel işbölümü biçimlerinden ayrı düşülmesi gibi başka bazı farklılıkların gerekçesi film yapımcısının amaçlarından kaynaklanır.

Kapitalist toplumsal ilişkilerin dışarısında kalan arı güdülenimsel/işlemsel uzamın varlığı düşüncesi yalnızca akla yatkın olmamakla kalmaz, aynı zamanda Macherey'nin (1978: 67) savunduğu gibi (edebiyat açısından), sınırlanmamış bir sanatsal yaratıcılık anlayışı kültürel parçaların bir "ürün olduğunu (ve üreticinin kendi yaratısının merkezinde duran bir özne olmayıp, bir durum ya da sistem içerisindeki bir öğe olduğunu)" göremez. Nitekim, "üretim emeği" "belirli koşullar" altında icra edilir ve bağımsız rock örneğinde, bu koşullar normalde maddi açıdan bir şekilde ayakta tutulabilir olmanın kaçınılmaz zorunluluğunun yanı sıra iktisadi dezavantajlılığı ve teknik yetersizliği oluşturur. Bu bölümde öne çıkartılan grubun diyaloğunun sonuna doğru maddi olarak ayakta durma ve iktisadi marjinallik sorularının yeniden ortaya çıktığı sırada bu noktaya dikkat çekilir:

G: Kapitalist toplumda bütün bir kültürel üretim alanını gerçekten şaşırtıcı kılan budur.
N: Durduğumuz yeri gözönüne alırsan bu dehşet verici.
A ve C: (Beraberce) Yaa, öyle.
Q: Sömürülmeden ya da sömürmeden üretmenin yolu yok mu?
N: Şimdi, mesele sömürülmeden nasıl üretileceği değil, daha ziyade hem üretip hem de belayı atlatmaktır.

Bağımsız küredeki (ve elbette büyük şirketlerin küresindeki) rock pratiğinin büyük kısmını destekleyen -iktisadi, politik ve sanatsal olarak- şey "belayı atlatma" umududur (bu deyimin The Smiths'in eski ve New Order'ın yeni bir üyesinin söylediği bir Elektronik şarkının adı olduğunu kaydetmeliyim). Şu halde, bağımsız rock kültürü, herhangi bir öncel neden tarafından "üst-belirlendiği" söylenemeyeceği gibi, aynı zamanda kendi maddi koşullarından ve üretim ideolojilerinden ayrı tutulamaz. Bağımsız rock kültürünün yerel ve özgül olana verdiği ağırlık, somut ve sahici olana seslenmeleri açısından küresel yönelime sahip anadamar şirket yapılarının soyut ve sentetik özelliklerinden retorik olarak ayrı tutulabilecek üretim ve tüketim cemaatleri kavramına yaslanır. Redhead'in (1990: 72, 74) savunduğu gibi (daha önce dikkat çekilmişti), bu ayrım bugün (ve bir dereceye kadar her zaman) hem ideolojik hem de ampirik olarak kuşkuludur çünkü "bağımsızlık artık rock tarihinin iddia ettiği tarzda bir 'sapkınlık' anlamına gelmemektedir" ve seksenlerin başından bu yana "bağımsız etiketlerin plakları sıklıkla pazar farklılaşmasını ve büyük plak şirketlerinin sunduğu pop beğenisinin ağır çoğulculuğunu yansıtmıştır". Ne var ki, rock kültüründeki en kalıcı çelişkilerin bazıları ve kapışma bölgeleri, kapitalizm öncesi organikçiliği ve geç kapitalist medyalaşmayı kendine özgü bir tarzda bileştiren sınırlı kültür cemaatlerinin "yeniden keşfi"nde sezinlenebilir. Yerelin modern öncesi ya da postmodern kisve altında geri dönüşü, uzlaşımsal olarak karşıt yönde gittikleri savunulan yerleşik eğilimlere eşlik eder ve bu eğilimleri kesintiye uğratır. Çağdaş rock kültüründeki yerellik kaçınılmaz olarak hem kültür emperyalizmi (rock metalarının kapitalist iktisadi merkezden çevreye ihracı - bkz. Robinson vd., 1991; Wallis ve Malm, 1984) hem de belki

daha şaşırtıcı olarak "dünya müziği" denilen müziğin batılı olmayan dünyadan batılı dünyaya "karşı-akım" bakımından küresel kavramını uyandırır (Manuel, 1988).

E. ROCK KÜLTÜRÜ VE KÜRESEL

Yerel bağımsız rock'ın cemaat inşa etmesine ve sahicilik iddiasına ilişkin tartışma, "dünya müziği"nin (politikası önceki bölümde kısaca tartışılmıştı), yani "Üçüncü Dünya"dan kaynaklanarak batının başat kapitalist müzik pazarlarına erişmiş olan müziklere uygulanan geniş pazarlama kategorisinin ele alınması açısından özellikle önemli. Buraya kadar yapılan tartışmadan, rock'ın eşanlı olarak yerel, ulusal ve küresel olarak, sentetik ve sahici olarak, organik tarzda gerçek ve teknolojik tarzda simüle edilmiş olarak kavranabileceği açıkça görülüyor. Bağlantıya geçilmiş izlerkitlelerin, potansiyel izlerkitlelerin ve eleştirmen-izlerkitlelerin sürekli olarak beğeni yargıları ortaya konurken ve özdeşleşmeler yapılırken başvurulan kabul edilmiş değer çerçeveleriyle ve bunların içerisinde iş görmelerinden ötürü bu boyutların hayati önemi var (Crook vd., 1992: 59). Tikel bir yeri temsili anlayışının belli coğrafi ve toplumsal-kültürel mekanlardaki soundlar ve sahneler etrafında nasıl yekvücut olduklarına dikkat çekmiştik. Şu halde, tabi kılınmış taşradan ya da hegemonik metropolden değil, sömürge (sonrası) çevreden kaynaklanan müziğin kültürel statüsü nedir? Dünya müziği kavramı, ampirik açıdan ne denli kusurlu olursa olsun, küresel kültür akışlarının tersine çevrilmesini temsil eder (Appadurai, 1990) çünkü kültürel çeşitliliği ortadan kaldırma tehlikesi yarattığı yaygın olarak savunulan (örneğin, bkz. Mattelart, 1979) batılı rock ve popüler müzik "geleneksel" müzikal biçimler ile yeni ve eskinin, yerel olanın ve ithal edilmiş olanın yeni sentezleri tarafından hiç değilse kısmen gerisin geri döndürülür.

Uluslararası müzikal mübadelenin çeşitli modelleri, farklı derecelerle, popüler müziğin tamamlanmış birimler halinde ihraç edilebileceği, yerel koşullara uyarlanabileceği, dışsal tesirlere direnebileceği ya da öndeyilenemez ve yenilikçi sentezlere elverişli

olabileceği yolları yansıtır. Robinson vd. (1991: 262) bu değişiklikleri üretim aşamaları halinde örgütler. Buna göre, çevre/merkez ilişkileri kültürel tahakküm ve emperyalizmden (kültürel metaların "işgali"ni ve kârların merkez ülkelerine geri dönmesini içerir) kültür emperyalizminin ikinci bir aşamasına, batı kültürü biçimlerinin her şeye rağmen hala ulusaşırı kültür örgütlerinin buyruğunda çalışan yerel üreticiler tarafından taklit edildiği uyarlanmacı aşamasına geçilir. Üçüncü aşama, çevre ülkelerdeki müzikal üretimin "yerlileşme/modernleşmesi"ne, giderek türevselleşen ve tükenmiş olan batılı popüler müzik endüstrisini canlandırmak üzere batılı olmayan "etnik" müziğin stratejik kullanımının eşlik ettiği "kültüraşırılık"ı içerir. Bunun ardından, çevre ülkelerde şimdi artık gelişmiş haldeki "eklektizm", "uluslararasılaşmış müzikal türlerdeki artan bölük pörçükleşmenin ve merkez endüstrisindeki daha küçük üretim birimlerinin örnek oluşturduğu" dördüncü (ve tahminen son) aşamada "transekono-mizm"i besler. Bu, yukarıda 2. bölümde dikkat çekildiği gibi, post-Fordist/esnek uzmanlaşmayı, "endüstrileştirilmiş/kitlesel pazar iktisadiyatlarından enformatikleştirilmiş/göreneksel leştirilmiş iktisatlar doğrultusunda dünya çapında ortaya çıkan değişikliği" yansıtır.

Pop müzik endüstrisinin uluslararası gelişimine ilişkin bunun gibi mega-anlatıların teorik ve ampirik geçerliliği ne olursa olsun, bunlar, aynı zamanda müzikal üretimin endüstriyel süreçleri ve anlamın ideoloji yüklü eklemlenişleri olan kültürel bağlantı ve aktarım süreçlerinin mahiyetini anlama doğrultusunda haklılaştırılabilir girişimlerdir. Buna benzer analizlerde, hem yerelleşme hem de küreselleşme, hem savunmacı bir estetik sofuluk hem de ayaklanmacı bir üslupçu rastgelelik doğrultusundaki karmaşık ve kafa karıştıran tutarsız eğilimleri kavrayabilme girişimlerinde kültür emperyalizmi, yerli kültürel direniş, "folk" sahiciliği ve postmodern melezlik kavramlarına düzenli bir şekilde başvurulur. Marre ve Charlton'ın (1985) *Beats of the Heart: Popular Music of the World (Kalp Atışları: Dünyanın Popüler Müziği)* ya da Peter Manuel'in (1988) *Popular Music of the non-Western World*'ında (*Batılı Olmayan Dünyanın Popüler Müziği*) olduğu gibi yerküre boyunca görülen müzikal çeşitliliğin selamlanışları, uluslararası düzeyde müzikal homojenliğin söz ko-

nusu olduğunu belirten iddialar karşısında zorunlu bir düzeltici işlevi görmektedir. Middleton'ın (1990: 140) savunduğu gibi, bu duruma sıklıkla bir müzikal sahicilik nosyonu formülleştirme eğilimi eşlik eder; öyle ki, "kendi tercih ettikleri müziği anadamarın 'ticari manipülasyonları'na 'arı' bir alternatif olarak inşa etme girişimlerinde eleştirmenler, hayranlar ve müzisyenler biraraya gelmişlerdir ve Afro-Amerikan ve Country müziğin neredeyse her çeşidi, jazz, rock ve şimdilerde 'kökler' ya da 'dünya' müzik üslupları yeni bir 'folk' türü olarak yorumlanmıştır". Sahiciliğe ilişkin her yeni iddia, üstü kapalı olarak ya da açıkça, yapay olarak kavranılanın tanımlanması ve sıklıkla damgalanması yoluyla geliştirilir.

Hem biçim hem de özgül toplumsal gruplarla tam olarak eşleşme bazında böylesi bir müzikal "arılık" ve "sahicilik" olanağı hızlı bir kültürel, iletişimsel ve teknolojik mübadele çağında giderek daha ihtimal dışı kalıyor. Frith'in (1989b: 2-3) savunduğu gibi, şimdi artık hiçbir halk ya da ülke "müzikal üretim, yeniden üretim ve aktarımın elektronik araçlarından" ve bunun sonucu olan "evrensel pop estetiği"nden tamamen yalıtılamaz. Benzer şekilde, Costello ve Wallace (1990: 89), Public Enemy gibi "katı rapçi", "siyahların üstünlüğü"nü savunan grupların bile kendisine "arı bir siyah kaynak göstereme"yeceğini belirtir. Bugün müzikal kültürün yerel, bölgesel, ulusal ve küresel boyutlarının içiçe geçmesinin kaçınılmaz olmasına karşılık, "Batılılaştırma"nın etkisinin abartılması ve "bizzat kültür içerisindeki toplumsal-iktisadi gelişmelerden kaynaklanan değişen yerel beğenilerin" öneminin azımsanması olanaklı (Manuel, 1988: 23). Dahası, önemli sayıda batılı olmayan göçmen nüfus barındıran ileri kapitalist ülkelerin kimilerinde en şaşırtıcı uyarlamalar, sentezler ve yenilikler görülebilir. Sözgelimi, Banerji ve Baumann (1990: 137), Britanya'da "kırsal Punjabi dansını ve şarkılarını disco müzik ve popla bağdaştırılan soundlar, toplumsal biçimler ve üretim stratejileriyle kaynaştıran" ve daha maceracı bir tarzda "kendi etrafında dönme, vücudu hoplatma ve kırılma hareketleri (spinning, body-popping and breaking) gibi dans tekniklerinin yanı sıra hip-hop'tan kaynaklanan tesirleri" kaynaştıran bir Güney Asya "dans ve şarkı türü" olan Bhangra'ya ilişkin yaptıkları tartışmada

müzikal biçimin politik-estetik karmaşıklıklarına dikkat çekerler. Bhangra'nın çelişkili kültürel konumu farklı toplumsal ve kültürel grupların gösterdikleri değişik tepkilerde açıkça görülebilir:

> (Bhangra'nın) fiilen tüm metinlerinin yanı sıra estetik öğretileri Punjabilidir ve Asyalı olmayan dinleyicilerin kolayca algılamasına elverişli değildir; öte yandan, kendilerini dünya müziğine hasretmiş olan çevrelerde Bhangra'nın, sözgelimi quawwali gibi "sahici dünya müziği" olarak kabul edilemeyecek denli "İngiliz", "batılılaşmış" ya da "disco popa gereğinden fazla benziyor" denildiğini işittik (s.137-8).

Banerji ve Baumann'ın Bhangra'ya ilişkin yaptıkları tartışma, beyazların başat olduğu anadamar müzik endüstrisine birtakım vaatlerde bulunan etnik bir tür (genre) müziğinin karşılaştığı profesyo-nelleşme ikilemine eğilmesi açısından bağımsız rock'la belirgin paralellikler sergiler. Buna benzer ikilemler, faaliyetlerine oldukça yerelleştirilmiş ortamlarda başlamış ve bu başlangıçtan ötürü çok özgül izlerkitlelere seslenmiş olmakla birlikte, amatörcülüğün ya da yarı-profesyonalizmin ötesine gitmeyi ve yaptıkları müziğin (şimdi artık teknolojik olarak gelişkin olması istenir) kullanımlarının ve yorumlarının öndelenemeyeceği ya da denetlenemeyeceği ticari bir pazara ulaştığı kariyerler inşa etmeyi arzulayabilecek kültür üreticilerinin karşısına dikilir:

> Britanya'daki Bhangra pazarı hala müzisyenlerin kendileri tarafından yapılmış ve stüdyoya dönüştürülmüş evlerdeki ön salonlarda kaydedilen ürünlerden oluşur. Buna benzer ev üretimlerinin maliyeti kimileyin 3.000 paund gibi düşük bir miktarda olabilir. Bu tip amatör üretim, sonuçta kendi kendisini bozguna uğratsa bile özellikle 1986-7'deki Bhangra patlamasından bu yana kurulan yeni grupların dallanıp budaklanması açısından cazip bir strateji olmayı sürdürmektedir. (s.148)

Yerelden ulusal/küresele doğru yapılan bu hamlenin neden olduğu sorunlar, aşina olduğumuz bir kültürel denetim anlayışına bağlıdır. Ticari açıdan önemli olan yeni izlerkitleler karşısında daha uyumlu olmaları (egzotik biçimi ve esoterik içeriği "su-

landırarak") doğrultusunda kültür üreticileri üzerinde uygulanan basınç, bir kez köprü niteliğindeki (potansiyel) bir pazara sunulduktan sonra müzikal kültürün çeşitli tarzlarda temellük edilmesince kızıştırılır. Paul Oliver'ın (1990b: 172) dikkat çektiği gibi, "azınlık" kültür biçimlerinin yaygın bir kabulle karşılanması halinde takınılan tutumun muğlaklığı, "müzikal marjinler"de müzmindir:

> Uzmanlaşmış popüler müzik türlerinin birçok altkültür öncüleri, ancak bir azınlığın ilgisi söz konusu olduğu zaman "kendi" müziklerinin daha yaygın bir tarzda kabullenilmesi gerektiği konusunda ısrar etmişler ve bu müzik daha büyük bir popülerliğe eriştiği zaman da müziklerinin dışlayıcılığını yitirmiş olmasına içten içe üzülmüşlerdir.

Beyaz ve siyah müzikal altkültürler arasında, hem birbirleriyle hem de anadamar müzik endüstrisiyle olan ilişkilerin geçirdiği değişiklikler zor ve dinamik karşılıklı bağımlılıklar üretir. Sözgelimi, Anthony Marks'ın (1990: 112) İngiltere bağlamında işaret ettiği gibi, Irkçılığa karşı Rock gibi kültürlerarası örgütlenmeler "siyah ve beyaz gençleri barışçıl protesto amacıyla biraraya getirmesi sayesinde takdire değer politik ilerlemeler sağlamıştır" (ayrıca bkz. Widgery, 1986), ama reggae'nin beyaz temellükü ve "punk idealinin gücünü yitirmesi bütünsel olduğu denli birdenbire gerçekleşti ve siyah grupları azalmış bir izlerkitleyle başbaşa bıraktı". Farklı müzikal beğeni kültürleri ne denli hoşgörülü ve birbirlerini karşılıklı olarak kabul ediyor olurlarsa olsunlar, daha geniş ırkçılık ve iktisadi sömürü yapılarından mucizevi bir tarzda sıyrılamayacakları gibi, basitçe bunları yeniden üretmeye de mahkum değildirler. Yeni biçimler ve kâr sağlama kaynakları bulunması yönündeki yapısal gerekliliğin, kimi ihtimal dışı kültürel kaynaşmaların gerçekleştirilmesine uygun fırsatlar yaratmasından ötürü çağdaş kültürel üretim istikrarsızlık, muğlaklık ve kararsızlığı bağrında taşır. Kendilerine düşman, Anglo başatlığındaki bir kültürel çevrede kuşatılmış ve yabancılaşmış olduklarını hissedenler açısından ticari olmayan, geleneksel "kökler" müziğine yaslanılması kültürel olarak onaylayıcı olabilir, ama bu müzik

aynı zamanda varolan kültürel iktidar düzenini karışıklığa hiç itmeyebilir. Alternatif ve daha az savunmacı bir strateji, hayatları miras aldıkları kültür ile bu kültürü kuşatan ve ortadan kaldırma tehtidi taşıyan hegemonik kültür oluşumu arasındaki bir dizi karmaşık müzakereyle damgalanmış olan insanların özgül tecrübelerini müzik yoluyla ifade etmek için elde hazır hangi kaynak varsa ona el koymasından ve düzenlemesinden geçer.

Bu sorunlar özellikle işgal, fiziksel zor ve kültürel asimilasyonculuğa maruz kalmış olan ve kendi kimlik ve farklılığını korumaya çalışan yerli halklar açısından ağırdır. Sözgelimi, Avustralya'da, kültürel korunma/muhafaza/ayrılma ve kültürel yenilik/gelişme/bağlanma arasında giden bir patika açmanın zorluğu, hala toplumsal adalet ve kültürel saygı uğrunda mücadele etmekte olan Yerli halk açısından ağır olmuştur (Breen, 1989; Castles, 1992; Ellis, 1985; Lawe Davies, 1993; Shoemaker, 1994). Yerli rock grubu Yothu Yindi'nin dünya çapında hit olan parçası "Treaty" örneği, kültürel muhafaza, onaylama, sentez ve uyarlama konusunun ele alınması açısından öğreticidir. Kısmen Yerli dilinde söylenen ve toprak hakları konusunda ateşli bir yakarış olan bu şarkı, teknolojik biçimde düzenlendiği zaman doksanlı yılların başında bir dans hiti olarak başarı sağladı. Şarkıda didgeridoo gibi geleneksel enstrümanların, uzlaşımsal rock enstrümanları (örneğin, elektrikli gitar) ve eksiksiz bir donanıma sahip dijital stüdyo cihazlarıyla birlikte kullanılması, ne sahici bir şekilde "kabilesel" denilebilecek ne de beyaz kültüre ticari bir teslimiyet olarak betimlenebilecek bir şarkı ve imaj (çarpıcı video klibi yoluyla) üretti. John Castles'ın (1992: 38-9) savunduğu gibi,

> Yothu Yindi, Yerli müziğini daima bir kolektif geçmişe ya da ideal bir geleceğe yerleştirme yönündeki büzücü eğilimden kaçınmanın olanaklılığını açıkça simgeselleştiriyor gibidir. Bu grubun halihazırdaki başarısı belki de kültürel kimliğin kaynaşma halinde muhafaza edilmesine izin veren ve böylece hem yerel izlerkitleye hem de daha geniş izlerkitlelere seslenen bir estetiğin ortaya çıkışının işaretini vermektedir. Bu bağlamda, "temellük etme", onaylayıcı eylemin bir metaforu haline gelebilir.

Çeşitli kültür biçimlerinin ve yeni teknolojilerin stratejik kullanımı yoluyla batılı olmayan insanlar "gettolaşmak"tan (bu, aynı zamanda "beyaz rock" bağımsızlarının sık sık şikayetçi oldukları bir durumdur) kaçınmaya çalışmaktadır. Genelde postmodernizmle bağdaştırılan sürekli yeniden bileştirme, yeniden bağlamsallaştırma ve pastiş, burada etnik mirasa ve ayrı bir kültürel kimliğe duyulan gelenekselci bir "folk" ilgisiyle bileşir. Afro-Amerikan ve Afro-Karayip popüler müziğin Britanya'daki etkisi üzerine yaptığı araştırmada Marks'ın (1990: 117) vardığı sonuçta belirttiği gibi:

> (Üstelik) ırk ve üslup engelleri hızla dağılıyor görünmektedir. Afrika, Yemen, Bulgar, İsrail ve Caiun müziği 1988 yılında, sıklıkla hip-hop ya da moda ev yapımı üslubuyla yeniden düzenlenmiş halde şu ya da bu biçimde listelere girdi. Teknoloji dijital modellemeyi herkese çok ucuza sunuyor ve bu da müzisyenlerin başka ülkelere, kültürlere ya da tarihsel dönemlere ait müzikleri ödünç almalarını ve ödünç alınan müziğe yeni bir bağlam kazandırmalarını olanaklı kılıyor. Müzikal faaliyetteki bu kabarma klüp sahnesinin süregiden canlılığıyla biraraya geldiğinde müziğin durumunun tanımlanmasını olanaksızlaştırıyor; aslında üsluplar o denli hızlı değişiyor ki, bu değişmelerin hepsini izlemek zor. Böyle bir karıştır-eşleştir yaklaşımı sofuları kızdırabilir, ama siyah ve beyaz, Afro-Karayip ve Afro-Amerikan İngiliz dans müziği 1990'larda canlı ve enerjik kalmayı sürdürecek gibi görünüyor.

Dick Hebdige (1987: 10), buna benzer şekilde, "Karayip müziği ve kültürel kimliği arasındaki ilişki" üzerine yaptığı incelemede "bizzat köklerin nasıl sürekli bir akış ve değişme halinde olduğu"nu göstermeye çalışır. "Kökler tek bir yerde durmaz. Şekillerini değiştirirler. Kültürü değiştirirler. Ve büyürler. Arı bir köken noktası diye birşey yok, hele müzik gibi kaygan bir alanda hiç yok; ama bu gerçek, müzikte tarihin olmadığı anlamına gelmez". Kimilerinin hor gördüğü, kimilerinin selamladığı bu canlılık, pragmatizm ve eklektisizm popüler müzik söyleminin rahatlatıcı bir şekilde halledilmesini ve kapatılmasını önler. Bu durum, toplumsal iktidar ilişkilerinin kültür küresindeki oyuncul anlamlandırmalar tarafından aşılmasını göstermeyip, daha ziyade

kültürün her zaman ve her yerde nasıl da toplumsal tarihlerin, yapıların ve eylemliliklerin çatışmasından üretilmiş olduğunu yansıtır. Nitekim, "dünya", "kökler", "kaynaşma", "etnik" ya da "folk" müzik gibi soyutlamalar, ancak simgesel pratiklerin bağlamlarıyla ilişkilendirilmesi koşuluyla anlam kazanır. Küresel, yerel, kültürel, ticari, sahici, sentetik, muhalif ve hileli terimlerinin anlamları üzerine süren kapışmalar tam da rock kültürünün şekillendirildiği ve yorumlandığı malzemeyi oluşturur. Frith'in (1989b: 6) işaret ettiği gibi, "kenardan kaynaklanan çeşitli soundlar", multimedyanın, eğlence endüstrisinin bu çokuluslu merkezinin giderek daha fazla tekbiçimli hale gelmesinden (Whitney Houston ve Phil Collins'in dünya çapında bir ticari film müziği yapmaları) ötürü özellikle önem kazanır. Middleton (1990: 293), benzer şekilde şunu savunur:

> Ulusaşırı şirketler Üçüncü Dünya'nın müzikal değerlerini talan ettikçe "dünya müziği" teriminin yansız bir terim olması zor. Ama aynı zamanda hesabı kesilmiş, tekanlamlı bir terim de değil. "Küresel iktisat" içerisinde sermayenin "azgelişmişliğin" fiziksel değerlerini yağmalamasının daha kapsamlı sonuçları da gözönüne alındığında, bu değerlerin mülkiyeti, anlamları ve kullanımları üzerine girişilen mücadeleler giderek büyüyen bir önem kazanacaktır.

Müzik ve sermaye birimlerinin ulusal sınırları aşan ve toplumsal gruplar arasında cereyan eden akışı, geç modernlik ve/ya postmodernlik altındaki küresel kültür iktisadının çok gelişmiş aşamasının kaçınılmaz (ve doğası gereği arzu edilemez olması gerekmeyen) bir sonucudur. Bu değişmenin dinamik ve çelişkili mahiyeti, rock kültürünün durumuna ilişkin buyurgan bir özeti olanaksız kılıyor. Gelgelelim, rock çağı aslında sona ermiş ve onu üreten tarihsel koşullar aşılmış olsa bile, rock söyleminin o denli merkezinde yer alan müzik yapma, para kazanma, kimlik ve ideoloji arasındaki ilişkilere duyulan ilgilerin gözden yitip gitmekten ziyade dallanıp budaklandığı kesindir. Bu ilgiler çok farklı kökenlerden gelen ve çok farklı üslupları olan yeni müzisyen grupları tarafından giderek artan bir gayretle devralınmıştır.

G. SONUÇ

Bu bölümde rock ve pop kültürünün çeşitli boyutları, kültürel emek ve kurumlar arasındaki karşılıklı etkileşimle nasıl üretildiği gösterilmeye çalışılarak serimlendi. Kültürel alan konusundaki iddialar kültürün (yeniden) yapıldığı ve (yeniden) tanımlandığı hayati bir araç olarak kalmayı sürdürse de, kültürel biçimleri ve pratikleri özgül yerlemler ve gruplarla sınırlandırmanın bundan böyle uygulanabilirliği olmadığı sonucuna varıldı. Bu bakımdan çağdaş rock müziği yalnız değil. Bedene ilişkin başka popüler kültür disiplinleri, bedenin örtüldüğü, terbiye edildiği, araştırıldığı, teşhir edildiği, kışkırtıldığı ve satıldığı başka araçlar ve biçimler var. Yerküre boyunca yeni metinleri, imajları ve pratikleri yaymaya hasredilmiş başka örgütler ve teknolojiler bunlara hizmet eder. Popüler kültürel önemi açısından rock'a rakip olan bunun gibi bir popüler kültür biçimi bundan sonraki bölümlerin konusunu oluşturuyor: Spor.

V. SPOR ENDÜSTRİSİ: ÜCRET KARŞILIĞI OYNAMAK

Yirminci yüzyıl, küresel spor endüstrisinin, popüler müzik endüstrisinin ticari gelişimini gölgede bırakacak ve birçok bakımdan aşıp geçecek ölçüde devasa genişlemesine tanık oldu. Bunun söylenmesi, sporun ve popüler müziğin endüstriyel tarihlerinin sermaye birikiminin birbirine paralel öyküleri olarak nitelendirilebileceğini savunmak anlamına gelmez. Popüler müzik ve spor biçimlerinin hem kendi içlerinde hem de birbirleri arasında, sermayenin kabulü, reddi ve sermayeye sadakat düzeylerinde hatırı sayılır çeşitlilikler görüldü. Öte yandan, ticaretin spor ve müzik kamplarına doğru ileri yürüyüşünün, haz adına düzenli hareketlerin (spor) ve yapılandırılmış seslerin (müzik) yapımının iktisadı, örgütlenmesi ve toplumsal-kültürel niteliğinde toptan bir

dönüşümün işaretini veriyor göründüğü dönemler de oldu. Yetmişli yıllar böyle bir dönemdi. Döneme ilişkin kısa bir politik-iktisadi yorumda Frank Stilwell'in (1977: 83) dikkat çektiği gibi, pop (uluslararası başarı sağlamış İsveçli grup ABBA tarafından temsil edildiği gibi) ve spor (bir ufuk açıcı, girişimcilerin finansa ettikleri "asi" kriket turu biçiminde -bkz. Barnett, 1990: 144-7) endüstrilerinin eşanlı genişlemesi bazı tuhaf örüntüler ve karşılaştırmalar üretti:

> "Kerry Packer'ın Korsanları" ve ABBA'nın ortak noktası ne? Bunun bir yanıtı (olanaklı tek yanıt değilse bile), her ikisinin de sermayenin bizim toplumsal bünyemize giderek artan şekilde nüfuz edişinin örnekleri olduklarıdır. Packer'in son zamanlarda spor promosyonuna yatırım yapması ve giderek daha alt yaş gruplarındaki tüketicileri müzik endüstrisine çeken ABBA gibi grupların gelişmesi bu bağlamda kullanılışlı bir tarzda yorumlanabilir. Kapitalizm dinamik bir sistemdir: Kâr etme arayışında yerinden oynatılmamış taş kalmaz ve dur durak bilmeyen sermaye birikimi uzlaşımsal toplumsal göreneklere karşı düzenlenen sürekli saldırılara neden olur.

Stilwell bu pasaja doksanlı yılların ortasındaki bir bakış açısından yeniden döneydi, o dönemden bu yana spor ve popüler müziğe kazınmış bulunan dramatik değişmelere şaşırıp kalırdı mutlaka. "Packer'ın Korsanları"nın *fin de sieclex* ardılları televizyon programlarının, sponsorların ve reklamcıların taleplerine göre kesilip biçilmiş bir günlük sayısız oyunlar için dünyayı bir uçtan diğerine katederek saygıdeğer bir hayat sürerken, ABBA'nın çocuk yaştaki gençler karşısındaki geçici ve tesadüfi cazibesinin yerini, New Kids on the Block ve Take That gibi grupların tüyü bitmemişlerin dolarlarını hortumlayabilmeleri için inceden inceye planlanan ve yürütülen -sıklıkla aşırı ölçüde geçici olsa da- kampanyalar aldı. Gelgelelim, zihinleri bundan daha fazla karıştıran da, son yirmi yıl içerisinde sınıflandırılması daha zor olan Live Aid, Sport Aid, "indie" pop, Herkes için Spor, militan rap, Gay Games, Irkçılığa karşı Birleşik Sanatçılar, (İngiliz) Futbol Taraftarları Derneği, çılgınlık, eğlence koşuları, ragga, dijital örnekleme, pop ve spor hayranları -ve ABBA'yı simüle eden bir grup olan FABBA- gibi popüler kültür fenomenlerini gördük.

Bundan dolayı, spor ve popüler müzik endüstrilerinin tekil bir kapitalist kültür mantığı uyarınca yeknesak sonuçlar ürettiği düşünülmemeli.

Bu tavsiye, farklı kültür biçimlerinin yöndeşme ve ayrılma noktalarının eşanlı olarak farkında olunmasını içinde barındırıyor. Popüler kültür olarak spor ve rock arasında birçok benzerlik var - örneğin, ikisinin de sıkı bir eğitimden geçmiş olmakla birlikte görünüşte "kendiliğinden" hareket eden bedenin ortaya konulmasına yaslanması. Müzik yapımı nasıl son yüzyıl boyunca büyük ölçüde metalaştırılmamış "ses" üretimi olmaktan çıkıp soundların, şarkı sözlerinin ve imajların kâr için sistematik neşrine dönüştüyse, başat görünümüyle ücretsiz, gevşek kurallara bağlı fiziksel oyun da aynı şekilde profesyonel, ticari spora dönüştü. Bu, müzik yapmanın ya da sporun bundan böyle haz verici olmaktan çıktığı değil, ilkin belli bir popüler kültür alanında uzmanlaşma ve profesyonelleşme arzusunun geç yirminci yüzyılda çok daha yaygın olduğu ve ikinci olarak da kültür küresine en geçici şekilde bulaşmanın bile donanımdan (yüksek teknoloji ürünü koşu pabuçları ve müzik enstrümanları gibi) eğitime (zayıflama danışmanlarının ve müzik öğretmenlerinin sağladığı hizmetler gibi) dek hatırı sayılır boş zaman mallarının ve hizmetlerinin satın alınmasını gerektirdiği anlamına gelir.

Spor ve rock, kültür endüstrileri olarak gelişmelerindeki tüm bu benzerliklere rağmen, kendi ayrı tarihlerini ve kurumsal yapılarını muhafaza ederler. Sözgelimi, rock'ın şirket iktisadı, Olimpiyatlar ve Dünya Kupası gibi uluslararası rekabetin söz konusu olduğu periyodik küresel gösteriler etrafında bağımlı bir tarzda örgütlenmez. Kurumsal bir oluşum sıfatıyla spor, "ahlaki" eğitmen olarak ve yurttaşlık ve ulusal kimliğin çoğaltıcısı olarak yerine getirdiği işlev bakımından biçimsel liberal-demokratik devlet aygıtıyla daha fazla bağlantılıdır. Şu halde, spor alanını hem "benzersiz" bir bölge hem de tikel özellikleri aşınmaya maruz olan bir fenomen olarak sorgulamak zorunlu. Eleştirel spor analizlerinde sporun kapitalizm öncesi altın çağını (metalaştırılmamış folk müziğe benzer) romantikleştirme yönünde sık görülen bir eğilim var. Bu eğilim, ticari sporun modern tezahürlerinin sivil toplum küresindeki büyüyen kapitalist hegemonyanın başka bir işareti ol-

duğunu düşünen Solda ve sporun burjuva ve proleter açgözlülüğünce yozlaştırılıncaya kadar bir zamanlar gündelik hayatın bayağı taleplerini gizemli bir şekilde aştığını savunan Sağda çok belirgindir. Gelgelelim, Stoddart (1986: 118; ayrıca bkz. Sisson, 1988) ticarileşme ve profesyonelleşme oranının sporun çeşitli alanlarında değişmesine ve değişmenin hızının yetmişli yılların başından bu yana dramatik bir tarzda artmasına rağmen spor ve ticaret arasındaki ilişkinin uzun süre önce yerleşikleştiğine dikkat çeker:

> On dokuzuncu yüzyılın ortasından önce ve İngiliz halk okulu sporu ruhunun tam anlamıyla serpilip gelişmesinden önce spordan para kazanmak ender görülen bir şey değildi. Bu bakımdan boks ve güreş öne çıkıyordu ama spordan para kazanma uygulaması üzerinde tekel kurmamışlardı.

Bu perspektiften bakıldığında, sırf dışavurumcu olan spor düşüncesi İmparatorluk ve aristokrasi fantazileriyle suç ortaklığı içerisindedir. Gelgelelim, arı, metalaştırılmamış, kasaba oyunlarına duyulan nostaljik bir özlemin eksiklikleri ne olursa olsun, şimdilerde sporun kendi başına önemli bir endüstri olmakla kalmayıp, aynı zamanda öbür belli başlı endüstrilerin, özellikle medya ve reklam endüstrilerinin sağlığı ve işleyişi açısından hayati bir endüstri olduğu su götürmez. Bu bölümde, (post)modern dünyada spora kimin sahip olduğu ve denetlediğine ilişkin can sıkıcı sorulara eğilirken "spordaki iş dünyası"nın kilit öğeleri incelenecek. Bununla birlikte, ilkin, aldatıcı olan evrenselci spor kavramını neyin oluşturduğunu kısaca değerlendirmeliyiz.

A. SPOR NEDİR?

Elias ve Dunning (1986b), sporun ortaya çıkışını, şiddetli düelloların giderek daha fazla düzenlenmesinin parçası olarak oyunların düzenlenmesinin İngiltere'deki nüvesinden serpilip geliştiği modernizmin "medenileştirme süreci"nin bütünsel bir parçası olarak betimlemişlerdir. Bugün bizim "spor" bellediğimiz şeyin dal-

lanıp budaklanışına ilişkin bu açıklama "betisel sosyoloji" (figurational sociology) dedikleri yaklaşımdan kaynaklanır. Giddens'ın (1984) açıklayıcı çerçevesiyle kimi benzerlikler taşıyan betisel yaklaşım sporu, "devlet oluşumu"nu yaşantılamakta olan modernleşen toplumların içerisindeki belli gerilimleri simgesel olarak çözüme kavuşturan bir dizi pratik olarak kavrar (Jary ve Horne, 1993). İlk kapitalist ve endüstriyel güç olan İngiltere aynı zamanda spor dediğimiz kurumların ve pratiklerin kaynaklandığı nokta olarak görülür. Elias (1986: 126) bu argümanı geliştirirken Alman yazar Stiven'ın 1936 tarihli bir pasajını alıntılar:

> Gayet iyi bilindiği gibi, İngiltere sporun beşiği ve sevgili "anası"ydı...Öyle görünüyor ki, nasıl müzik alanında İtalyanca teknik terimler tüm ulusların malı haline geldiyse, spor alanına ilişkin İngilizce teknik terimler de tüm ulusların malı haline gelebilir. Bir kültür parçasının bir ülkeden diğerine bu kadar az değişmeye uğrayarak göç etmesi ender görülür.

Kaba oyun gibi eski (ve "ithal edilmiş) "oyun yarışları" ve folk eğlenceleri bir dizi dönüşümden geçerek bugün bizim örgütlü, rekabetçi, profesyonel spor olarak kabul ettiğimiz şey haline gelir. Bağlayıcı rekabet kurallarının, kahramanlık mitolojisinin, bedenin rasyonelleştirilmiş halde düzenlenmesinin, terbiye değerlerinin, bilimsel ölçüm yapmanın, cemaat özdeşleşmesinin ve metalaştırılmış aylaklık faaliyetlerinin on dokuzuncu yüzyıldaki ayırtedici (doğası gereği istikrarsız olsa bile) İngiliz/Britanyalı bileşimi, uluslararası rekabetçi sporun ortayı çıkışı bakımından hayati bir rol oynadı. Goldlust'un (1987: 53) savunduğu gibi, örgütlü fiziksel egzersizin öbür biçimlerinin geliştirilmesine (örneğin, eski Doğu Blokunda) rağmen, bunlar kendilerini kabul ettiremedi. Bunun sonucunda:

> On dokuzuncu yüzyılda Britanya'da inşa edilen spor modelleri tüm öncekileri önüne katıp süpürdü ve hakikaten evrensel bir modern kültürel biçim olarak ortaya çıktı...
> ...Modern rekabetçi sporun doğumu ve büyümesine ilişkin bu araştırmadan ortaya çıkan tutarlı bir izlek, Viktoryen bireysel katılım ve kendi kendini yetiştirme ideallerinden giderek uzaklaşılması ve spor-

daki yüksek başarının hem kitlesel eğlencenin evrensel bir vasıtası olarak hem de uluslararası politik/ideolojik mücadelenin simgesel temsili olarak kamu önünde sergilenmesinin bir değer olarak yerleşiklik kazanmasıdır.

Betisel perspektif, kimi önemli içgörüler sağlamasına rağmen iki kilit sorunla uğraşmada yetersiz kalır. Birinci sorun bizzat sporun mahiyetidir. Sporun ve onunla ilintilendirilen toplumsal ilişkilerin, betisel sosyolojinin önerdiği tarzda bir sürekliliğin parçası olarak kavranılması yerine, daha verimli bir yaklaşımın yolu sporun toplumsal oluşumunun anlaşılmaya çalışılmasından geçer. Başka bir anlatımla, Bourdieu'yü (1988) izleyerek, bir dizi pratiğin "spor uzamı"na nasıl yerleştirildiğini sorabiliriz. Böyle bir yaklaşım, sporların ve oyunların ideal tipik tanımlanışında Caillois (1961) ve Caldwell'in (1976) yaptıkları sınıflandırmaları izlemekten ziyade, bir faaliyetin (sözgelimi, satranç ya da dart) nasıl olup da spor olarak kabul edildiğini, başka sporlarla nasıl karşılaştırılıp kıyaslandığını ve bizim spor tecrübemizi ve kavrayışımızı biçimlendiren kurumlar -eğitim, iletişim, düzenleme vb. kurumları- şebekesi içerisinde nasıl iş gördüğünü anlamaya bakacaktır.

Betisel perspektifin ikinci eksikliği, sporun küresel yayılımından kaynaklanan iktidar ilişkilerini ele alışıyla ilintili. Hem ulusların kendi içerisinde hem de aralarında toplumsal cinsiyet (gender) ilişkilerine pek az eğilinirken, burada aynı zamanda emperyalizm kavramı açıkça önem kazanır. En bariz olanı da, sermaye birikimi doğrultusundaki dürtünün sporun küresel yayılımı ve genişlemesine hız kazandırdığını belirten alternatif önermeye yeterince ağırlık verilmemesidir. Chris Rojek (1985: 171), betisel sosyolojiye yönelik eleştirileri (sözgelimi, Buck-Morrs, 1978'in yaptığı eleştiri) özetlerken, betisel sosyolojinin değişmenin çokkatlı kaynaklarını çoğulcu bir tarzda vurgulamasının şuna yol açtığına dikkat çeker:

> İnsan ürünü şekillenimlerin gelişiminde rol oynayan burjuva baskıcılığı ve kapitalist etik gibi önemli kategorilerin göreceli ihmali söz konusudur. Kapitalizm altında anlamlar bireyin dinamik bir karşılıklı bağımlılıklar şebekesi içerisindeki konumu tarafından değil, ka-

pitalizme ayırtedici şeklini ve biçimini kazandıran genel iktidar diyalektiği tarafından yaratılır. Bundan dolayı betisel yaklaşım genelde, kapitalist toplumun bütünleşmesinde ve dinamiğinde sınıf, ırk ve cinsiyet etrafında dönen mücadelelerin önemini azımsamakla suçlanır.

Sporun yalnızca kapitalizmin dünya çapında yayılmasının bir etkisine indirgenemeyeceği apaçıksa da, aynı zamanda profesyonel sporun ve kapitalizmin yakından bağlantılı oldukları yadsınamaz. Spor ve kapitalizmin bu eklemlenişi birkaç düzeyde tanıtlanabilir. Spor klüpleri ve dernekleri, profesyonel sporcular, spor donanımı imalatçıları, spor olaylarını sahneleyenler ve destekleyenler, spor medyası, reklamcılar, sponsorlar, acentalar ve hükümetler sporun maddi olarak ayakta tutulması ve sömürülmesine derinden bulaşmışlardır. Fiziksel kültürün kurallara bağlı dışavurumunu inşa eden ve kuşatan kurumlar kompleksini betimlemek üzere "spor işi" (sportsbiz) teriminin ortaya çıkmasının nedeni budur.

B. SPOR İŞİ

Sporun "endüstrileşmesi" geç yirminci yüzyılda hızlı gerçekleşti. Bu, spor ve ticaretin tarihsel olarak birbirlerine karşıt kurumlar olduklarını savunmak anlamına gelmez. Boks, at yarışları, ayaktopu gibi sporlar bir yüzyıldan fazla bir süredir gelişkin bir ticari kolla işledi. Gelgelelim, birkaç spor dalı endüstriyel pratikleri (oyunculara yapılan yüklüce ödemeler ve televizyondan yayınlanma hakları karşılığında alınan büyük ücretler gibi) ancak hatırı sayılır bir gecikme ve direnişten sonra kucaklayabildi. Sporun profesyonel ve ticari gelişiminin düz bir çizgi izlememesi, kapitalizm öncesi amatörcülük ve serbest oyun ideolojilerinin popüler kültür biçimleri içerisinde ne ölçüde sürüp gittiklerini açığa çıkarır. Bu ideolojiler politik açıdan hiçbir şekilde ilerici değildir -asilzadelerin sınıflara dayalı hayatın kirli gerçekliklerinden iğrenmeleri ve "gönüllü" yöneticilerin oyuncular üzerinde denetim kurması şeklindeki gözde feodal denetim rejimi, kapitalizm ve

eşitlikçiliği rugby birliği gibi spor alanında hiç değilse sıkıştırılmış bir halde tutmayı başardı. Gelgelelim, amatörcü savunuda bir kez bir gedik açıldıktan sonra bunu sıklıkla hızlı bir sermayeleşme izledi. Sözgelimi, yalnızca 1960'larda "açık" devam eden tenis, şimdi muhafazakar derneklerin (Britanya'nın Wimbledon Tenis Klübü gibi) geleneksel denetimi ve girişimci menajerler, destekçiler, sponsorlar ve reklamcılar demeti arasında göreceli sorunsuz bir uzlaşımı sağlamış olup, bugün en bariz şekilde ticarileşmiş sporlardan biridir. Aslında, Ellis Cashmore'un (1990: 133) savunduğu gibi, "ustalık ve gelişkinlik eksikliğini - profesyonelin karşıtı- ima eden 'amatörcülük' terimi bugünlerde fiilen aşağılayıcı bir sözcüktür". "Şamatörcülük" terimi giderek Olimpiyat Oyunları'ndaki atletlere ve özellikle oyunculara oyun karşılığında ücret ödenmesine resmen en fazla karşı çıkan (izleyicilere, televizyon şirketlerine, benimsenmiş ürünlerin imalatçılarına ücret ödemeleri zorunluluğu getirilmesine karşı olmasa da) rugby birliğindeki oyunculara yapılan ödenti düzenlemelerini nitelendirmek için kullanılır olmuştur.

Sporun ticarileşmesinden yakınıldığı zaman, "depo"da hazır bekleyen birkaç argümana başvurulur. İzleyicilerin ve hayranların her iki tarafın yararına serbestçe kurdukları bir sözleşme ilişkisi uyarınca kendileri için icra edilen sportif uzman emeğinden tat alma şeklindeki genel haklarının yanı sıra, herhangi bir yurttaşın kendi tikel ustalığını kâr etmek için kullanma hakkı ortaya atılır. Sporun, özellikle alternatif şıkların önemsiz olduğu toplumsal gruplar (Afrika kökenli Amerikalılar gibi) açısından toplumsal hareketlilik fırsatları sağladığı savunulur. Bu bağlamda, profesyonel sporcuların başarılarının şaşaalı sergilenişi yoluyla taban katılımının teşvik edildiği (örneğin, Bjorn Borg, Mats Wilander, Boris Becker, Steffi Graf, Michael Stich vb.'nin başarılarının ardından İsveç ve Almanya'da tenisin rağbet görmesi) "gıpta etkisi" (emulation) önerilir. Son olarak, ticarileşmiş sporun eğlence koşulları ve teçhizatsız oynanan Amerikan futbolu gibi metalaşmamış, popüler sporların eşanlı gelişimini engellemediği -ve gerçekte yardımcı olabileceği- savunulur. Bu argümanlar başlangıçta sıklıkla ikna edici olup, spor işini eleştirenlerin muhafazakar, modası geçmiş ve eğlenceyi yadsıyan kimseler olarak

görünmesini sağlar. Kültüre yönelik ortodoks Sol eleştirinin ölümü ve postmodernizmin buna eşlik eden yükselişi geride kritik bir boşluk bıraktı. Daha önce 1. bölümde işaret edildiği gibi, Sol'da popüler hazlara bir karşıtlık (Cunningham, 1992), popüler zevkleri horgörüyle ele alma (Fiske, 1989) eğilimi doğrultusunda güçlü bir "rasyonalist softalık" çizgisi (Docker, 1989: 6) olmasına rağmen, tahkim edilmiş bir kuşkuculuğa ve kapitalizm ve kültürün eleştirisine duyulan ihtiyaç olduğu yerde duruyor. Toby Miller'ın (1993) savunduğu gibi, bu (sıklıkla ahlakileştirici olan) eleştiri dürtüsü postmodernlik koşulları altında bir "etik eksikliğin" arazı olsa bile, bu dürtü yumuşakça bir köşeye fırlatılamaz. Spora ilişkin betisel sosyolojideki işlevselcilik (Jary ve Horne, 1993) ve postmodernizmdeki liberal çoğulculuk (Curran, 1990) izleri, bunların eleştirel potansiyelini zayıflatır. Toplumsal spor üretimi ilişkilerinin ortodoks politik iktisat eleştirisi hala kayda değer bir analitik değer taşımaktadır.

C. SPOR EMEĞİ PAZARI

Stoddart (1986), ticaretin spora bulaşmasının süregitmesine ve derinleşmesine itiraz eden modern spor eleştiricilerini "muhafazakar" olarak nitelendirmiştir. Stoddart, kapitalizm altındaki herhangi bir tabi grup gibi geçim derdiyle rekabete girmiş bulunan sömürülen bir oyuncular "proletaryası"na karşı Sol düşünürlerin spor örgütlerindeki reaksiyoner, aristokrat/burjuva güçlerle aynı çizgide yer almalarının ironik olduğunu savunur. Eleştirel teorisyenlerin sömürülmekten korumaya çalıştıkları atletlerle genelde ilginç bir şekilde anlaşmazlık içerisine girmiş olduklarının itiraf edilmesine rağmen, bu tip "çelişkilerin" araştırmacı ve araştırılan arasındaki güdülenim, ilgi ve tecrübe açısından bulunan aşikar farklılıklar tarafından üretildiği de savunulabilir. Gençlik altkültür incelemeleri (Hebdige, 1979; Willis, 1978) ve gençlik toplumsal cinsiyet incelemeleri (Nava, 1992) gibi alanlarda kendilerini etnografik araştırmaya hasredenler bu gediği kapatma konusundaki sorunların acı bir şekilde farkındadırlar. Benzer şekilde, spor yapıları ve pratiklerini eleş-

tirenlerin de, somut çıkarları dolaysız ya da dolaylı meta mübadelesine yaslananların "ideolojik" direnişleriyle karşılaşmaları muhtemeldir. Kapitalist girişimin bireyselci etiğinin profesyonelleşmiş, rekabetçi sporla özellikle güçlü bir (seçmeci) yakınlığı vardır (McKay ve Kirk, 1992) ve o nedenle sınıfsal ve diğer tahakküm biçimlerine ilişkin soyutlamalara güçlü bir direniş gösterir. Bir kez yeni toplumsal kürelere girdikten sonra meta ilişkilerinin genişleme dürtüsü kör ve amansızdır. Spor örneğinde, bir kâr rejiminin işin içine girmesi sporun örgütlenmesini, biçimini ve çoğu örnekte toplumsal ilişkilerini hızla dönüştürür. Bireylerin herhangi bir toplumsal küre içerisinde yer almaları asla basitçe bireysel seçim ve iradi belirleme meselesi değildir. Keskin bir hiyerarşik ödül dağıtım yapısını eşanlı olarak üreten ve yeniden üreten profesyonel atletler sporun yapısı içerisinde özel bir konum işgal ederler (McKay, 1991). Popüler müziğin iktisadına ilişkin tartışmada yukarıda işaret edildiği gibi, kapitalist kültür endüstrileri kârların büyük kısmını birkaç bireyin elinde yoğunlaştıran ödül yapılarıyla ayırtedilirler. Bundan dolayı, klüp sahipleri, sponsorlar, medya ve reklam örgütlerinin yanısıra seçkin sporcular, seçkin olmayan icracılar ve icracı adaylarından oluşan büyük kitlenin kazandığını kat kat geçen ödüllerin alıcısı konumundadırlar.

Bu nedenlerden ötürü, oldukça ayıklanmış ve dikkat çekici atletlerin gösterdikleri başarının spor içerisindeki süregiden (ve sıklıkla katlanan) eşitsizlikleri perdelemesine izin vermemek önemli. Sözgelimi, 1993 yılında Britanya'da kısa mesafe koşucuları Linford Christie ve Carl Lewis arasında düzenlenen tek bir yarıştaki ödül miktarı (200.000 paund) atletik karşılaşmanın geri kalanında ödenenin toplamından çok daha fazla olduğu vakit, yalnızca atletler ve öbür bireyler ve örgütler (destekçiler ve televizyon şirketleri gibi) arasındaki değil, atletlerin kendi aralarındaki eşitsizlikler çarpıcı bir tarzda görülüyordu. Spordaki hiyerarşilerin ve haksızlıkların önemini daha imtiyazlı bazı sporcuları desteklemek adına hesaba katmamak, bu iktidar ve ödül yapılarını onaylamak anlamına gelir. Spor, profesyonel uygulayıcıların ve geçimlerini sporu satarak sağlayan girişimci örgütlerin sahasından ziyade birtakım kültürel hakların yattığı bir kültürel kaynak (Murdock, 1993) olarak görüldüğü takdirde bu nokta aydınlığa kavuşur. Spo-

run "kasaları" (toplumsal ve kültürel planlayıcıların onları gitgide betimledikleri gibi) aynı zamanda spordan hiçbir kazanç sağlamayan ihtiyari oyuncuları ve izleyicileri de içerir. Sözgelimi, Britanya'da, ayaktopunun (soccer) son zamanlardaki yeniden değerlendiriminde Futbol Taraftarları Derneği önemli bir güç oldu. Ayaktopu hayranlarının tüketiciler olarak ele alınması ve izleyiciler olarak güvenliklerinin sağlanması sorunlarında derneğin sesi özellikle gür çıktı ve böylece spora ilgi gösterme iddiasında olan birbirinden ayrı duran ve örtüşen birçok toplumsal grup arasında günümüzde tüketici hakları savunusundaki kabarmayı yansıtmış oldu. Geç yirminci yüzyılda büyük ölçüde endüstrileşmiş olmasına rağmen spor uzamı endüstri uzamına, emek uzamına ve gösteri uzamına indirgenebilir değildir.

Spor endüstrisinde birbiriyle uzlaşık çıkarların yattığı dikişsiz bir şebekenin varolduğu -kolayca kavranılamaz olan "sürekli kazanma" durumu- konusundaki değerlendirmeler, bizzat spor içerisindeki derin eşitsizlikleri gözden kaçırır. Spordaki eşitsizliğin kanıtını reddetmenin bir yolu, birçok dezavantajlı atlet açısından sporun harfiyen yalnızca "kasabadaki bir oyun" olduğunun savunulmasından geçiyor. O nedenle, spor dünyasının acımasız, rekabetçi ve adaletsiz olduğunun teslim edilmesine rağmen, sporun iş dünyasının öbür alanlarından dışlanmış olanlar açısından erişimin göreceli kolay olduğu birkaç endüstriden biri olduğu savunulur. Popüler müzikle birlikte sporun, gettodan çıkışın birkaç yolundan birini sunduğu savunulur. Toplumsal hareketliliğe işaret edilerek yapılan bu haklılaştırım en güçlü haliyle, çok iyi kazanan spor yıldızlarının ağır yoksulluk, yabancılaşma ve suç işleme sorunlarının yaşandığı ırksal ve etnik azınlık gruplarından geldikleri bağlamlarda geliştirilir. Özellikle siyah Amerikan basketbolcular son yıllarda sporun yoksul, yetenekli ve azimli insanların bireysel koşullarını dönüştürme kapasitesini simgeler hale gelmiştir. Bunun gibi olumlu rol modelleri karşısında, siyah sporcuların maddi başarılarını eleştirenler, Anglo olmayan insanların hayat koşullarında ılımlı düzelmeler olmasına bile kızan ırkçı öğelere yardım eli uzatmakla suçlanacaklardır. Gelgelelim, sermaye birikiminin disiplini tarafından şekillendirilmiş kurumların büyük çoğunluğu gibi spor da hiçbir şekilde elde hazır bekleyen top-

lumsal ve maddi düzelmenin yüreklendirici bir örneği değil. Sözgelimi, McKay (1991: 11, 13), spora katılım üzerine Avustralya'da toplanan verileri incelerken "spora çoğunlukla genç, müreffeh ve göreceli iyi eğitimden geçmiş erkek Avustralyalıların katıldıkları"nı söylerken, aynı zamanda spor aracılığıyla yukarıya doğru gerçekleşen toplumsal hareketlilik şansının kadınlar için binde 4, erkekler için binde 7 olduğunu belirten Amerikan istatistiklerine (Leonard ve Ryman, 1988) dikkat çeker. Cashmore (1990: 9) buna benzer şekilde, birçok genç siyah insanın toplumsal yoksunluk tecrübesiyle hiç değilse bazı spor dallarında (atletizm, boks ve basketbol gibi) hatırı sayılır bir başarı göstermek üzere harekete geçmelerine karşılık, önemsenebilecek miktardaki ödülün çok dar kapsamlı bir dağılımı olduğunu gözlemlemiştir:

> Fethedilmek istenen zirvelere pek azı erişiyor ve çok daha az sayıda olanı da bu zirveleri ezip geçiyor. Sporda başarılı olmak için zaptedilemez bir azim ve sarsılmaz bir bağıtlılık paha biçilmez ve belki zaruri değerlerdir ve bu değerlere sahip olanların birçoğunun bir düzeye kadar sivrilebilmesinin nedeni budur. Ama unvanlar tanımı gereği ancak pek az sayıda seçkin için tahsis edilmiştir ve siyahların yarıştıkları tüm spor dallarında seçkinler arasında daima iyi temsil edilmelerine karşılık, peşinde koşulabilecek yeterli sayıda şampiyonluk asla olmamıştır. Çoğunluk kaçınılmazcasına başarısız olacaktır. Siyahların sporda sağladıkları başarı etkileyici görünebilir, ama spora bulaşan gençlerin sayılarıyla karşılaştırıldığında, gösterdikleri ilgiyle tartıldığında, şansları "istifleme" ye diğer ırkçı manevralarla etkilendiği zaman bile sağladıkları başarı o kadar büyük değil.

Cashmore'un burada sözünü ettiği "istifleme", ırksal ve etnik azınlıklardan gelenlerin kendileri için "uygun" belli spor dallarına ya da bir spor takımında özgül olarak saptanmış konumlara yönlendirilip sınırlandırılmalarını anlatır. Fiziksel ve psikolojik basmakalıp yargılar bu dağılım örüntülerinin temelini oluşturur - örneğin, siyah futbolcuların atletik açıdan yetenekli olabilmelerine karşılık önderlik yeteneklerinden ve esneklikten yoksun olduklarını belirten basmakalıp yargı. Edwards (1969) ve Cashmore (1982; 1990), siyah sporcuların spora doğuştan yetenekli ol-

duklarını -müzikte siyah insanların "ritm" duygusuna sahip oldukları iddiasıyla birlikte- söyleyen görünüşte şefkatli basmakalıp yargıların doğal/hayvani/kassal olan ve medeni/insani/beyinsel olan arasında yapılan yaygın ırkçı ayrımı onayladığını savunur. Aslında, bu iki araştırmacı, sporda gösterilen başarının siyahların sağladıkları ilerlemenin olumsuz bir göstergesi olduğunu savunurlar; öyle ki, sporla bağlantılı kariyerlere ne kadar fazla rağbet edilirse, eğitim, hukuk, tıp ve maliye gibi daha güçlü ve prestijli "meslekler"de sağlanacak ilerleme derecesi o kadar az olacaktır. Cashmore (1990: 92, 93) ırkçılığın hazır bir siyah yıldızlar arzını sağlama aldığını ve bunun yanı sıra çok daha fazla sayıda siyahı "hiçbir yere çıkmayan bir yola" soktuğunu savunur.

Siyah atletlerin göz göre göre sömürülmesi, sınıf çerçevesinde, proleter emeğinin sömürülmesine benzetilebilir. Antrenörlük yapmanın ve mal sahipliğinin denetim işlevleri, iş güvencesi zayıf ve spor yapmanın içerdiği "emek süreci" üzerinde güç uygulama yeteneği oldukça sınırlı bir oyuncuya fiilen kapalıdır. Dean Anderson (1993: 61), Amerikan üniversitelerarası futbol antrenörleri arasındaki kültürel çeşitliliği incelerken, hem burslu öğrenci hem de oyuncu olarak "siyah atletlerin üniversitelerarası spor karşılaşmalarında aşırı temsil edilmesinin" ilk bakışta Amerikan üniversite sporunda "fırsat eşitliği"nin ve "yetenek ve başarıya dayalı bir meritokrasinin" varolduğu izlenimi uyandırdığına dikkat çeker. Gelgelelim, 88 koleji içeren bir araştırma, atletizm yöneticilerinin ve antrenörlerin başkanlarının yüzde 98'inin beyaz olduğunu ortaya koymuştur. Irk ölçütüne göre yapılan oyun konumlarına ve antrenörlük yapmaya ilişkin başka araştırmalar, oyun yönetimi ve saldırı hattı gibi "merkezi" konumların kıdemli, beyaz yöneticiler, antrenörler ve koordinatörler tarafından işgal edilirken, genel gözlem, geriye koşma ve savunma hattı gibi "ikincil" konumların siyah yardımcı antrönerlerin ana bölgesi olduğunu ortaya koymuştur. Bunun bir sonucu olarak, "geleneksel olarak antrenörlerin başkanlarının ve saldırı koordinatörlerinin içerisinden seçildiği havuza" siyah oyuncular ve antrenörler nadiren girebilmektedir (Anderson, 1993: 64). Örgütsel işlevlerin ve konumların bu şekilde bilinçli/bilinçdışı, doğrudan/dolaylı ve

amaçlı/gayrı ihtiyari ırksal dağıtım örüntüsü bir ayrım çerçevesini muhafaza eder. Nitekim, Anderson (1993: 66) şu sonuca varır:

> Oyun alanına giriş kazanılmıştır. Aynı zamanda, üniversitelerarası futbolda siyahların öğrenci-atlet olarak tabi bir konumdan başat bir konuma geçmelerinin yolu olan kariyer basamağında dikey yükselme şansı sınırlı olmayı sürdürür. Bu durum, üniversitelerarası futbolda tahakküm ve tabiyet ilişkilerinin, beyazların ve siyahların başat imajlarının inşa edilmesindeki anahtar öğe olarak "doğuştan" fiziksel yetenek üzerinde yoğunlaşılan ırk çizgileri boyunca yapılandırılabileceğini önerir.

Benzer şekilde, Norman Yetman ve Forrest Berghorn (1993: 308) üniversitelerarası bayanlar basket ligine ırksal katılım ve bütünleşmeye ilişkin zamana yayılmış olarak yaptıkları incelemede, yetmişli yılların başında siyah atletlerin protestolarına bir karşılık olarak birçok ABD kolejinde antrenörlük personeli arasında siyahların temsil edildikleri sayıyı arttırma yolundaki telaşlı çabalara rağmen, verilerin 1990 yılında bayan takımlarındaki antrenörlük başkanlığı mertebesinde beyaz kadınların çoğunlukta olduklarını (ikinci sırayı ise azınlığı oluşturan beyaz erkeklerin aldığını) ortaya koyduğunu gösterirler. Siyah kadınlar ve siyah erkekler pek az temsil edilmektedir. Siyah kas ve beyaz beyin şeklindeki ırkçı anlayış, sınıfa dayalı tahakküm ideolojilerinin üzerinde kurulduğu el ve zihin emeği dağıtımıyla ahenkli bir tını verir. Bu durum, dezavantajlı toplumsal grupları sporda ve spor aracılığıyla toplumsal hareketliliğin hazır beklediğini öneren çocuksu iddiaları yalanlamaktadır. Bu aynı zamanda, kadınların spor alanındaki tabi konumlarının (Cohen, 1993; Hargreaves, 1994), ırk ve etnilik zemininde cereyan eden peşin hükümler ve ayrımlar tarafından şiddetlendirildiği iktidarın (emek piyasasındaki konum da dahil olmak üzere) ırka ve toplumsal cinsiyete dayalı doğasını açığa çıkarır (Williams, 1994).

Siyah sporcuların genelde spor alanındaki iktidarın doruklarına erişmediklerine kuşku olmamasına karşın, kimileri herhangi bir standarta göre başarılı olmuştur. Spordaki gösterişli başarılar, özellikle etnik/ırksal azınlıkların başarıları sıklıkla gıpta edilen

rol modeli çerçevesine yerleştirilir. Bu, ideolojik çerçevede, sporcu süperstarın dezavantajlı genç insanların gereğince azimli olunduğunda ve yol gösterildiğinde neyi başarabileceklerini simgeleştirdiği ve aynı zamanda yerel, bölgesel ve ulusal spor temsilcisi olarak yerine getirdikleri işlev yoluyla bu yıldızların genel nüfusun gözünde itibarlarının artmasına yardımcı olduğu anlamına gelir. Oysa, McKay'in (1994) Reebok ve Nike gibi şirketlerin ürünlerinin promosyonunda siyah sporcuların olumlu temsillerine yönelik olarak yaptığı politik-iktisadi eleştiride işaret ettiği gibi, siyahların spor yoluyla edinebilecekleri neredeyse hiç denecek kadar az sayıda toplumsal hareketlilik fırsatları hayali olarak, Afrika kökenli Amerikalıları hazır bekleyen bir ilerleme ihtimaline dönüştürülür. Bununla eşanlı olarak, Endonezya gibi ülkelerdeki (çoğunluğu kadın) sendikasız işçiler günlük yaklaşık 80 sentlik ücret karşılığında bu "gözalıcı" ürünleri Güney Koreli yan kuruluşlar hesabına üretirken, beyazların yapısallaşmış ırksal eşitsizlikten ötürü hissettikleri suçluluk duygusu "yatıştırılmış olur" (INGI Labour Working Group, 1991). O nedenle, "ülke içerisinde sömürgeleştirilmiş siyah erkeklerin olumlu imajları sistemin sözümona adilaneliğinin desteklenilmesinde kullanılırken, birinci dünyanın bir şirketinin üçüncü dünyadaki işçileri sömürmek için bir ikinci dünya ulusunu kullanması arsız bir postmodern ironidir" (McKay, 1994: 10-11).

Sporun kahramanlık ikonografisinde bu tip rahatsızlık verici gerçeklikler nadiren kabullenilir, ama ne var ki bu gerçeklikler sporun iktisadi politikası açısından merkezi bir konumdadır. Sporun bir hırs, çalışkanlık ve girişim modeli olarak kullanımı sıklıkla nüfusun tamamına uygulanır; öyle ki, başarılı sporcular aynı zamanda ulusun birbirinden ayrı duran toplumsal gruplarını kucaklayan ve simgesel olarak birleştiren ulusal simgeler haline gelir. Sözgelimi, seksenli yılların başında Avustralya Spor Kurumu'nun oluşturulmasının belli başlı gerekçelerinden biri, dünya spor şampiyonları üreten bir seçkin kurumun ülke çapında genç insanlara sağlıklı spor faaliyetine katılmayı esinleyecek ve aynı zamanda ulusal morali arttıracak olmasıydı. Avrupa ve Amerika'da spor altyapısına yapılan devlet yatırımlarının desteklenmesinde buna benzer argümanlara başvurulmuştur (Gru-

neau, 1982). Olumlu rol modeli argümanını tamamen bir tarafa atmak akıllıca olmaz. Cashmore (1990: 90), siyahların sporla çok ilgilenmelerine yönelik eleştirisinden ötürü bazı siyah atletlerin derin bir kızgınlığa kapıldıklarını anımsatır. Daha yakın bir tarihte, 1994 yılındaki Commonwealth Games'de Yerli atlet Cathy Freeman'in gösterdiği başarı kendi halkı -ve Yerli olmayan birçokları- tarafından coşkuyla kutlanmıştı. Gelgelelim, maddi çerçevede, gıpta etme tezi neo-klasik iktisadın anti-eşitlikçi azar azar damlama tezine benzetilebilir. Yani, bazı sporcuların sağladıkları ilerlemenin sonuçta dolaylı olarak herkesin yararına olacağını önermek, spor alanındaki ödüllendirme mekanizmasında yatan ağır eşitsizlikleri meşrulaştırmaktır. Spor alanında bir atletin sağladığı başarının başka birine nasıl bir katkı sunacağı hiçbir şekilde açık değil. Aslında, ödüllerin ve kaynakların birkaç seçkin sporcu arasında yoğunlaşmasının spordaki eşitsizliği altetmekten ziyade yeniden üretmesi muhtemeldir. Spora katılımın toplam düzeyinin yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası başarıyla birlikte artması gerektiğini belirten görünüşte makul argümanın bile ciddi bir şekilde sorgulanması gerekir. Medyada yapılan yoğun reklam yoluyla, katılımcıların, sözgelimi başka ülkeler karşısında gösterilen performans bazında çok başarılı olmaktan ziyade bireysel bazda en kazançlı olduğu gösterilebilen spor dallarına daha fazla rağbet etmeleri de çok muhtemel. Kabaca söylemek gerekirse, bir İngiliz profesyonel erkek tenisçinin kazanacağı bir Wimbledon'ın (görünüşte oldukça ihtimal dışıdır), netbol Dünya Kupası'ndaki bir dizi zaferin meslek olarak netbole yöneltebileceği İngiliz kızlarından çok daha fazla sayıda acemi tenis oyuncusunu kendine çekebileceği neredeyse kesindir. Belli spor dallarının belli bazıları karşısında desteklenmesindeki ticari-medya mantığının döngüselliği, sportif emek piyasasında çokluk eril, eylemle yüklü ve sıklıkla şiddet içeren spor dallarına rağbet olmasını sağlama alır.

Günümüzün "Herkes için Spor" ve "Hayatın İçinde Olun" gibi sağlık kampanyalarının metalaşmamış sporcu orduları ürettiği iddiasına karşı, devletin inisiyatifinde ve ticari olarak desteklenmiş bu tip kampanyaların berisindeki gerekçenin esasen iktisadi olduğunun işaret edilmesi gerekir (bkz. 6. bölüm). Sağlıklı bir işgücü ve kendi kendine daha yeterli olabilen bir yaşlı nüfus üretme

amacı takdire değer olabilir, ama bunun sporun ve sporla ilintili hazların içsel değeriyle pek az ilgisi var. Benzer şekilde, son yirmi yıl civarında görülen sağlık-zayıflama kampanyaları patlaması, zayıflama, boş zaman değerlendirme, kozmetik, reklam ve diyet endüstrilerine bir ilave olarak ticari açıdan kışkırtılmıştır (Fitzclarence, 1990; Gruneau, 1993). Bu argümanlar günümüzde spora giderek artan sayıda katılma ve bedene özen gösterme eğilimini büsbütün yadsımayı değil, spor alanındaki gelişmelerin profesyonel atletler ve izleyiciler arasındaki; seçkin, istekli ve taban atletleri arasındaki; tüketiciler, devlet ve iş dünyasındaki girişimciler arasındaki bilinçli, iradi ve bireysel "sözleşmeler"e yaslandığını belirten atomistik önermeyi çürütmeyi amaçlıyor. Aktörler, örgütler, endüstriyel ve toplumsal sektörlerden oluşan dinamik bir demet olmasından ötürü spor endüstrisinin işleyimi karmaşıktır. Günümüzde sporun başlı başına bir iş dünyası oluşturduğunu savunmak beylik bir laftır. Spor her halükarda yalnızca bir iş alanı olmakla kalmıyor, ticari pratiğin en direngen spor dallarına (örneğin, rugby federasyonu) ve en yeni ve görünüşte en çok "eğlenceye dayalı" oyunlara (kumsal voleybolu gibi) bile yayılması şimdilerde spor dediğimiz şey üzerinde derin bir etki yaratıyor. Rekabet ve hareket halindeki bedeni konu alan bu yeni sürgün vermekte olan iş dünyasının anahtar görünümleri incelenerek çağdaş spordaki "serbest oyun" öğesi belli bir perspektife yerleştirilebilir.

D. SPOR TİCARETİNİN ACENTALARI

Neil Wilson (1988: 8) gazeteci gözüyle yazdığı *The Sports Business*'ta (*Spor İşi*) "en yüksek düzeyinde...bir seçkinin eğlencesi değil, ama eğlence endüstrisinin bir bölümü olarak" sporu oluşturan kilit aktörlerin, örgütlerin ve faaliyetlerin birkaçını gözden geçirir. Spor endüstrisini oluşturan destekçiler, sponsorlar, rakipler ve diğerleri arasında bir işlemci grubu, spor alanındaki muzaffer girişimci ruhu özellikle temsil edici niteliktedir. Bunlar, altmışlı yılların başından bu yana ABD'de serpilmekte olup şimdilerde bir profesyonel sınıf statüsüne yükselmiş olan acentalardır.

spor içerisinde bu dünyanın çamura bulanmış budalalarının ve eşofmanlı soytarılarının bahtını dönüştüren ve sarkacın o denli öbür tarafa salınmasına neden olan yeni profesyonel sınıf. Öyle ki, ABD basketbolunda klüplerinden bir mevsimlik çalışma karşılığında 2.000.000 dolardan fazla kazanan ve Britanya'da haftada 2.000 paund kazanan ayaktopu oyuncuları var (Wilson, 1988: 75).

Atletik ödülün bu üst sınırları Wilson'ın bunları sunmasından bu yana büyük ölçüde geçildi. Sözgelimi, basketbolun küresel kahramanı olarak Michael Jordan'ın 1993 yılında (kısa süren) emekli olmasından sonra kısa sürede Jordan'ın yerini alan Shaquille O'Neal aynı yıl 24.000.000 dolarlık ünlü bir sözleşmeye imza attı. Acentalar yetmişli yılların başında, daha uzun süredir yerleşiklik kazanmış eğlence endüstrilerindeki benzeşiklerinin uzun süredir yerine getirdikleri işlevleri görmek için büyük sayılar halinde spor alanına aktılar. Temelde örgütlü sporun televizyon çağında yarattığı gelirden pek az miktarda pay alan sporcu erkek ve kadınları temsil etmek açısından bu acentalar kendilerini "sporcu avukatı" olarak, sporda haksızlığa uğramışların savunucuları olarak sunabilirlerdi. Birleşik Devletler'de spor acentaları, imtiyazlı spor klübü sahiplerinin spor emek piyasasını düzenleme girişimlerine karşı meydan okumaların geliştirilmesinde, özellikle 1992 yılında anti-tröst *Freeman McNeill et. al. v. National Football League* (Staudohar, 1992) vakasında araçsal bir işlev gördüler. Acentaların gayrı ahlaki işlere bulaştıkları birkaç örneğe (Miller vd., 1992) rağmen, oyuncular ve acentalar, takım sahiplerinden (ve bunun yanı sıra medya şirketlerinden ve sponsorlardan) mali ödünler koparma peşinde büyük ölçüde birleşik bir cephe oluşturabildiler. Örneklerin çoğunda bu argümanlar dobra dobra serbest emek piyasası savunuculuğu biçimine büründü. Oyuncular "kendi temel iktisadi hakları"nı (Meggyesy, 1992: 112) talep ediyorlar, "lig ve takım yöneticilerinin oyuncular hakkındaki bakış açılarını düzelterek onları köleler ya da oyunun plan levhasındaki parçalar olarak görmekten ziyade iş ortakları olarak görmek zorunda oldukları"nı talep eden acentalar kendilerini müşterilerinin haklarının savunucuları olarak ko-

numlandırıyorlardı (Steinberg, 1992: 115). Çıkarları müşterilerinin faaliyetlerinden en çok gelir yaratmaktan geçen acentalar, sporcularla uğraşmalarını uzlaşımsal olarak özgecil biçim altında sunarlar. Sözgelimi, önde gelen Amerikalı acenta Robert G. Woolf, oyunculara "para kazanmak, kazanılan parayı yönetmek ve en önemlisi müşteriyi o paraya sahip olmanın yarattığı tehlikelere karşı korumak" şeklinde üç maddeden oluşan önerisini sunarken "sonuçta hedefimiz, işimizin bütün amacı bir oyuncuyu hayat karşısında ayakta tutmak ya da hiç değilse yeteneğinin böyle yapmamızı sağladığı ölçüde gerçekleştirmektir bunu" (aktaran Wilson, 1988: 81).

Gelgelelim, spor acentaları ve onların ait oldukları büyük yönetim acentaları sıklıkla kazançları "yerli yerine oturtmak" ve yükümlülükleri korumaktan daha fazla bir oranda gelir elde ederler. Mark McCormack'ın dünyanın en büyük spor acentası olan Uluslararası Pazarlama Grubu (IMG) o kadar çok işlev yerine getirir ve o kadar çok faaliyetten gelir elde eder ki, oyuncuların temsil edilmesi gibi basit bir görev türlü türlü ve potansiyel olarak birbiriyle çatışmaya girebilecek ticari bağıtlılıkların gölgesi altında kalır. Acentanın "tek tek spor yıldızları, spor örgütleri, destekçiler, sponsorlar, reklamcılar ve televizyon şirketleri arasındaki iktisadi ilişkilerin" düzenlenmesinde "aracı" (bu aracının erkek olması tavsiye edilir elbet) olarak hareket etmekten oluşan hayati bir rolü vardır (Whannel, 1992: 75).

Bir olay için eşanlı olarak sahneleme, promosyon, pazarlama, televizyondan yayınlanma ve sponsorlukları ve reklamı düzenleme işini yapan acentalar oyuncunun etkin bir şekilde temsil edilmesinin ille en çok kendilerine yaraması gerekmeyebileceğini düşünebilirler ya da bunun yerine kendilerinin tezgahladıkları televizyon için düzenlenmiş birçok spor olayında boy göstermeleri için müşterilerinin üzerinde gereksiz bir basınç uygulayabilirler. Sözgelimi, Steven Barnett (1990: 188) IMG'nin Japon viski şirketi Sun Tory'nin "televizyonda yayınlanan viski reklamları üzerindeki yerel kısıtlamaları atlatmasında" nasıl bir rol oynadığını kaydeder:

> Japon televizyonlarında geniş yer verildiği hesaba katıldığında golf

oyunu ideal bir vasıtaydı. IMG turnuvayı ve televizyonla yapılacak anlaşmayı düzenledi ve yanı sıra sponsorları da temsil etti. Artı bir ödül olarak, televizyonda oyun hakkındaki yorumların bir kısmını McCormack bizzat yaptı.

Acentaların mali iktidarı aynı zamanda kayda değer bir kültürel iktidarı temsil eder. 1984 Los Angeles Olimpiyat Örgütleme Komitesine 150.000.000 dolar tutarında kâr teslim etmiş olan (Lawrence, 1986a: 207) ve bir anti-girişimci olarak tasvir edilemeyecek Peter Ueberroth, acentaların "şimdi artık oyunun efendileri" olduklarını belirtir (Wilson, 1988: 75). Buna benzer şekilde, Whannel (1992: 77), "McCormark'ın kuruluşunun" hiç değilse sahip olduğu televizyon sayesinde, dünyanın en büyük bağımsız spor programı üreticisi olma ve uluslararası spor olaylarının televizyonda yayımlanma haklarından en geniş paya sahip olma iddiasında olan" Trans World International sayesinde "tenis ve golf gibi sporların kültürel mahiyetini tanımlama konusunda hatırı sayılır bir güce sahip olması"nın yoluna dikkat çeker. Gelgelelim, IMG ve West Nally gibi acentaların iktisadi tesirleri itirazlarla karşılaşmamış değildir. Sözgelimi, Wilson (1988) IMG ve yetmişli ve seksenli yılların başarılı İngiliz orta saha ve hücum oyuncusu (şimdi parlamentoda Muhafazakar bir vekildir) Sebastian Coe arasında bitirilen ilişkinin tarihini araştırırken Coe'nun şu sözlerini aktarır:

> Açık konuşmak gerekirse, IMG atletizmin mahiyetini kavrama konusunda fevkalade yanıldı ve bu belki de kısmen benim hatamdı. Müşterilerinin benden başka tamamı tenis ya da golf dalından ya da profesyonel spor dallarındandı. Satın alınamayacak bazı şeyler olduğunu kavrayamadılar. Belki de Amerikan zihniyeti böyle. Ama Avrupa kulvarına ve alanına böyle yaklaşamazsınız. Avrupa'da çek defterini çıkarıp insanları satın alamazsınız. Uzun süredir buna alışmışlardı, kendi kafalarına göre bunu yapıyorlardı ve gayet iyi yapıyorlardı (aktaran Wilson, 1988: 64).

Atletizmin son yirmi yıl içerisinde hızla ticarileştiği düşünüldüğünde bu dilegetirişin sorgulanabilir görünmesine karşın, en azından Amerikan satış tekniklerinin -bu örnekte seksenlerin

başında Coe ve onun yakın rakibi Steve Ovett arasında üç kerelik kârlı bir yarış düzenleme önerileri- yüksek basıncının başarılı olamadığı bir örneği ortaya koymaktadır. Ticarileşmiş Amerikan sporunun bağrında bile kişisel kâr sağlama buyruğunun karşısına dikilen engeller olabilir. Golfçü Jack Nicklaus'un yetmişli yılların ortasında "oyunun gerekliliklerine uygun olmayacağı" (aktaran Tatz, 1986: 58) gerekçesiyle kendisine bir roundluk golfde bir milyon dolar kazandıracak bir kapışmada rol almayı reddetmesi bunun bir örneğidir. Ne denli dağınık ve eşitsiz olursa olsun bunun gibi direnişler, bazı değerlendirmelerin tersine, profesyonel sporcuların sporun toptan metalaşmasının yalnızca aksesuarları olmadıklarını gösterir. Sahip oldukları yetenekleri geliştirmek için tüm çocuklukları ve yetişkin dönemleri boyunca zaman ve gayret açısından önemli fedakarlıklara katlanmış olan sporcular, genelde yaptıkları işe her şeylerini verecek tarzda bağlıdırlar. Yukarıda aktarılan Coe örneğinde olduğu gibi spor içerisinde işleyen iş öğelerine eleştirel yaklaşabilirler, ama atletlerin ticari spor makinesinin gücüne karşı durabilmeleri çok zordur. Oyuncuların kurdukları birlikler genelde ödüllerin yaratılma tarzından ziyade dağıtımı konusunda mücadele eden "savunmacı" endüstriyel örgütlerdir ve tek tek atletler genellikle kısa süren ve belirsiz bir spor kariyerinden olabildiği kadar çok kazanma dürtüsüne sahiptirler.

Şu halde, sporcular spor endüstrisi tarafından hem el üstünde tutulur hem de sömürülürler. İnceden inceye araştırılan onların emeği ve icralarıdır; yetenekleri spor piyasasında alınır ve satılır, daha fazla verimlilik arayışı peşinde bedenleri cezalandırılır, manipüle edilir ve işgale uğrar, malların ve hizmetlerin satılması ve reklamı yapılmasında onların imajları şekillendirilir ve sergilenir. McKay'in (1991) işaret ettiği gibi, "işlersellik"e verilen bu ağırlık profesyonel atletin bedenine ve devlet ve iş dünyasının "güçlenme" ve "bedenine biçim verme" doğrultusundaki buyruklarına olumlu bir yanıt veren profesyonel olmayan atletin bedenine ilişkin çok daha fazla "bilimselleştirilmiş" ve "tıbbileştirilmiş" bir görüşün geliştirilmesini teşvik eder. Giderek verimliliği artan sporcu bedeni,

nadiren esrik, içsel, estetik, doyumlu ve bütüncül tecrübelerden haz

alınabilecek bölge olarak tasvir edilir. Beden sıklıkla çizgisel performansın geliştirilmesi ya da bir kimsenin fiziksel çekiciliğinin arttırılması gibi araçsal nedenlerle yönetilmesi, muhafaza edilmesi, koşullandırılması, ayarlanması ve bakılması gerekli bir mekanik nesne olarak tarif edilir. (s.141)

Bunun gibi ifadeler tekrara dayalı ve kurallara bağlı mahiyetinden ötürü özünde yabancılaştırıcı olduğu gerekçesiyle Adorno'nun (1967) profesyonel spora yönelik eleştirisini anımsatıyor. Profesyonel atletlerin sık sık hayatlarının rutinleştirilmiş mahiyetinden duydukları düşkırıklığını ifade ettikleri doğrudur. Gelgelelim, sporun rasyonelleşmesi ve sistematikleşmesinde otomatik ve önceden düzenlenmiş olan hiçbir şey yoktur. Herhangi bir endüstride olduğu gibi (ama özellikle kültür endüstrisinde), dikkatli bir "risk yönetimi" söz konusu endüstrinin varkalımı için zorunludur. Hirsch'ün (1970) popüler müzik açısından işaret ettiği gibi (bkz. yukarıda 2. bölüm), pazarda başarısızlığa uğrama ihtimallerini en aza indirebilmek için "görev çevresi"nin dikkatlice denetlenilmesi gerekir. Spor örneğinde, bir "ürün"ün başarısı içiçe geçmiş çok sayıda kurumlara ve faaliyetlere yaslanır. İlkin, bir sporun cemaatler içerisinde popüler bir temeli olması gerekir, yoksa da yüksek basınç yaratan promosyonlar, medyada çokça yer verilmesi (doyma noktasına varıncaya kadar değil elbet) ve gösteriler yoluyla ilginin ve desteğin kışkırtılması gerekir. Ayaktopu birinci durumun örneği, Amerika Kupası'ndaki 12 metrelik yat yarışları (özellikle seksenli yılların Avustralya'sında) ikincisinin örneği olarak alınabilir (James, 1986). İkincisi, bir sporun güvenilir bir yönetim organına, özellikle tercihen ticari sektörün albenilerine ve maddi teşviklerine uyumlu olan ve sporun örgütsel altyapısını oluşturan klüpler, takımlar ve bölgesel dernekler ağı üzerinde gerekli etkiyi yaratabilecek bir yönetim organına sahip olması gerekir. Bu tip organlar ulusal ya da uluslararası olabilir; örneğin, son yirmi yıl içerisinde üye klüplerin ticari uygulamalarını disiplin altına alma (Wilson, 1990) konusunda bir kararlılık sergileyen (Rupert Murdoch'un ücretli televizyonundan esinlenmiş olan Süper Lig'i tarafından tamamlanır) Avustralya Rugby Ligi (medya kodamanı Kerry Packer tarafından des-

teklenmektedir) ve aynı dönemde ticari açıdan "uzlaştırıcı" bir yönetim örgütü modeline doğru evrilen Uluslararası Olimpiyat Komitesi (Simson ve Jennings, 1992; Whannel, 1992). Üçüncüsü, bir sporun, birbirlerinden ayrı ve birbiriyle ahenkli olarak birçok spor dalının kaderini derinden etkileyen sponsorlar, reklamcılar ve televizyon şirketlerinden oluşan ticari üçlüye cazip görünmesi gerekir. Tütün ve likör şirketleri, sağlığa zararlı ürünlerin reklam ve promosyonlarına koyduğu kısıtların atlatılmasında hayati bir araç olan "arızi" televizyon reklamlarını kullanabilmek için çağdaş sporun iktisadi gelişiminde hayati bir rol oynadı (Harris, 1988; Martin, 1990).

Benzer şekilde, Coca Cola ve McDonalds gibi "mega" sponsorlar Olimpiyatlar ve Dünya Kupası gibi küresel spor gösterilerinin gelişiminin ayrılmaz bir parçasını oluşturdular. Sponsorlar genellikle aynı zamanda doğrudan reklamcıdırlar ve önemli spor olaylarında en hayati dakikaları kapma kaygısındaki bir dizi reklamcının başarılı bir şekilde cezbedilmesi, sonuçta televizyon haklarından sağlanan maddi kazancın bir kısmını tek tek spor dallarına aktarabilecek televizyon şirketlerinin belli başlı gelir kaynağını oluşturur. Ücretsiz televizyonda ve giderek abonelik esasına göre "ücretli" televizyonda (yani, uydu kanalıyla ve kablolu yayınlar) yayınlanmak geç yirminci yüzyılda profesyonel sporun mali sağlığı açısından hayati önemdedir. Bir sporun küçük ekranda varlık göstermeksizin nasıl olup da sivrilebileceğini bugün tasavvur etmek bile zor (Cunningham ve Miller, 1994: 89). Son olarak, bir sporun gençlik modasına, video dünyasına, şöhretlerin dedikodusuna ve tüketicilerin alışverişlerine yavaş yavaş dahil olarak bizzat sporun kısıtlanımlarını aşması gerekir. Burada, sporcu süperstarın üslubunun giderek geleneksel pop yıldızı mevkisiyle benzeşmesiyle spor ve pop yöndeşlik içerisine girmeye başlar. Afrika kökenli Amerikan sokak delikanlısının üsluplaştırılmış pazarlanmasına verilen ağırlıkla bu kaynaşma hiçbir yerde Amerikan basketbol kültürü biçiminde olduğu denli eksiksiz olmamıştır (McKay, 1994). Bu yolla spor endüstrisi birbirine karşılıklı bağımlı olan bir dizi iktisadi ve kültürel kurumla üst üste biner ve böylece oluşturucu parçaları giderek doğal ve vazgeçilmez kılınan boş zaman endüstrisi kompleksine daha fazla

yapıştırılmış olur. Yukarıda saptanan karmaşık endüstriyel süreçler ve ilişkiler birarada sporu dünyanın en büyük iktisadi girişimlerinden biri olarak üretir. Göreceli olarak düzenli ve öndeyilenebilir ilişkilere -örneğin, popüler sporlar, bunların yayınlanma haklarını satın alan televizyon şirketleri ve bu sporların kitlelere seslenme ve duygusal güçlerinden yararlanmaya bakan sponsorlar ve reklamcılar arasındaki ilişkilere- yaslanılması, coğrafi olarak sınırlı "lig" karşılaşmalarının (İngiliz ayaktopu ve Amerikan beyzbol ligi gibi), dünyayı kateden turnuvaların (tenis ya da otomobil yarışlarında olduğu gibi) ve küresel spor gösterilerinin (Olimpiyatlar ve Dünya Atletizm Şampiyonası gibi) sabit program tarifesinin istikrarını ve rutinini destekler. Aynı zamanda buna tekabül eden yenilik, tartışma ve bir canlılık duygusu üretme dürtüsü vardır. Yeni kuralların, olayların, ödüllerin ve medya teknolojilerinin geliştirilmesi, sporun örgütlenmesi ve sunulmasında gözle görülür değişmeye olan bu talebi ancak kısmen karşılayabilir. Bu bağlamdaki değişmelerin her biri ücretli oyuncuyu ücreti ödeyen kamunun soruşturmasına daha bir yakınlaş-tırır.

E. SPORDA ŞÖHRETİN YARATILMASI VE YOKOLMASI

Eşanlı olarak dikkatlerin odak noktası ve mübadele edilebilir değer olan spor yıldızları, bağlama özgü bir dizi kişilik sergilemeye davet edilir. Bu yıldızlardan spor sahalarında üstünlük göstermeleri beklenir, ama aynı zamanda gençler için rol modelleri olarak, onaylanmış şirket değerlerinin cisimleşmeleri olarak ve kimi durumlarda kışkırtıcılar ve tartışmacılar olarak işlev görmeleri için baskı altına alınırlar. Sahada verimli ve saha dışında sorumlu olma arasındaki bu gerilim, hem alana özgü sporcu "karakter" (tenisde John McEnroe gibi) hem de daha uzlaşımsal "oyunun süsleri" (yine tenisde Pete Sampras gibi) olma yönündeki gereklilikte açıkça ortaya çıkar. Bu sorun kahramanlar ve kötü adamlardan oluşan listelerin icat edilip sergilenmesiyle bir dereceye kadar halledilebilirse de, bu sporcuları senaryoda kendilerine biçilen rolleri oynamalarını ya da daha ortodoks en-

düstriyel sosyolojik terimlerle söylenecek olursa, disiplinli, işbirliğine yatkın ve uysal işçiler olarak işlev görmelerini sağlamada büyük zorluklarla karşılaşılır.

Son yıllarda spor emek piyasasındaki değerlerini hızla yitirmeye maruz kalan seçkin sporcuların iki gösterişli örneği dünya boks şampiyonu Mike Tyson ve koşucu Ben Johnson'dır. Tyson'ın 1992 yılında ırza tecavüz suçlamasıyla yargılanıp cezaevine atılması spor kariyerini şiddetli bir kesintiye uğrattı; 1994 yılında salıverilmesinden önce inceden inceye planlanmış bir geri dönüş planı çoktan sahnelenmeye başlamış ve 1995 yılında salıverilmesinden sonra tamamen yürürlüğe sokulmuş olsa bile. Johnson, 1988 yılında Seul Olimpiyatlarında yüz metre koşusunda dünya rekorunu kırarak yarışı kazandıktan sonra doping testinden geçirilmiş, testler olumlu çıkmış ve diskalifiye edilip yarışlarda koşması yasaklandıktan sonra kulvara geri gönderilmişti. Johnson, Seul öncesi formuna asla yeniden kavuşamadıysa da, steroid kullandığı farkedilip spordan ömür boyu uzaklaştırma cezasına çarptırılıncaya dek, özellikle rakibi Carl Lewis'le arasında düzenlenip sahnelenen "teke tek" yarışlardan önemli miktarda para kazandı. Hem Tyson'ın hem de Johnson'ın suçlarından ve kabahatlerinden ötürü yaygın olarak kınanmasına rağmen, spor piyasasının bu olaylardaki katkısına pek az eleştirmen değindi. Tyson örneğinde, kadınlara karşı sergilediği şiddet, küstahlık ve horgörünün, kadınların rutin bir tarzda cinselliklerinden başka "satacak" hiçbir şeyi olmayan "groupieler" ve "beleşçiler" olarak görüldüğü erkek şöhretler sporunun dalkavukluk kültürüyle uyumlu olduğu savunulabilir. Johnson, daha genel olarak, uluslararası başarının sunduğu abartılı maddi ödülleri kazanma ve bunlara kavuşma dürtüsünün görünüşte çocuksu ve modası geçmiş olan adil oyun ve bedensel sağlık nosyonlarına ağır bastığı bir seçkin spor kültürünün ürünüydü (Lueschen, 1993; McKay vd., 1994). Bu tip tutumlar ve davranışlar bireysel patolojilere atfedilebilir sapmalar olarak rasyonelleştirilemez. Tersine, bunlar profesyonel sporun iktisadi yapısının ve kültürel veçhesinin, sorunlu spor şöhretleri (özellikle erkek olanları) biçimini yaratacak tarzda birbiriyle etkileşim kurdukları yolları gösterir.

Spor emek piyasasındaki şöhretin daha karmaşık başka bir kriz

öyküsü, 1991 yılında HIV virüsü taşıdığını açıklayan Magic Johnson'la ilgili. O tarihte Pepsi, Converse, KFC ve Nintendo gibi kitlesel olarak pazarlanan gündelik kullanım mallarının reklamlarında boy gösteren Johnson, ilkin pazarlanabilirliğini tehlikeye attığına (King, 1993), daha sonra pazarlanabilme potansiyelini arttırdığına (Wenner, 1994) inanılan yeni belalı durumuyla birlikte acentayla arasında bir muğlaklık yaşadı. Birkaç basketbolcu arkadaşı onunla sahalarda bedensel bağlantıya geçmede gönülsüz davranıncaya kadar 1992 Barselona Olimpiyatları için seçilmesi ve bunun peşisıra (bir şekilde beklenen) altın madalya alma başarısı Magic'in spor emek piyasasındaki konumunu daha da iyileştirdi (Rowe, 1994a). Bunun ardından Johnson antrenörlük yapması için yapılan öneriyi kabul etti ve sonra bu işi bıraktı; kamunun gözündeki konumu ve şirket metalarının reklamında boy gösteren imaj olarak yararlılığı, hastalık ve cinsellik metaforlarının habis eklemlenişlerince zedelendi (Treichler, 1987). Amerikan basketbolunun uluslararası baş ikonu olarak Johnson'ın yerini alan Michael Jordan, kumar oynama alışkanlığı ve babasının vahşice ölümünde payı olduğu iddialarından sonra 1993 yılında basketbolu bıraktı ve sonra bir şekilde gözden düşmüş hırslı (ve itiraf etmeli ki mücadeleci) bir profesyonel beyzbol oyuncusu olarak tekrar ortaya çıktı. Jordan 1995 yılına gelindiğinde yine basket sahalarındaydı. Son olarak, 1994 yılında çok sivrilmiş bir sporcu şahsiyet olan O. J. Simpson'ın cinayet suçlamasıyla mahkemeye çıkarılması ve mahkemenin televizyondan yayınlanmasına neden olan polisiye kovalamacının tuhaf şekilde küçük ekrandan "canlı" yayınlanması, sporcu kahramanın düşüşüne ilişkin mitleştirilmiş bir anlatının daha önce görülmedik bir "kamusal" çeşidini oluşturdu (McKay ve Smith, 1995). Dünyanın en çok satan insan spor metalarının bazılarının katlandıkları mihnetlerin bu biyografik örnekleri, bir kariyer seçeneği olarak şöhretli sporcu rolünün kırılganlığından daha fazlasını yansıtıyor. Zikredilen her bir örneğin bir siyah erkek olduğu ve siyah erilliğinin "sakatlığı"yla ilgili ırkçı söylemlere her örnekte başvurulduğu dikkatlerden kaçmayacaktır. Ticari spor, kendisini "renkli insanlar" açısından önemli bir toplumsal hareketlilik mekanizması olarak sunmasına rağmen, yürürlükteki iktidar yapılarından ve

ideolojilerinden yalnızca çok sınırlı bir muafiyet sağlar.

Gelgelelim, spor emek piyasasının havai doğası, cezalandırıcı olmaktan ziyade ahlaksız görünen "sapkınlık" tepkileri üretebilir. Sözgelimi, 1994 yılında artistik patenci Nancy Kerrigan en önemli rakibi Tonya Harding'in ("sahne"den daha önce habersiz olduğunu iddia etmişti) bir yardımcısının saldırısına uğradığında, olay hem kış sporlarına hem de ilgili kadın sporculara medyada önceden görülmedik ölçüde bir ilgi uyandırmıştı. Kerrigan ve Harding birkaç hafta sonra Norveç'te Lillehammer'da Kış Olimpiyat Oyunları'nda yarıştıkları zaman, CBS televizyon şebekesi o tarihe dek en fazla izleyiciye ulaştı ve topladığı izleyici sayısıyla Amerikan yayıncılık tarihinde onuncu sırada yer aldı. Her iki patenci de hemen kitaplara konu oldular, televizyon dizisi ve film yapma önerileri aldılar ve özellikle Kerrigan örneğinde birçok ürünün reklamında oynaması için sayısız abartılmış öneri yapıldı. Harding'e gelince, evlilik töreninin "evde" çekilmiş videosu satışa sunulurken bir punk şarkıcısı olarak kariyer yapıp yapamayacağı araştırıldı. Son yılların Johnsons, Tyson, Simpson, Kerrigan, Harding ve diğerlerine ilişkin spor anlatılarının sallantıları ve dönüm noktaları, sporun düzenli ve öndeyilenebilir bir iş alanı olarak işlev gördüğü pek söylenemese de, sporun ticari aygıtının -ilave endüstrilerinin yanı sıra- kendi yıldız personelinin kaderlerindeki oldukça ani ve dramatik değişmelerden etkin bir tarzda yararlanmaya hazır olduğunu gösteriyor. Profesyonel sporcuların pek çoğu açısından, spor alanında bir kariyer yapmak ne daha sonra başka iş arama ne de başka bir alanda çalışmak için yeterince hazırlıklı olma ihtiyacından bir muafiyet sağlar. Bundan dolayı, son zamanlarda sporu bırakmış İngiliz ayaktopu profesyonellerinden bazılarının intiharlarına ve hapse atılmalarına ilişkin incelemelerin ortaya koyduğu gibi, muğlak bir konuma ya da yoksulluğa sürüklenmek dramatik ve travmatik olabilir. Bununla birlikte, kimi vesilelerde bireysel spor biyografileri ve spor dışı biyografiler herhangi bir sportif performans geçmişiyle orantısız bir şekilde kişiye belli bir dereceye kadar şöhret (kötü şöhret) ihsan edebilirken, sporcu süperstarlar popüler eğlence endüstrisinin öbür bölgelerine uzanarak iş yapmalarına yetecek kadar öne çıkmışlardır (yani, mübadele edilebilir bir değerleri vardır). Böyle

bakıldığında spor, yüzeysel imajların kaotik etkileşimi olarak özgül bir postmodern niteliğe bürünür. Bu fenomene Kroker vd. (1989: 172) "panik spor" deyimini yakıştırırlar, ama spor göstergelerinin karmakarışık olmasına ille örgütsel altüst oluşun eşlik etmesi gerekmez. Bu bağlamda şirketlere ilişkin değerlendirmeler, spor endüstrisinin büyümesi ve istikrarı, bu konuyu kaçınılmaz olarak Fordizmin çöküşü, kapitalizmin örgütsüzleşmesi ve postmodernleşme sürecine ilişkin halihazırda yürürlükte olan tartışmalara çekmektedir.

F. FORDİST SPOR, POST-FORDİST SPOR VE TABAN SPORU

Öyle görünüyor ki, sporun yirminci yüzyılda ticarileşmesine, işbaşındaki görevlerin mekanikleştirilmesi ve mekansal olarak yoğunlaştırıldığı üretim bölgelerine dağıtılması aracılığıyla kitlesel olarak üretilen, reklamı yapılan ve tüketilen metaları geliştiren endüstriyel ve toplumsal sistem olarak gevşek bir şekilde tanımlanan Fordizmin tam anlamıyla gelişmesi eşlik etmiştir (genellikle gönülsüz olsa bile) (Murray, 1989). Ulus devletlerin hem içerisinde hem de aralarındaki spor endüstrisinde Fordist ethosla uyumlu öğelerin olduğu kesin. Sözgelimi, spor yarışlarının kitle iletişimine konu olması ve sportif giyim markalarının kitlesel reklamı ve tüketimi, ölçek ve standartlaşmaya Fordist bağlanışı yansıtır. Üstelik, Fordist modernleşmenin erken evrelerinde ulus devlete ve ulusun simgesel bina edilişine verilen ağırlık (on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başı), "ulusal simgelerin ve törenlerin tesis edilmesinde ve geleneklerin yeniden icat edilmelerinde" sporun kullanımıyla güçlü olarak bağlantılıdır. Bu durum daha sonra "metalaştırılmış ve daha geniş bir izlerkitleye benimsetilmiş gösteriler" olarak ortaya çıkacaktır (Featherstone, 1993: 178; ayrıca bkz. Whannel, 1992: 16). Ne ki, yalnızca sporun *kendi başına* kullanım değerini haiz metalardan ziyade hızla değişen imajlara ve simgelere derinden yaslanmasından ötürü değil, spor-medya kompleksinin bir yandan CBS ve Adidas gibi şirketler biçiminde, öte yandan birçok "feodalistçe" spor örgütlenmeleri ve kendine özgü yerel sporlar biçiminde birbiriyle bağdaşmaz birarada va-

roluşundan ötürü sporun Fordizmle bağdaştırılması yetersizdir.

Daha genel bir düzeyde, bizzat Fordizmin tarihsel istikrarı ve küresel tahakkümü sorgulanabilir. İktisadi ve kültürel değişme oranının hızlanmış olduğu aşikarsa da, kapitalizmin patlama-iflas döngüleri ve iki savaş arası ve savaş sonrası dönemin derin politik çatışmaları, Fordizmin zamansal, bölgesel düzlemlerdeki, sivil toplum ve politik toplum düzeylerindeki istikrarına ilişkin abartılmış iddiaları çürütür (Harvey, 1989). Benzer şekilde, geçici ve yaygın piyasa başarısızlıklarına eğilimli olarak betimlenen kültür endüstrileri ve daha sınırlı ama daha başarılı ürün silsilesine sahip olan daha katı dayanıklı tüketim malları imalat endüstrileri arasındaki farklılıkları aşırı vurgulamak da ayartıcıdır. Burada, ürünlerin piyasa başarısızlıklarının oranının "kültürel olmayan" endüstrilerde tarihsel olarak yüksek olduğuna dikkat çekmeliyiz (Schumpeter, 1954). Ayrıca, Lash ve Urry (1994: 123), endüstri ve kültürde yürürlükte olan eğilimlere ilişkin yaptıkları araştırmada, 2. bölümde dikkat çekildiği üzere, kültür endüstrilerinin şimdi imalat sektörüne model oluşturduklarını savunurlar. Bu tip tartışmalar spordan ziyade kitap basımı, televizyon ve plak endüstrisi gibi daha genel olarak kültür endüstrisi kabul edilen sektörlere eğilir. Oysa, yukarıda savunduğum gibi, spor kendi başına önemli bir kültür endüstrisi olarak sınıflandırılabilir. Bir toplumsal kurum olarak sporun giderek büyüyen bir iktisadi ve kültürel örgütlenmeler ve işlevler silsilesiyle içiçe geçmesi, sporun analitik ve ampirik bakımdan ayrı bir toplumsal ve kültürel pratik küresi olarak tarif edilmesini gittikçe sorunlu kılar. Sporun endüstrileşmesi, oyuncuya izleyicinin gözü önünde ücretinin dobra dobra ödenmesinin ötesine hareket edilerek, sporun desteklediği (ve karşılık olarak onlar tarafından desteklenildiği) geniş bir dizi ikinci ve üçüncü sektör endüstrilerinde yapılan karmaşık anlaşmalara girilmesine tanık oldu. Kültür endüstrisi karşısında sporun statüsü ne olursa olsun, spor bariz bir şekilde spor/boş zaman pratiklerinin ve kimliklerinin yakınen hedeflenmiş, imaj bilincine dayalı olarak özgül izlerkitleye pazarlanmasının daha akışkan ve dağınık üretim metodları ve bölgeleriyle bileştiği post-Fordist sektörlerde gelişti. Yelkencilik, su altı avcılığı ve kaşifliği dahil olmak üzere çeşitli "su" uğraşları bu "ölçülüp biçilmiş" spor doğ-

rultusundaki hamlenin örneklerini oluştururken, İngiliz ayaktopu sporu gibi bazı kitlesel izleyicisi olan sporlar, abonelik esasına göre işleyen uydu televizyonlarının yörüngesine girme biçimi altında post-Fordist tüketim rejimlerinin etkisini hissetmeye başlamışlardır. Aynı zamanda, Amerikan kitle sporlarının ve klasik Fordist tarzları altında Britanya ve Avustralya gibi ülkelerde sporun Amerikanlaştırılmış promosyon ve pazarlanma stratejilerinin küresel yayılmasına tutarsız ve kimileyin direngen bir tepki olduğunun kanıtları var (Maguire, 1990; McKay ve Miller, 1991). Ama belli başlı küresel medya spor gösterilerinin (örneğin, Olimpiyat Oyunları ve Dünya Kupası) sırf ölçeği ve bunları kuşatan kârlı fırsatların oldukça rasyonelleştirilmiş sömürüsü, Fordist spor uğraklarının ölümüne ilişkin duyuruların mevsimsiz olduğunu gösterir.

Ticaretin spora bulaşmasının kaçınılmaz olarak taban sporunu tahrip edeceğinin önerilmesi de yanıltıcı olacaktır. Küçük eşya piyangolarının ve klüp uğraşılarının geçerli olduğu daha az karmaşık olmayan bir iktisadi altyapı tarafından yönetilen spor kürelerinde katılım ve izleyiciliğin verdiği hazlar hala geçerlidir. Spor bu biçimi altında gündelik toplumsal ilişkilerin bir dışavurumu olarak özgül cemaatlerle çok daha yakından bağıntılıdır. Bu haliyle de gündelik hayat politikasından hiçbir şekilde bağımsız olmadığı gibi -sözgelimi, cemaat spor örgütlenmelerinin toplumsal cinsiyet düzeni sıklıkla çok eşitsizdir-, ticari sporun yayılmacı mantığının kölesi de değildir. Spor yöneticilerinin ulusal ve uluslararası çapta rekabet yaratarak televizyondan gelen gelirleri daha fazla arttırma girişimlerine rağmen, yerel ve bölgesel spor faaliyetleri geç yirminci yüzyılda bile varlığını inatla sürdürmüştür (Stewart, 1990). Sözgelimi, farklı futbol kodlarına bağıtlanmışlığın oldukça yüksek ölçüde bölgeselleştirilmiş bir tarihi olduğu Avustralya'da, rugby liginin Victoria'ya ve Avustralya kurallarının Yeni Güney Galler'e ve Queensland'e "ithal edilmesine" kayda değer bir direniş gösterilmiştir. Avustralya'da düşük düzeyde yatırıma konu olmuş ve yoğun bir bölgeselcilik tarihine sahip olan ayaktopu sporunda bir ulusal rekabet mücadelesi birkaç yıl sürerken, Amerika Birleşik Devletleri'nde 1994 Dünya Kupası finallerinin sahnelenmesi, "dünya oyunu"nun ticari ge-

leceğinin Yeni Dünya'nın en önemli spor piyasasında tesis edilmesi doğrultusundaki en son, bir şekilde en vahim girişimi temsil eder (Rowe vd., 1994). Rugby liginin Britanya'daki tarihi, bölgesel yakınlık ve ulusal iktisadi iştiyakın buna benzer bir uyarıcı öyküsüdür. Spor ticaretinin ve kültürün hiç de pürüzsüz olmayan bütünleşmesinin başka bir örneğini vermek gerekirse, spora katılma ve izleme biçimlerinin çoğunun toplumsal cinsiyet uyarınca ayrımlaşmış olmasına spor endüstrisinin meydan okuyuşu çok yavaş gelişti. Kadın spor izleyicilerinin iktisadi gücünün keşfi, kadınların yaptıkları sporlara (örneğin, netbol ve hokey) sağlam bir taban katılımı temelinin olduğunun farkedilmesi ve daha fazla sayıda kadının geleneksel olarak erkeklerin yaptıkları "temas" sporlarına eğilim göstermesi, spor pazarlarının inşa edilmesine ve kavranılmasına daha yumuşak ve esnek yollardan yaklaşılmasını gerektirdi. Öyle görünüyor ki, televizyon izleyicileri olarak kadınlar Fordist mega spor gösterilerinin muhafaza edilmesi ve büyümesinin kopmaz parçası olarak görülürken, kadınların katıldıkları birçok spor dalı Fordist uğrağın tamamen etrafından dolanıp geçecek ve özgül izlerkitlelere pazarlanacaktır. Bu soruların kendilerini ancak son zamanlarda hissettirmiş olmaları, spor pazarı sömürüsünün ticari mantığını bir ölçüde engellemiş olan spor ideolojilerinin ve erkeklik ideolojilerinin güçlü bir tarzda ittifak kurmuş olduklarına tanıklık eder.

Bundan dolayı, spor endüstrisinin endüstriyel gelişimi hiç bir şekilde, bir ders kitabında anlatılabilecek engellenmemiş ticari genişlemenin bir modeli değildir. Spora bağlanmış olanlar açısından bizzat bu gelişme muğlak duygular uyandırır. Spor yarışlarının "kentli kabileler" arasındaki çarpışmalar (ya da spor yapan rakipler arasında terbiye edici yarışlar) olduğu eski zamanlara duyulan özlem ve sporun ticari çürüyüşüne yönelik eleştiriler, görünüşte, katılımcıların spor emek pazarında alınıp satıldığı mega spor gösterilerini kitlesel olarak tüketmeye istekli olmakla çelişmektedir. Spor izleyiciliğinin bu "psişik katmanlaşması" bizzat, spor söylemi içerisindeki aşkın bir faaliyet olarak spor ve dünyevi bir faaliyet olarak spor arasında varolan serkeş ve derin yarılmanın arazıdır. Bu bakımdan ticaret ve popüler kültür arasındaki hala huzursuzluklar barındıran uzlaşımı

yansıtır. "Sporseverler"in spora yaptıkları duygusal (ve sıklıkla derinden romantik) yatırım, spordaki iş dünyasının yoğun üretim ve satış tekniklerinin kesintisiz süreciyle karşıtlık oluşturur. Popüler müzikte söz konusu olduğunun gösterildiği gibi, yüksek romantisizm ve yüksek finansın bu bileşimi, ticaret ve kültür arasındaki çatışkının çelişkili bir çözüme kavuşturulma tarzıdır. Bu bakımdan Fordist ve post-Fordist rejimler, katılımcıların ve izlerkitlelerin "ilgisini yitirmeksizin" sporun kârlı bir şekilde icra edilmesinin farklı modellerini temsil eder.

G. SONUÇ

Spor endüstrisinin halihazırdaki görünümlerinden kimilerine ilişkin burada yaptığım inceleme, belirgin bir eşitsiz gelişmeyi açığa çıkartıyor. Başat Fordist ulusal ve "küreselleşen" sporun yanı sıra hem Fordizm öncesi hem de post-Fordist görünümler sergileyen daha dağınık spor biçimleri doğrultusunda eşanlı gelişen eğilimler var. Fordist ya da post-Fordist spor biçiminin nihai zaferinin ilan edilmesi yerine, Williams'la (1977) birlikte, aralarındaki dengenin hem makro hem de mikro güçlerce belirlendiği başat, kalıntısal ve ortaya çıkmakta olan biçimlerin birarada varolduklarının kabul edilmesi daha savunulabilir bir tercihtir. Sporun, popüler kültürün öbür bölgelerinin yaşantıladığı türden kapitalist değerler ve pratiklerle yakın ve yıkıcı temastan kaçınabilmesi şaşırtıcı olurdu. Aslında, spor birçok açıdan, izlerkitlelerin yaratılmasının, marka isimlerinin aktarılmasının ve "etiket bağlılıkları"nın oluşturulmasının ideal bir vasıtası olarak işlev görür. Ticari varsayımlar bir kez sporun yönetim yapılarına güvenli bir şekilde yerleştirildikten sonra, sporun taleplerine uygun olan varsayımlardan ayırtedilemez hale gelir. Spor teklerine genişlemek, öbür spor dallarıyla rekabet etmek ve yönetim kurullarındakine paralel giden işleyim tarzları oluşturmak için katılınır. Sporun kurallarında yapılacak değişikliklerle ilgili kararlar genellikle herhangi bir ticari girişimin "ürün geliştirme"ye duyduğu ilgiye benzer. Spor teklerinin ileri derecede ticarileşmesi doğrultusundaki hamle farklı hızlarda ve değişen derecede ka-

rışıklıklarla ortaya çıktı. Ne var ki, "spordaki iş dünyası"nın gelişmesinin geç yirminci yüzyıldaki hızlı evresi, kültürün (hiper) rasyonelleşmesinin ve (hiper)metalaşmasının dikkat çekici bir kertesini oluşturur (Crook vd., 1992). Spor endüstrisinin durumuna ilişkin ulaşılan tikel sonuçlar ne olursa olsun, kapitalist üretimde kültür ve iktisadın giderek aynı çizgiye oturmasının ayrılmaz parçası olarak imajların dallanıp budaklanmasının ve dolaşımının taşıdığı önem görmezden gelinemez (Hall, 1989). Bu eğilim politikanın spor gibi popüler kültür biçimlerinden tahliye edilmesini öngerektirmeyip, daha ziyade maddi olanın ve simgeselin artan derecede karmaşıklaşan ve çelişkili hale gelen şekillenimlerde içiçe geçtikleri genişleyen bir dizi bölgeye yavaş yavaş girdiklerini gösterir. Bu nedenle, spor ideolojilerine ve bunlarla ilintilendirilen politika tarzlarına ilişkin düşünümsel bir analizin yapılması gerekir.

VI. REKABET HALİNDEKİ İDEOLOJİLER

Bundan önceki bölümü, spor endüstrisinin iktisat ve kültürün küresel-yerel diyalektiğinde içerilme yollarına ilişkin bir tartışmayla sonuçlandırmıştık. Bunlar zorunlu olarak politik ilgilerdir -spor kültürünün ulus devletlerinin sınırlarını geçerek kurumlarına ve anlam sistemlerine akması kaçınılmaz olarak ulusal, bölgesel ve yerel kültürel egemenlik hakkında sorular doğurur. Uluslararası spor rekabetinin yürütülmesi için zorunlu olan hükümetlerarası ve sivil kuruluşlararası işbirliği, devletlerin ve sivil toplumların spora atfettikleri ideolojik önemde olduğu gibi, dünya jeo-politiğinin önemli bir tezahürüdür. Rock müzik ve diğer popüler kültür biçimlerinin politikasına benzer olarak spor politikası, genelde bunların bizim pratik bilincimize derinden gömülü iktidar yapılarını

desteklemek ya da kemirmek için sıklıkla bilinçsiz olarak düzenlenme tarzlarında belirgin haldedir. Sporun açıkça politik düzenlenişleri (bunların en ünlüsü 1936 yılındaki Berlin Olimpiyatlarının Naziler tarafından kötüye kullanılması ve yakın tarihten en fazla bilineni ırkçı yönetim altındaki Güney Afrika'nın spor karşılaşmalarından yalıtılmasıdır) sıklıkla görülse de, sözgelimi sporcu erkek ya da beyazların üstünlüğü bazında eklemlenen toplumsal cinsiyet ve ırk politikasının başat grupların kendi iktidarlarını simgeleştirmeye ve doğallaştırmaya çalıştıkları önemli araçlar haline geldiği ideolojilerin gündelik inşası açısından spor politikası daha önemlidir. Bundan dolayı, spordaki politikanın ve sporun politikasının tarihi, spor kurumları ve politik kurumlar arasındaki bir dizi şaşaalı "anlaşmazlıklar" ve işbirlikleri olarak ve aynı zamanda politika ve spor dillerinin görünüşte kayda değer olmamakla birlikte ideoloji yüklü eklemlenme dizisi olarak ele alınabilir.

Spor ve ortodoks politika arasındaki ilişki, politikanın sporda yer almasının yadsınması (sık sık yinelenen "sporun ve politikanın karıştırılmaması gerekir" vecizesinde dile geldiği gibi) ve sporun politik amaçlarla seferber edilmesi (sözgelimi, ulusal ya da etnik ilerlemenin göstergesi olarak kullanıldığı zaman) arasındaki çelişkinin damgasını taşır. Bu bölümde spor politikası ilkin biçimsel politikayla ilişkili olarak (örneğin, Gleneagles Anlaşması ve bununla bağlantılı olarak Güney Afrika'yla uluslarası spor bağlantısı yapılmasına getirilen "yasaklar") ve daha sonra sporun ve sportif promosyon kampanyalarının örgütlenmesine ve bunlara kaynak bulunmasına devlet müdahalesi bağlamında tartışılacak. Yapılan analiz daha sonra sporun sınıfsal, toplumsal cinsiyete dayalı ve ırk/etnilik eşitsizliklerini yeniden ürettiği, ulusçuluğun desteklenmesine yaradığı söylenebilecek kullanım ve politika, iş dünyası ve reklam alanlarında metafor ve imaj olarak ideoloji yüklü modada düzenlenme tarzlarına eğilmek üzere daha da genişletilecek. Spor eşanlı olarak hem çokça politikleştirilmiştir ama hem de yaygın bir şekilde politikanın ötesinde ya da üzerinde durduğu düşünülür (Hoberman, 1984). Sporu kuşatan haz ve eğlence ethosunun spor ile politik değerlerin ve kurumların açıktan ilintilendirilmesini menetmesine karşılık, sporun zengin ve derin

politikası yaygın anlaşılmazlık ve yadsınma bağlamında işler. Siyah sporcular ırkçı kötüye kullanımlara maruz bırakılabilirler, sporcu kadınların yeteneklerine çamur atılır, siyahlar ve kadınlar sıklıkla özel spor klüplerinden (örneğin, golf klüplerinden) dışlanırlar ama birçok sporsever sporun apolitik olduğunu -ya da olması gerektiğini- iddia edeceklerdir. Kimi vesilelerde, örneğin 1993 yılında o tarihte İngiliz milli ayaktopu takımının yöneticisine muhalefet edip Sack Graham Taylor Party'sinin tarafını tuttuğu seçimle gelen Christchurch'te olduğu gibi bu bariz ayrılma desteklenilebilir olmaktan çıkar. Seçim platformu başarılı değildi, ama İngiliz milli takımını ABD'deki 1994 Dünya Kupası finallerine taşımayı becerememiş olan Taylor, birkaç ay sonra kendi ekibini de yanına alarak istifa etti. Daha ciddi bir örnek olarak, seksenli yıllarda Thatcher hükümetinin İngiliz ayaktopu hayranları için kimlik kartı şemaları çıkarmaya yönelik girişimleri hatırı sayılır ölçüde politik faaliyeti ve lobiciliği kışkırttı, bu faaliyetler esnasında muhalefetteki İşçi Partisi "halkın oyunu"nun savunucusu olarak meydana çıkıp kendisinin sınıfsal kökenlerini yeniden ortaya koydu.

Politik partilerin ve spora ilişkin sorunların bu denli yakından bağlantılandırılması ender görülse de, liberal demokrasilerdeki belli başlı tüm politik partilerin ve hükümet katlarının spor siyasaları ve bakanları vardır. Aslında, spor kuruluşlarına dağıtılan yardımlar (milletvekillerinin kendi seçim bölgelerine ödenek ayırmaları gibi), hükümetlerin popülerlik ve itibar kazanmak için başvurdukları önemli bir araç haline gelmiştir (McKay, 1986; 1990). Sözgelimi, Avustralya'da 1993 yılında, seçimlerden kısa bir süre önce spor grubu topluluklarına 30 milyon dolar yardım yapıldı. Seçimler kazanıldıktan ve bu tahsisat süreci esnasında yolsuzluk yapıldığı tanıtlandıktan sonra, "Sports Rorts Affair" olarak adlandırılan politik skandal Bakan Ros Kelly'nin istifasını hızlandırdı. Bizzat spor böyle örneklerde seçim çalışmalarında ikincil bir rol oynuyor görünebilir, ama ulus devletlerin bireyleri ve dernekleri başka bir ulusla sportif karşılaşmalar düzenlemekten uzun bir süre için menetmek üzere resmen anlaştıkları durumlarda spor-politika bağlantısını yadsımayı sürdürmek zorlaşır. Güney Afrika'ya konulan spor boykotu (ancak yakın bir süre önce kal-

dırıldı), spor alanındaki bu tip devlet-üstü politik işbirliğinin en göze batan örneğidir, ama spor boykotları tehtidi ve uygulaması şimdilerde uluslararası diplomasinin cephaneliğindeki yerleşik bir silahtır.

A. SPOR VE BOYKOT POLİTİKASI

Sporun politikleştirilmesinin -ya da politikanın sporlaştırılması olarak yorumlayabiliriz- çok canlı bir örneği olmasından ötürü Güney Afrika spor ve politika tartışmalarında her zaman zikredilir. Irk ayrımcılığının tedricen parçalanması ve çok-ırklı, demokratik devlete doğru ızdıraplı yürüyüş hangi cümle yapısının kullanılmasının uygun olduğunun kararlaştırılmasını zorlaştırıyor çünkü, ırk ayrımcılığı resmen ölmüş olsa bile, geride bıraktığı miras her yerde görülebilmektedir. Tam anlamıyla bir politik dışlama sistemi olarak ırk ayrımcılığı, politika ve sporu bağlantılandırma araçlarını ve istencini tam merkezinde barındırıyordu. Nüfusun siyah ve renkli "kısımları"nın ulusal spor karşılaşmalarından resmen dışlanması, kaynakların (eğitim ve antrenörlük kolaylıkları ve donanım gibi) beyazlar ve öbür insanlar arasında fena halde eşitsiz dağılmasını sağlama bağlayan maddi yoksunluk tarafından payandalanıyordu (Jarvie, 1993). Bunun bir sonucu olarak, ırk ayrımcılığının ürettiği devasa maddi eşitsizlik, ırk ayrımcılığının politik-hukuki aygıtı çökertildikten uzun bir süre sonra da spordaki eşitsizliği destekleyecektir. Irk ayrımcılığı rejimi altında spor, ulusal ve uluslararası düzeyde politik müdahaleyi gerektiriyordu. Ulusal Parti hükümetlerinin (ve spor derneklerinde onlar tarafından tayin edilmiş benzerlerinin) Maori' rugby oyuncularının ve beyaz olmayan kriketçilerin Güney Afrika'ya girmelerini yasaklaması altmışlı ve yetmişli yıllarda basitçe spor ilişkilerinden daha fazlasını içeriyordu (Cashmore, 1990). Başka ülkelerin yurttaşlarının sınırdan içeri sokulmasının önlenmesi, ulusal hükümetlerin sportif dışlama politikasına zorunlu olarak karışmalarını içerdi. Bu ırkçı blokaj, batının liberal demokratik devletlerinde politik bir çıkmazın boy göstermesine neden oldu. Devletin spor organlarının işleyişlerinde çok daha

aktif ve resmi bir rol üstlendiği Afrika ve Asya ülkeleri, Güney Afrika'nın ırk ayrımcılığı yapan devletine karşı sportif ve diğer yaptırımların uygulanmasını talep etti. Spor boykotu eylemi ve tehtidi, özellikle (tamamen uluslararası barışçı rekabet imajına yaslanan) Olimpiyat Oyunları'na uygulandığı zaman, siyah Afrika uluslarının kullandığı özellikle güçlü bir taktik silah oluşturuyordu. Aynı zamanda, İngiltere Rugby Futbol Birliği ve Marylebone Kriket Klübü gibi yerleşik bir güce sahip kuruluşlar, devletin spor bağlantılarına müdahale etmesine karşı direnmek için etkin bir şekilde seferber oluyorlardı.

Güney Afrika'ya karşı yükselen haykırış altmışlı yılların sonunda ve yetmişlerin başında dünya çapında öyle bir güce ulaştı ki (yalnızca Avustralya ve Britanya gibi ülkelerdeki liberaller ve radikallerle sınırlı kalmadı), birçok devlet Güney Afrika'nın spor karşılaşmalarından yalıtılması için işbirliği yaptı. İronik olarak, belki de boykotun yürütülmesindeki belli başlı vasıta, her şeyden önce beyazları Afrika kıtasına getiren emperyalizmin damgasını taşıyan mirastı. Bir zamanların "muhteşem" İmparatorluğunun son resmi örgütsel kalıntısı olan İngiliz Commonwealth topluluğu, Gleneagles Anlaşması'nın çerçevesini oluşturarak 1977 yılında emperyalizmin anahtar bir simgesine saldırıya geçilmesinde önemli bir rol üstlendi (Jarvie, 1993). Gleneagles Protokolü örgütlerin, takımların ve bireylerin Güney Afrika'yla spor bağlantıları yapmaktan caydırılması için üye devletlere maksimum yasal baskıyı uygulamaları çağrısında bulundu. Diplomatik ilişkilerdeki yordamsal blokajdan ayrı olarak, liberal-demokratik devletler, sporun koşullarında devletin rolünün genişlemiş olmasının bir parçası olarak giderek spora yönlendirilen kamu fonlarının kesileceği tehtidiyle mali baskı bile uygulayabilirlerdi. Ayrıca ulus devletler, bir kitlesel boykot uygulaması tehtidi altında Uluslararası Olimpiyat Komitesi gibi uluslararası spor örgütlerini Güney Afrika'yı Olimpiyat yarışlarından tardetmeye "teşvik etti" (1964 yılındaki geçici tatilden sonra 1970 yılında).

Olimpiyat boykotları ellili yılların ortalarından bu yana politikanın spordaki ifadesinin sürgit bir görünümü oldu. Boykotlar, simgesel olarak önemli politik protesto tutumları sergilemeyi isteyen liberal-demokratik hükümetler (Amerika'nın o tarihlerde

Sovyetler Birliği'nin Afganistan'a askeri müdahalesine karşı 1980 Moskova Oyunlarını boykot etmesinde olduğu gibi) ile hükümetlerden bağımsızlıklarını ve sporun iş dünyasına her zamanki bağlılıklarını ortaya koymayı isteyen biçimsel olarak özerk (genellikle kusursuz yerleşik güvene sahip) spor örgütleri arasında şiddetli mücadelelerin gelişmesini kışkırttı. Böylesi çatışmaların devletin yürütme gücü, yasama aygıtı ve sporla meşgul olan çeşitli yurttaş inisiyatiflerinin bileşiminin sahip olduğu göreceli gücün sınanması açısından daha geniş sonuçları vardı. 1980 Moskova Olimpiyatları, devletin ve spor aygıtlarının karmaşık, çelişkili mücadelelere giriştikleri özellikle öğretici bir örnektir. O tarihlerde İngiltere, ABD ve Avustralya'daki işbaşında olan hükümetler, en azından resmi olarak devletin küçültülmesi, *laissez-faire* politikası ve iktisadından ve sivil toplumun işleyişine "sosyalizan" müdahaleye muhalefetten oluşan bir Yeni Sağ gündemine bağlıydılar. Bu değerler, düzen ve kamu ahlakının korunmasına yönelik daha asilane ve müdahaleci ilgilere sahip muhafazakar kesimin kendi içinden gelen itirazlarla karşılaştı. Nitekim, bu hükümetlerin her birinin Oyunları kitlesel olarak boykot etmek aracılığıyla Sovyetler Birliği'ni güçlü bir şekilde cezalandırmayı istemelerine karşılık, grupları ve bireyleri Oyunlara katılmamaları için zorlamanın ve böylece yurttaş özgürlüklerini çiğnemenin yol açacağı totalitarizm görüntüsünden kaçınmak zorunluydu. İronik bir şekilde, Soğuk Savaş retoriğinin zaferine teslim olan -Amerikan Olimpiyat Komitesi ABD takımının yurtta kalması yönünde bir karar aldı (Ronald Reagan'ın yemin ederek işe başlamasından önce)- güçlü liberter geleneği ve anayasasıyla Carter Başkanlığındaki ABD idi. İngiltere'de, sahip olduğu "otoriter popülizm" (S. Hall, 1985) anlayışının özgürlük savunuculuğunu ve muhalefet karşısındaki reaksiyoner bir hoşgörüsüzlüğü nahoş bir tarzda bileştirmeye çalıştığı bir başbakanın gözü dönmüş protestalarına rağmen Thatcher hükümeti mücadeleden galip çıkamadı. İngiliz Olimpiyat Derneği, Thatcher hükümetinin ebedi nefretini kazanarak takımını Moskova'ya götürdü (Hill, 1992). Avustralya'da Fraser hükümeti Avustralya Olimpik Federasyonunu, Oyunları *in toto* (bütünüyle, tamamen -çn.) boykot etmeye ikna edemedi. Moskova'da yarışmamaları kaydıyla 6 atlete

ve 7 spor örgütüne kayıplarını "telafi" etmek için 500.000 dolar önerme yoluna gitmişti; söz konusu miktar, muhafazakar koalisyon hükümetinin Moskova Boykotunda ısrar etmesinden ötürü gelir kaybına uğradıklarını iddia eden iş dünyası örgütlerinin (örneğin, yedi ticari televizyon şebekesi) yararına yapılan mali düzenlemenin altıda birinden daha az olsa bile (Stoddart, 1986: 77).

Spor ve politikanın doğrudan eklemlenişi, yukarıda dikkat çekildiği gibi, sporun finansmanına ve örgütlenmesine devletin karışmasının daha da ağırlık kazanması tarafından beslenir. Spor faaliyetlerinin ve yapılarının bu "rasyonelleşmesi" spor-politika bağının önemli bir boyutudur. Spordaki politikanın ve spor politikasının basitçe biçimsel devlet aygıtının işlev görmesine indirgenemeyeceği açıksa da, spor pratiğinin daha geniş bir "yönetsellik" (governmentality) nosyonuyla derinden bağlantısız herhangi bir görünümünü kavramanın zor olduğu da en az bunun kadar aşikardır (Bennett, 1992; Cunningham, 1992). Çağdaş simgeleri ve ideolojileri üreten ve aktaran kamu ve özel kurumlarına uygulanan kültür politikalarının tartışılması esnasında spor ender olarak öne çıkarılır, ama bedenin çeşitli düzenlenme tarzlarıyla yükümlü acentalarla sporun uzun süreli ve gelişmekte olan bir ilintisi vardır.

B. SPOR VE DEVLETLER

Farklı devlet oluşumları politikasında, özellikle Foucaultvari terimlerle "bedensel disiplin ve denetime yönelik kurumsal rejimler" diyebileceğimiz fenomen açısından sporun yerleşik ve önemli bir rolü vardır (Loy vd., 1993: 76). Birkaç yazar (Hoberman, 1984; Mandell, 1971; Riordan, 1980) sporun merkeziyetçi ve totaliter devlet rejimlerine cazip göründüğüne dikkat çekmiştir. Sözgelimi, Hoberman (1984: 201) seksenli yılların ortasında kişi başına ortalaması bazında "dünyanın en başarılı ülkesi olan" eski Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin (Doğu Almanya) "spor kültürü"nü bir parça ayrıntılı bir tarzda inceler. Nüfusu yalnızca 17 milyon olan Demokratik Alman Cumhuriyeti yetmişli ve seksenli yıllardaki yaz Olimpiyatları'nda sporda süpergüç olan

ABD ve eski Sovyetler Birliği'nin üstünlüğüne bile meydan okumuştu. Komünist rejimlerin, kısmen savaş sonrasında ortaya çıkan genç nüfusun kültürel ihtiyaçlarına yönelik değerlendirmelerin ateşlemesiyle spora yaptığı büyük yatırım, "fütüristik bir bilimciliğe varmış olan" bir spor aygıtı içerisinde gövdesel bir "arı işlersellik" etiği yoluyla sporcuların kahramanlaştırılmasını hedefliyordu (Hoberman, 1984: 210). Aynı zamanda, atletlerin sömürülmesinden kaçınarak sosyalizmin değerlerini savunduğunu iddia ediyordu. Resmi bir kitapçıkta yazıldığı gibi:

> ...Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin sporcu bir ulus olarak ün kazanması ilaçlara ya da diğer kanuna aykırı araçlara atfedilebilir olmayıp, sağlıklı ve dirençli bireylerin yetiştirilmesi için iyi planlanmış, yoğun eğitim programlarının eseridir. Tıbbi Spor Konseyi'nin başkanı Dr. Irving Dardik, sosyalist ülkelerin spordaki üstünlüğünün manipülasyondan kaynaklandığı yollu Batı medyasında yer alan iddiaları şunu söyleyerek çürütmüştür: "Başarılarının hakiki nedeni onların örgütlü spor bilimi programıdır".
> Hem rakiplerin hem de toplumun ahlaki tutumu da burada zikredilmeli. Hiçbir atlet geçimini sağlamak için ya da ticari fayda aramak için baskı altında değildir. (*Sport in the GDR*, 1984:39)

Eski Doğu Almanya'nın "kapitalist spor"a yönelik, işlersellik çerçevesinde aynı zamanda uluslararasında muzaffer olmuş alenen sömürücü olmayan, kolektif spor oluşumunun geliştirdiği eleştiri bugün hala Çin, Küba ve Bulgaristan gibi sosyalist ve komünist ulusların politik beyanlarında yankılanmaktadır. Rekabetçi spor alanındaki başarı ve başarısızlığın anlamı üzerine girişilen uluslararası ideolojik mücadele, aşağıda tartışılacağı gibi, ulus devletler ve aynı zamanda iktidar blokları arasındaki ilişkilerde önemli bir simgesel öğedir. Bir yanda beyni yıkanmış, ilaçların güdümündeki spor robotlarına ilişkin basmakalıplar ve karikatürler ve öbür yanda metalaşmış, yanlış bilinç içerisindeki şirket yardakçıları tiplemeleri, en azından Soğuk Savaş sonrası ortaya çıkan "yeni dünya spor düzeni" seksenli yılların sonlarında spor dünyasına ve jeopolitik dünyalara ilişkin daha huzurlu iki kutuplu kavramsallaştırmaların kimilerini altüst edinceye kadar, hem hükümetlerin hem de medyadaki spor yorumcularının söy-

leminde bolca bulunmaktaydı. Batıda, "totaliter" toplumlardaki spor, bilim, tıp ve Parti arasındaki netameli ve kötücül bağlantı düşüncesiyle fazla uğraşılması, kamunun bakışını, kendisinin "fiziksel kültür" ve devlet arasındaki bağlantıların kapsamlı tarihinden uzaklaştırmıştı. Liberal demokratik devletler, uygun görülen eğilimleri genç bedenlere kazandırabilmek için fizik eğitimi ya da fizik kültürü başlığı altında sporu okullarda bir yüzyıldan fazla bir süredir kullanmaktaydılar. John Hargreaves (1986) ve Stephen Jones'un (1989) Britanya'yla ilişkili olarak savundukları gibi, okul (hem devlet kurumları hem de yarı-devlet kurumları olarak), resmen kabul edilmiş eğitimli, sağlıklı ve yumuşakbaşlı yurttaşlar yetiştirilmesi (özellikle yıkıcı bir potansiyel taşıyan işçi sınıfının yumuşakbaşlı yurttaşlara dönüştürülmesi) amaçlarının karşılanmasında sporun ve egzersizin açıkça kullanıldığı anahtar bir bölge olmuştur. Spor ve fizik eğitiminin okullarda oluşturulması ve gelişimi kaçınılmaz olarak, sözgelimi fiziksel yeteneklere ve oğlan çocuklarının ve kız çocuklarının ihtiyaçlarına ilişkin oldukça farklı değerlendirmelerin yapılmasına yol açan egemen toplumsal iktidar yapılarıyla sınırlıydı (Fletcher, 1984; Scraton, 1990).

Daha sağlıklı bedenler (ve ilave edilmesi gerekir ki, sıklıkla da uysal zihinler) talep eden devlet reçeteleri okulun sınırlarının çok ötesine uzandı. Yirminci yüzyıldaki yasama faaliyeti (sözgelimi, Britanya'daki 1937 tarihli Fizik Eğitimi ve Eğlence Yasası -bkz. Jones, 1989), spor altyapısına kamusal yatırım yapmak yoluyla yetişkin nüfusun sporla uğraşmasını buyuruyordu. Yönetimin yürütme gücünde spor bakanlıklarının oluşturulması ve İngiliz Spor Konseyi ve Avustralya Spor Komisyonu gibi devlet organı ve yarı-devlet organı niteliğindeki spor örgütlerinin oluşmasıyla liberal-demokratik devletler sporun icrası ve promosyonuna daha derinden ve sistematik bir şekilde müdahale etti. Spor ve egzersiz özellikle "Herkes için Spor" ve "Hayatın içinde Olun" gibi adlarla düzenlenen sağlık promosyon kampanyalarının önemli görünümleri oldu. Bunlar, genelde nüfusa (özellikle "sabit hayat tarzlarına" sahip olduğu saptanmış kesime) hayatlarını zenginleştirmeleri ve açılım yapmaları için devlet ve ticari örgütler tarafından kolaylaştırılan fiziksel faaliyetlerle uğraşmaları doğ-

rultusunda yapılmış kurnaz ve görünüşte itiraz edilemez teşvikler gibi dolaşıma sokulmaktadır. Gelgelelim, McKay'in (1991: 79) savunduğu gibi, bu "kolektivist" kampanyaların oldukça bireyselci bir anlamı var: "Devlet, 'Hayatın içinde Olun' gibi göreceli ucuz medya kampanyalarını finanse ederek, boş zamanlarını uygun bir tarzda değerlendirmenin *bireysel* bir sorumluluk olduğunu yurttaşlarına dürüstçe bildirir".

McKay, "sağlıksız" davranış için suçluluk duygusu yaratmalarından, ölüm ve hastalık oranlarının genel nedenlerinden ziyade bireysel etkiler üzerinde yoğunlaşmalarından ve sağlığın korunmasının iktisadi yükünü kamu sektöründen uzaklaştırıp özel sektöre kaydırma yönündeki üstü kapalı girişimlerinden ötürü bu kampanyalara eleştirel yaklaşır. Kapitalist toplumlarda "ahlaki sağlık iktisadı"nın devletten gördüğü yılmaz destek (Critcher, 1993), "eşanlı kısıtlanım ve direniş olarak bedenin politik ve kültürel faaliyetin temel alanı" olduğu daha genel bir "somatik toplum"un gelişmesinin parçasıdır (Turner, 1992: 12). Foucault'nun (1979; 1981) bedenin düzenlenmesinin tüm toplumların oluşumunun merkezinde yattığını söylemesine rağmen, şimdilerde ortaya çıkan bedeni yöneten söylemsel oluşumlar tarihsel olarak özgüldür. "Yüksek" kapitalizm rejimi altında kayıtsız hazzın "tüketici bedeni" (Falk, 1994) ticari olarak aşırı-uyarılmıştır ve böylelikle yadsıma ve sorumluluğun "disiplinli bedeni"yle çatışma içerisine girer (Miller, 1993). Çağımızın tüketim yoluyla gerçekleştirilen kapitalist haz karnavalı,Weber'in (1965) tahmin ettiği gibi, yoğun emek ve kısıtlanımı gerektiren çileci ilkeler (sıklıkla bunlar gerçeklikte yer almasa bile) üzerinde kurulmuş bulunandan epey farklı bir toplumsal-kültürel oluşumu ima eder. İşyerinde, enformasyon iktisadının zihin emeğinin kaydettiği yükseliş (Harvey, 1989) boş zamanlarda televizyonun temsil ettiği "mahremleştirilmiş" hazzın oluşturduğu devasa elektronik koşullarla bileştiği zaman (McKay, 1990) bedensel pasiflik konusunda neredeyse bir ahlaki panik düzeyine yaklaşan bir endişe ortaya çıkardı.

Kurumsallaşmış sporu sık sık beden eğitiminin sportif biçimleri yoluyla toplumsal denetime uygun değerlerin aşılanmasının bir aracı olarak düzenleyen devlet (Shilling, 1991; 1993), be-

denin metalaşmasını hem yansıtacak hem de perçinleyecek bir tarzda (Fitzclarence, 1990) bireysel beden bakımı promosyonuna giderek daha fazla başvurdu (Featherstone, 1991). Bu resmi olarak onaylanan "uygun" beden imajı ve performansı, devletin sağlık ve beden bakımının ticarileştirilmesinde rol oynamasının yanı sıra düzenli uygulamadan sağlık faydasına ilişkin gerçekçi olmayan ve büyük ölçüde erişilemeyecek promosyon konusuna ilgi duyulmasını sağlar (Roberts vd., 1993). Sağlıklı beden imajının ideolojik düzenlenişi de sporun rekabetçiliği ve ticarileşmesinin dayandığı mantığın "sapkın" uzantısıyla çelişmektedir. Bunlar devletin, performans arttırıcı ilaçların profesyoneller ve profesyonel olmayan atletler tarafından benzer şekilde kullanılması üzerinde denetim kurarak spor ve sağlık politikalarına şaşaalı müdahaleler yapmasını gerektirdi. Uluslararası Olimpiyat Komitesi gibi spor kuruluşlarının belli ilaçların kullanılmasının yasaklanması, yasaklanmış ilaçların kullanılıp kullanılmadığını tespit için testlerin yapılması ve ilaç kullanıldığına ilişkin belirtiler gösteren sporcuların ya da bu belirtileri "gizleyen" faillerin cezalandırılması konularında başvurulacak yordamı belirlemesine ve uygulamasına rağmen, bu kuruluşların etkili olabilmesi için devletin işbirliğinin sağlanılması hayatidir. Yukarıda 5. bölümde tartışıldığı gibi, ilaç kullanıldığının saptanması ve cezalandırılmasının son yıllardaki en ünlü örneği, 1988 Seoul Olimpiyatları'nda 100 metre finallerini kazanan ve anabolik steroid testinden geçirildikten sonra olumlu sonuç alınarak diskalifiye edilen, altın madalyası geri alınan ve yarışlara girmesi ömür boyu yasaklanan Ben Johnson'dır. Johnson vakası, birkaç ülkedeki spor kuruluşları üzerinde, şimdi "tehlikeli" ilaçların kullanılmasıyla ilintilendirilir olması yüzünden bir parça hasta kılınmış olan sportif sağlık imajının "temizlenmesi" doğrultusundaki daha yaygın girişimlerin parçası olarak hatırı sayılır bir hükümet baskısının oluşmasına yol açtı.

Avustralya ve Britanya gibi ülkelerde, spor kuruluşlarının ve örgütlerinin mali fonlardan yararlanabilmelerinin bir koşulu olarak yeni denetim yolları oluşturmaları gerektiğini bildiren hükümetler kendi iktisadi iktidarlarını uygulayarak spor konularında ilaç kullanımına büyük ilgi gösterdiler. Ayrıca seksenli yıllarda

ABD, Avustralya ve Kanada'da spor alanında ilaç kullanımı konusunda kamu soruşturmaları açıldı, Avustralya'da federal hükümet Avustralya Spor İlaçları Acentalığı'nı kurarak "sporda ilaç kullanımına karşı savaş"a katıldı. Britanya'da 1989 yılında Thatcher hükümeti ceza yasasına, anabolik steroidlerin reçetesiz kullanılmasına iki yıla kadar hapis cezası verilebilmesini sağlayan bir madde koyduracak kadar ileri gitti (Cashmore, 1990: 109). Sporda ilaç kullanımına karşı devletin bu yoğun seferberliğini büyük ölçüde medyayı kaplayan mega "Johnson olayı" kışkırttıysa da, bu seferberliğin öncesi yok değildi. Guenther Lueschen'in (1993: 96) işaret ettiği gibi, 1962 yılında Strasbourg'da yapılan bir Avrupa Konseyi toplantısı, sporda ilaç kullanımına karşı uluslararası bir protokol yapılması yolunda başarısız bir girişimde bulunmuş ve böylelikle "dopinge karşı yasaların yapılması ya da kuralların konulması"nda "Avrupa'daki tüm ulusal hükümetler ya da ulusal spor örgütleri" tarafından çeşitli biçimlerde fiilen taklit edilecek Fransız politik inisiyatiflerini önceden ima etmişti. Devletin ve sporla ilgili diğer kuruluşların oynadıkları performansı arttırıcı ilaçların kullanıldığının keşfedilmesi ve cezalandırılması oyunu "beden istilası"nın yeni teknolojilerini üretir ve bundan dolayı yurttaşlar ve devlet arasında yeni iktidar ilişkileri kurar (McKay vd., 1994). Bu yolla spor, çağdaş beden politikasının sınanmasının ve kapıştırılmasının önemli bir bölgesi olarak görülebilir. Devletin spor ve sağlığa gösterdiği ilgi promosyon kampanyalarıyla sınırlı olmayıp, aynı zamanda sporun "sağlıksız ürünlerin", kayda değer şekilde de tütün ve alkolün - özellikle kitle iletişim medyasında- reklamının yapılmasında kullanılmasına kısıtlamalar getirmeye dek uzanır. Bira imalatçılarının ve sigara şirketlerinin bir promosyon vasıtası olarak spora gösterdikleri yoğun ilgi, liberal-demokratik devletler açısından hatırı sayılır sorunlar doğurdu. Serbest piyasa retoriği, tüketici egemenliği ve üretim vergisi devleti "bira ve sigara"nın açıkça reklamının yapılmasına ve promosyonuna izin vermeye zorlamaktadır. Bu liberter güçler karşısında, zehirleyici ve kansorojen ürünlerin serbestçe teşhir edilip dağıtılmasına muhalefet eden sağlık profesyonelleri ve öbür ahlak girişimcileri saf tutar. Birçoğu hükümet fonlarından yararlanan ama aynı zamanda ürün-

lerinin medyada (özellikle televizyonda) doğrudan reklamının yapılması düzenlenen ya da tamamen yasaklanan şirketlerden sağlanabilecek genellikle bol keseden verilen desteğin cazibesine kapılan spor örgütleri bu ikisi arasında kalır.

Tütün ürünlerinin "tesadüfi reklamı" (hukuksal olarak doğrudan doğruya tüketiciye bir sesleniş oluşturmayan reklam ve promosyon mesajları) örneği bu bağlamda öğreticidir. Yetmişli ve seksenli yıllarda sigaraların "spot" reklamı birkaç ülkede yasaklandığı zaman, tütün şirketleri hemen spor olaylarının ve karşılaşmalarının isim haklarını kazanmak için harekete geçtiler ve motosikletler ve oyuncuların elbiselerinden spor stadyumlarının çimlerine ve parmaklıklarına dek her yere şirket logolarını koydular. Sonuç, elektronik medyanın sigara ve öbür tütün ürünlerinin kullanılmasını tahrik eden reklamların taşıyıcılığını yapması üzerinde devletin denetim kurma amacının bariz bir şekilde yadsınmasıydı. Critcher'in (1993: 226-7) doksanlı yılların başında İngiliz bağlamında savunduğu gibi, gayretkeş Muhafazakar hükümetin arzu edilir bireysel sağlık tutumları ve davranışı konusundaki talimatları, "hükümetin sağlığa zararlı davranışı teşvik etme girişimlerini önlemek üzere müdahale edebileceği bir alanda -tütün reklamlarının yasaklanması-" görülen utangaçlığıyla keskin bir şekilde çelişmektedir. Avustralya'da, yayın yasasının tütün ürünlerinin reklamını yasaklamasına rağmen buna benzer tuhaflıklar oldu. Sözgelimi, Geoffrey Lawrence (1986b), 1982 yılında tek bir günde bir kriket maçının yayını esnasında sponsorun adının, Benson and Hedges adının ticari televizyonda 238 kez ve ironik bir şekilde, devletin finanse ettiği ulusal televizyonda 195 kez ekranda göründüğünü tanıtlamıştır. Kevin Harris (1988) başka bir kriket maçını izlerken Benson and Hedges adının ya da logosunun oyun süresinin yüzde 27.6'sında göründüğünü kaydederken, Donald Martin'in (1990: 6) Adelaide Grand Prix'ine ilişkin yaptığı inceleme, "Marlboro adının ya da logosunun örneklem olarak alınan zamanın yüzde 35.7'sinde ekranda göründü(günü) ama şirketin sponsorluğunu yaptığı otomobiller yarıştan çekildikten sonra bu oranın yüzde 7.6'ya düştü"günü bulur. Bu istatistikler, tütün şirketlerine hızlı ve güvenilir otomobillere sponsorluk etmeleri gerektiğini öğretmekten ayrı olarak, yerel

iktisatların desteklenmesinin ve ulusal imajların olumlu bir tarzda teşhir edilmesinin önemli araçları olarak kabul edilen uluslararası spor gösterileri esnasında hükümetlerin politika ve yasaları tanımamaya ne ölçüde ikna edilebileceklerini gösteriyor. Tütün ve alkol ürünlerinin reklamlarının televizyonda yayınlanmasına ilişkin düzenlemelerin ne derecede katı uygulanacağı konusundaki anlaşmazlıklar, ulusal hükümetlerin -örneğin, Fransa ve Avustralya hükümetlerinin-, tütün promosyonunun tartışmalı televizüel imajlarının bir ülkede yasaklanabilirken bir diğerine aktarılıp aktarılamayacağı konusunda çatışmalarına yol açabilir. Daha anlamlı olarak, uluslararası gösteriler için belli bir mekana dayalı rekabetin söz konusu olduğu post-Fordist bir düzende, yerel yönetimler belli başlı spor olaylarının sahnelenmesi hakkını elde etmek için yarışmaktadır (Whitson ve Macintosh, 1993). Bunun bir sonucu olarak, en önemli pazarlık araçlarından biri, yerel yönetim tekinin şirket sponsorlarının ve reklamcıların ihtiyaçlarını "uzlaştırma" ve anlama derecesidir. Sözgelimi, Avustralya'da New South Wales, Victoria ve Güney Avustralya yönetimlerinin uluslararası bir motosiklet yarışının ve otomobil yarışının bir ayağını (kendi başkentlerinde, yani Sydney, Melbourne ve Adelaide yakınlarında) sahneleme konusundaki keskin istekleri, televizyonda tütün promosyonunun yapılması karşısındaki hükümet tutumlarında ani ve tutarsız gevşekliklerin doğmasına yol açtı.

Şu halde, devletin sporla ilgilenmesi, cisimleşmiş benliği pervasız, hazcı tüketim için giderek daha fazla fırsatlar yaratan koşullar altında randımanlı ve etik olarak eksiksiz bir halde yeniden yaratma şeklindeki daha ayrıntılı ve çelişkili bir projenin parçası olarak görülebilir (Miller, 1993). Bu görev, hem bireyin hem de kolektif öznelerin "çağrılmasını" (Althusser, 1971) gerektiren bir dizi kültür politikasının oluşturulmasını ve uygulanmasını talep eder. Devletin cisimleşmiş bireyi terbiye etme yönündeki oldukça bireyselci karakteri, bireyi bir şekilde toplumsal düzene bağlayan komüniter bir kimlik duygusuna bağımlıdır. Spor, çeşitli türden taraftarlığın oluşmasının bir vasıtası olarak spora yapılan kolektif duygusal yatırım yoluyla bu iki özdeşleşme düzeyinin bağlantılandırılabileceği oldukça verimli bir simgesel araçtır. Devlet şimdi yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası sporun finansmanına,

örgütlenmesine ve promosyonuna daha önce olmadığı kadar dahil olmaktadır. Farklı hükümetler belediye parklarından ve pazarlarından büyük stadyumlara ve ileri teknolojiyle donatılmış seçkin spor kurumlarına kadar kaynak sağlamakta ve sübvanse etmektedir. Tıpkı sağlık promosyonu kampanyalarında olduğu gibi, sporun finanse edilmesi ve yönetimine devletin dahil olması politikası hem derinden politik olup hem de politika düşüncesine direnme niteliğindedir. Spor ve politikanın özünde ayrı alanlar olduklarını ve sporun barındırdığı değerlerin evrensel olduğunu belirten esnek anlayışlar, devletin spora bulaşma güdümü ve kaynak dağıtma politikası üzerine yapılan tartışmanın önünü kapatır. Politik farklılıkların ortaya çıktığı böyle bir konu, seçkin ve seçkin olmayan spora ayrılan göreceli fonlarla ilgilidir. Nüfusun "en iyi performans gösteren" sektörlerinin zenginleştirilmesinin yaratacağı "azar azar gelme" etkisi hakkındaki iktisadi tartışmanın spor alanındaki bir değişkesinde (bundan önceki bölümde tartışılmıştı), kendi alanlarında en iyi olduğu saptanan sporculara en fazla kaynağın ayrılmasının uluslararası spor başarılarının gösterilmesi fırsatınıençoklaştıracağı ve bunun da sonuçta azimli atletlerin gıpta edebilecekleri olumlu ulusal rol modelleri yaratacağı savunulur. Sözgelimi, 1981 yılında muhafazakar Fraser koalisyon hükümetinin 1986 Montreal Olimpiyatları'nda yeterince madalya kazanılmamış olmasına bir tepki olarak kurulan Avustralya Spor Kurumu'nun (AIS) kurulmasının, muhafaza edilmesinin ve geliştirilmesinin berisinde yatan gerekçe buydu. McKay (1986: 122), AIS'in kurulmasını eleştirirken, başkalarının sporda gösterdiği başarılara özenilmesinin tek başına "boş zaman uğraşlarına erişimi önleyen yapısal engeller"le başa çıkamayacağı gözönüne alındığında, bu "gıpta" tezinin kültürel faaliyetleri demokratikleştirme konusunda herhangi bir şey yaptığına ilişkin hiçbir kanıt olmadığını savunur. Avustralya federal hükümet fonlarının 1982/3 yılında yüzde 93'ünün seçkin sporuna ve yalnızca yüzde 7'sinin "kitle sporuna ve eğlenceye" (s.131) ayrıldığını hesaplayan McKay, federal spor fonlarının piramit şeklindeki yapısının varolan imtiyazları aşındırmaktan ziyade onayladığını ileri sürer. Bu iddia, zaman içerisinde anlamlı bir yeniden dağıtım yapıldığını gösterir kanıtların yokluğu tarafından desteklenir. Bunu ta-

mamlayıcı nitelikte 1989 yılında yapılan bir hesaplama, o dönem boyunca sporun ve spora ayrılan finansmanın demokratikleştirilmesi konusundaki retoriğin tahkim edilmiş olmasına rağmen, McKay'in verdiği rakamlara yakın olan yüzde 84 ve 16 rakamlarını ortaya koymuştur (McKay, 1991: 77).

Merkezi hükümetin spora ayırdığı fonların Avustralya gibi ülkelerdeki dağılım örüntüsü, "seçkin" sporlara ayrılan fonlardan yararlanan kimseler dezavantajlı artyörelere sahip olaydılar belki haklı gösterilebilirdi. Spora ayrılan kaynakların buna en az ihtiyacı olanlara yöneltilmesi istenmiyorsa, fonları alanların en azından genel nüfusu temsil edici nitelik taşımak zorunda olmaları beklenir. Gelgelelim, McKay (1986: 122) devletin zaten avantajlı olanları ödüllendirdiğine dikkat çekiyor:

> Sportif mükemmelliğin "dağılma" teorisinin bu mantığı, Avustralya'da seçkin atletlerin genelde aile ve arkadaş çevrelerinden spora katılmaları yolunda hatırı sayılır bir destek gören müreffeh, Anglo-Sakson bir artyöreden geldikleri olgusu gözönünde tutulduğunda sorgulanabilir niteliktedir. Nitekim, Avustralya toplumunun avantajlı bir kısmına başarılı olmaları için, daha az avantajlı olanlardan daha fazla fırsatların açıkça sunulduğu bir örnek duruyor önümüzde. Offe'yi refah devletinin politikalarını "zenginler için sosyalizm ve yoksullar için kapitalizm" olarak betimlemeye sevkeden etken işte buna benzer durumlardır.

Fonların dağılımındaki adalet sorunlarına, 1982/3 yıllarında Avustralya federal hükümetinin spor ve eğlence faaliyetleri ve "sakatlar ve Yerliler gibi dezavantajlı gruplar için" imkanlara harcadığı paranın 13 kat fazlasını AIS'e harcadığına dikkat çeken Betsy ve Stephen Wearing de (1990: 165) benzer şekilde eğilmişlerdir. Daha yakın bir tarihte, Martin Mowbray (1993), 22 Avustralya yerel yönetiminin spor imkanlarına yaptıkları harcamayı incelerken, spora ayrılan finansmanın dağıtımında toplumsal cinsiyet ve sınıf bazında sistematik bir peşin hüküm olduğu sonucuna varır. Devletin çeşitli bölümlerinin kamusal spor imkanlarının desteklenmesi, sporculara ve spor örgütlerine finansal yardım yapılması ve sağlık promosyon programlarının oluşturulmasında üstlendiği rol, retorik açıdan takdire değer "Her-

kes için Spor" gibi sloganlarla bir şekilde çelişmektedir. Devletin iyileştirici ve kitleyi güdümleyici olarak yorumladığı stratejinin büyük kısmı, spor içerisinde varolan iktidar yapılarının üstü kapalı ya da bilinçdışı yeniden üretimi olarak görülebilir. Bu faaliyette devlet tek başına hareket etmez çünkü tahakküm ideolojileri toplumsal bir kurum olarak -sporu tamamen kapsamış olmasa bile- spora zaten sızmış durumdadır.

C. SPOR VE TOPLUMSAL EŞİTSİZLİĞİN YENİDEN ÜRETİLMESİ

Sporun ideolojik öneminin değerlendirilmesinde sorulabilecek hayati soru, sporun yapılarının, faaliyetlerinin ve anlamlarının toplumsal eşitsizliğe meydan okumaya ya da eşitsizliği onaylamaya ne ölçüde eğilimli olduğuyla ilgilidir. Bu, tekil bir spor politikası olduğunu iddia etmek anlamına gelmez elbet. Uygun bir şekilde "spor" olarak yaftalanabilecek yeknasak ve tutunumlu bir kurumun varolduğu ne kadar söylenebilirse, işte ancak o kadar tekil bir spor politikası vardır. Her bir spor bölgesinin ve bunun "toplum" dediğimiz gevşek ve sürekli dönüşen şebekedeki öbür düğüm noktalarıyla çakışma noktalarının, sporun politik niteliğine ilişkin yapılabilecek kapsamlı tipleştirmelere direnen ayırtedici görünümlere sahip olduğuna kuşku yok. Bununla birlikte, sporun aşkın politiklik mitolojisinin sporun farklı bölgelerine, biçimlerine ve toplumsal gruplaşmalarına yayıldığını ve bu süreçte "hegemonya" teriminin en geçerli olduğu tarihsel olarak üretilmiş toplumsal koşulların ikna edici bir şekilde doğallaştırılmasına yardımcı olduğunu görmüştük. Sporun emek piyasasına ilişkin geçtiğimiz bölümde yapılan tartışma esnasında profesyonel sporun sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk/etniliğe dayalı "klasik" eşitsizlikleri hem yansıttığını hem de özü bakımından meşrulaştırdığını savunmuştuk. İleri kapitalizm (ya da kapitalizmin herhangi bir aşamasında) koşulları altında öbür tüm kurumlarla müşterek şekilde spor, bireysel ilerlemenin yalnızca nesnel olarak belirlenmiş yetenek ve azim ölçütleriyle koşullandırıldığı serbestçe işlev gören bir meritokrasi değildir. Gelgelelim, miras alınmış im-

tiyazların ve yapısal eşitsizliğin politik olarak ifşa edilme tehtidini savuşturmak için sporun simgesel cazibeye sahip eşitlikçi mitlerine sürekli başvuru yapılır. Bu eşitlikçi mitler, sözgelimi John Daly'nin (1985: 15) "Avustralya sporu her zaman kitlelere hizmet vermiştir. Cemaat sporu herhangi birine ve herkese açıktır. Pek az spor dalının sınıfsal bir yönelimi vardır.." şeklinde vardığı sonuçta ve Brian Nettleson'ın (1985: 89), spor "toplumsal hareketliliğe açılan bir sokak gibi iş görür; spor genellikle itibar ve başarı kazanmaları için sıradan insanlara gerçekçi fırsatlar sunmuştur" şeklindeki ifadesinde hazır ve nazır beklemektedir. Spora ilişkin bu romantik görüş basitçe zararsız, iyi niyetli budalalık olarak nitelendirilemez. Sporun toplumsal hareketlilik ve adaletin önüne çıkan mutat engelleri barındırmadığını belirten nosyonların yaygın dolaşımının kayda değer politik sonuçları vardır. "Büyülü spor uzamı"nın varoluşu tüm sistemi kapsayan müzmin eşitsizliklere yönelik radikal eleştirilerin yadsınmasına simgesel bir hizmet sunmuş olur. Sporun toplumsal eşitsizliğin ve ona eşlik eden ideolojilerin yeniden üretilmesine katkıda bulunma yollarını ayrıntılı olarak sunmanın yeri burası değilse de, sporun varolan eşitsizliklerle bağlı olduğu ve görünüşte bunları haklılaştırmaya itildiği örneklerin bazılarını sunmak yararlı olacaktır.

Birçok spor dalının sınıfsal konuma bağlı mahiyeti, profesyonel sporcuların toplumsal-iktisadi statüsüne bakıldığında kolayca görülebilir. 5. bölümde yapılan tartışmada işaret edildiği gibi, tenis ve golf gibi bireysel sporların kol işi yapan işçi sınıfına ya da dezavantajlı ırksal/etnik azınlıklara mensup çocuklarla dolup taşmadığı aşikardır. Antrenörlük ve donanım maliyeti, kortlara ve derslere erişim, klüp ve dernek üyeliği bedelleri -hatta "estetik" atletik dışavurum karşısında saldırgan erkekliğin teşhirinin yer aldığı rekabet halindeki sınıf kültürleri- mütevazı bir gelire ve marjinal kültürel yakınlıklara sahip olan sporcuların dışlanmasına ve elekten geçirilmesine yardımcı olur. Toplumsal-iktisadi ölçeğin öbür ucunda, sözgelimi boks ve rugby sporları çok farklı tipik toplumsal gruplar barındırır. Nasıl erkek işçi sınıfı kültürünün dostluk anlayışı ve fiziksel iddiacılığı profesyonel rugby liginde oynamanın temelini oluşturan takım özdeşliği ve dayanıklılık ethosuna hemencecik aktarılabiliyorsa, kasvetli kent cemaatlerindeki

hayatın işgünü yabaniliğinin birçok boyutuyla uyumlu olan komşuluğa dayalı boks salonları, alt sınıftan gelen erkekler (özellikle siyah olanları) ve boks yapma arasında bir "seçmeci yakınlık" kurmuştur (Lynch, 1993; Yeates, 1992). Erkek saldırganlığının temas sporlarının egemen boyutu olduğu noktada bile sınıf ayrımları hala hemen farkedilebilirdir (Bourdieu, 1984). Sözgelimi, rugby liginin militan profesyonel oyuncularının toplumsal sınıf kökenleriyle rugby birliğinin kalıntısal (ve şimdilerde istisnai) "amatörcü" oyuncuları arasındaki karşıtlık hala çarpıcıdır. Rugby liginde çoğunluk emekçi ve esnaf kökenlidir, rugby birliğindeyse oyuncuların çoğunluğu memur ve borsacı kökenlidir.

Yukarıda erkek sporları üzerinde odaklanılması bizzat açıklayıcı olmaktadır -spor ve erillik arasında, kadınların erişim, katılım ve ödüllerden faydalanma eşitliğinin önünü kapayan ve sürekli yeniden ortaya çıkan bir bağdaştırım söz konusudur. Spor, açık seçik bir kültürel iktidar hiyerarşisi sunacak şekilde erkekliğin kadınlığa *karşı* inşa edildiği belli başlı araçlardan biri olmuştur. Spor etrafında dönen ve spor için verilen toplumsal cinsiyete dayalı mücadele iki ana biçime büründü. Birincisi, kadınlar için erişim, katılım, kaynaklardan ve parasal ödüllerden faydalanma, medyada yer alma ve kamunun saygısına nail olma eşitliği talep etmesi bakımından özünde gıptaya ve yeniden dağıtıma dayalıdır (Blue, 1987; Bryson, 1985; Stell, 1991). Burada sorun, öncelikle üstü kapalı bir şekilde erkekliğe özgü kılınmış fiziksel kahramanlığa değer atfedilerek erkek kimliğine yeterli bir odak noktası sağlamasında ve böylece kadınların atletik yeteneklerine çamur atmasında görülen eril dışlayıcılığından ötürü eşitsizliği yeniden ürettiği düşünülür. Bundan dolayı, bu perspektiften kadınlara spor alanındaki haklarını talep etmeleri öğütlenir. Bundan tamamen ayrı olmasa bile, spor ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiye yönelik ikinci bir eleştiri bizzat erilci spor anlayışını sorunlaştırır. Halihazır başat biçimi altında sporun hiper-eril saldırganlık, acımasızlık ve rekabetçilik değerleriyle dolu olduğu düşünülür (Ferrante, 1994; M. A. Hall, 1985; Hargreaves, 1994). Bu eleştiriler çeşitli eylem (ya da sporun kadınlar için arzu edilebilir bir faaliyet olarak tamamen gözden çıkarılabilecek denli iflah olmaz ve yıkıcı ölçülerde eril göründüğü noktada eylemsizlik)

projeleri hazırlar. Bu projeler sporun anti-cinsiyetçi çizgilerde yeniden yaratılmasını, profesyonel olmayan ve profesyonel sporun değerlerinin onaylanmasını, ama aynı zamanda sporun militaristik ve sıklıkla dışlayıcı olan ethosunun dönüştürülmeye çalışılmasını gerektirir. Bu görevin toplumsal ve kültürel politika araçları yoluyla yerine getirilmesi gittikçe daha fazla önerilmektedir (Hall, 1993). Bu, çağdaş kültürel çalışmalarda sosyal demokratik reformizme daha fazla ağırlık verilmesinin bir yansımasıdır.

Özellikle dikkat çeken bir alan, kadın sporlarına kitle iletişim araçlarında yer verilmesinin niceliği ve niteliğidir. Nicelik açısından, içerik analizleri, kadın sporlarının medyada fena halde yetersiz temsil edilmekte olduğunu gösteren verileri düzenli bir şekilde ortaya koymuştur. Peter Brown (1993) farklı ülkelerin gazetelerinde kadın sporlarına ayrılan yeri ampirik olarak araştıran bir incelemesinde, spora ayrılan toplam yer içerisinde kadınların çok küçük oranda bir yer işgal ettiğini gösteren tutarlı bir örüntü olduğunu açığa çıkarmıştır. Avustralya'da yapılan bir araştırmadan (Menzies, 1980) sık sık alıntılanan bir rakam, 1980 yılında metropolitan gazetelerinin spor sayfalarının kadın sporlarına yalnızca yüzde 2 oranında yer ayırdığını kaydederken, bu araştırmayı tamamlayıcı nitelikte dört yıl sonra yapılan bir araştırma bu oranın yüzde 1.3'e düştüğünü gösterir (Avustralya Spor Komisyonu ve Kadın Statüsü Bürosu, 1985: 39). 1988 yılında yapılan karşılaştırmalı bir ölçüm bu oranda küçük bir yükselme olduğunu, yüzde 2.5'e çıktığını ve 1992 yılında (hala olağanüstü zayıf sayılabilecek) yüzde 4.5'e çıktığını göstermektedir (Stoddart, 1994). Dahası, bir cemaatın yaptırdığı araştırma, genç kız ve kadın sporlarına medyada daha fazla yer verilmesini amaçlayan politikaların başlangıçta etkili olabilmelerine karşılık, bu yolda güçlükle kazanılmış gelişmelerin muhafaza edilebilmesi için sürekli bir uyarımın muhtemelen gerekli olacağını bulmuştur (Rowe ve Brown, 1994). Televizyon gibi öbür medyalara yönelik çalışmalar adilanelik açısından çok daha cesaret kırıcıdır. 1992 yılında bir Avustralya ticari televizyon şebekesinde kadın sporlarına verilen yer, spora toplam ayrılan sürenin yalnızca yüzde 1.2'si olup, bunun Yeni Zelanda'da yapılan bir çalışmanın ortaya koyduğu rakam olan yüzde 20.5'in çok altında kalan bir rakam olduğuna

dikkat edilmesi gerekir (Stoddart, 1994: 9). Kadın sporlarının medyada yeterince temsil edilmeyişinin süregitmesi -bu, kadınlar hakkındaki haberlerin spor sayfalarının daha az göze batan kısımlarına yerleştirilmesi ve mevsime göre olan değişiklikler tarafından istatistiki olarak bile bir ölçüde gizlenen bir fenomendir- basitçe toplumsal cinsiyete göre farklı boş zaman tüketimi örüntülerinin bir yansıması olarak rasyonelleştirilemez. Netbol ve hokey gibi güçlü kadın taban sporlarının öne çıkarılmasına bile gösterilen direniş, medyada gereğinden çok yer verilmesi yoluyla erkek sporlarının (futbol kodları gibi) popülerliğini ve görünürlüğünü destekleyen döngüsel bir mantığın iş başında olduğunu önermektedir.

Nicel içerik analizinin medyada yer alma biçimleri arasında ayrım yapma konusunda yeteneksiz kör bir araç olduğunu söyleyerek itiraz edebilecek olan eleştirel analistlere gelince, onlara da başka birkaç çalışmanın kadınların spor haberlerinde sıklıkla tabi konumda ve cinsel nesne haline getirilerek sunulduğunu gösterdiğini söyleyebilirim (Creedon, 1994; Duncan, 1990; Jones, 1993). Üstelik, Jennifer Hargreaves (1993: 60) spor yapan dişi bedeninin çok daha açıktan cinselleştirilmesinin ve erotikleştirilmesinin söz konusu olduğunu işaret etmektedir:

> Dişi bedenin biçimini ve cinselliğini daha görünür kılan beden sunumu belli birtakım kadın sporlarında giderek dikkat çeker hale geldi. Denge, eşgüdüm, esneklik ve zarafeti vurgulayan spor dalları (örneğin ayrobik, jimnastik, buz pateni ve senkronize yüzme) "kadınlara uygun" olarak nitelenir çünkü bu spor dalları popüler dişilik imajlarını onaylar ve bunların popüler sporcu erillik imajlarından özünde farklı olduğunu tanıtlar. Bunların en göze batacak şekilde ve sistematik olarak cinselleştirilmiş sporlar olmaları hiç şaşırtıcı değil: İcracılar dişi heteroseksüellik normuna uyarlar; rutin hareketler "ultra-dişil" duruşları ve jestleri, duyumsal simgeselciliği, cinsel açıdan vaatkar hareketleri ve hatta kimileyin erotizmin sınırında gezen pozları içerir.

7. bölümde savunulacağı gibi, eril sporcu bedenlerinin de kolektif, ticarileşmiş bakışın nesneleri olarak ön plana çıkmalarına rağmen, hala hegemonik erilliğin göstergeleri ve kodlarının dam-

gasını taşırlar. Burada eril güçlülük ve aktiflik sık sık dişil incinebilirlik ve pasiflikle karşıtlaştırılır. Kadınların vücut geliştirmeye ilgi göstermeleri nedeniyle birçok kimsenin ve spor derneklerinin gösterdikleri hoşnutsuzluk, bu toplumsal cinsiyete dayalı sporcu bedeni imajlarının derinliğini ve gücünü açığa çıkartır (Kuhn, 1993). Medyada "ciddi" spor haberlerinde kadın sporlarının büyük ölçüde mevcut olmayışı ve sporcu kadınların bedenlerinin cinsel açıdan değer biçilecek nesneler (erkeksi/çekici değil ya da kadınsı/çekici şeklinde) olarak mevcut oluşu, kültüre kök salmış işgücü ve ev gibi alanlardaki toplumsal ve maddi eşitsizliklerin anlamlı bir yeniden üretimidir. Genel olarak kadınlara sporcuların destekleyenleri (kızarkadaşlar, eşler ve anneler olarak) rolünün ya da toplumsal cinsiyete uygun duyguların teşhirine eğilimli ve birer anne olarak mukadder doğurganlıklarıyla sınırlı atlet rollerinin düştüğünün vurgulanması (Williams vd., 1986), spor oluşumunun toplumsal cinsiyete dayandırılmış (ve Wonsek'e -1992- göre ırksallaştırılmış) ideolojik veçhesini perçinler. Birçok spor metninin ve söylemlerinin erkekleri merkeze yerleştirmesine ve kadınları açıkça dışlamasına karşılık, diğer metinler ve söylemler onlara yurtsever yurttaşlar olarak seslenip kadınları spordaki taraftar rolüne çekmek için baştan çıkarmaya çalışır. Bu yolla, sporun simgesel olarak toplumsal cinsiyete göre farklılaştırma ve ulusa göre birleştirme şeklinde çift yollu bir ideolojik hamleyle hem ayırdığı hem de bağladığı söylenebilir.

D. SPOR VE ULUSÇULUK

Yukarıdaki tartışmada sporun sıklıkla çeşitli toplumsal eşitsizlik biçimlerini eşanlı olarak hem perçinleyecek hem de yansıtacak şekilde düzenlendiğini savunduk. Bunun nedeni sporun çeşitli "ayrım" biçimlerinin üretilmesine derinden dahil olması (Bourdieu, 1984) ama ideolojik bakımdan temel iktidar yapılarının silindiği ve kapatıldığı bir genel değer ve performans standardı olarak çalışır. Sporun oynadığı bu ideolojik rol hiçbir yerde ulusçu duyarlığın yaratılmasında olduğu denli bariz değil.

Ulusçuluğa yönelik uzlaşımsal eleştiri, ulus imgesinin farklılık ve bölünmeden ibaret bir bünyeden hayali bir birlik oluşturularak nasıl biçimlendirildiği üzerinde odaklanır (Anderson, 1983). Ulus devlet her şeyden önce belli bir uzam üzerinde egemenlik (çokluk tartışmalıdır) ve böylelikle bu uzamın sınırları içerisindeki insanlar üzerinde yasa oluşturma (çokluk itirazla karşılaşır) hakkını temsil eder. Sınırlı ulus devlet kendi içerisinde, bir alternatif, somut ve sıklıkla daha cazip özdeşleşme araçları öneren sınıfsal, ırksal/etnik, dinsel, bölgesel ve diğer türde gruplaşmalar biçimi altında kendi potansiyel yıkımının (ya da hiç değilse altüst olmasının) tohumlarını barındırır. Weber'in (1970) dikkat çektiği gibi, ulusun kendisini fiziksel zor kullanımından daha fazla birşeyler sayesinde birarada tutması gerekir. Bunun için bir genel kimliği ve böylelikle ötekilerden farklılığı gösteren güçlü simgeler yaratmak zorunludur. Modern ulus devlet göreceli yakın tarihli bir fenomen olup (Giddens, 1985), küresel politik, iktisadi ve kültürel bütünleşmenin yoğunlaşmış bileşimi ulusal sınırların keyfiliğini ve geçirgenliğini işaret ettikçe çoktan çökmeye başlamış görünür (Held, 1989). Bunun bir sonucu olarak, pek çok ulus devlet açısından, özellikle Dunning'in (1986b: 223) "yurtiçinde yatışmış" dediği ulus devletler açısından kendilerini etkin bir şekilde cazip kılabilmek için karşılarına pek az fırsat çıkar. Gelgelelim, bunun söylenmesi, sporun şiddeti daha fazla içeren ulusal iddianın bir işlevsel (ya da betisel) ikamesi olduğunun kabul edilmesi anlamına gelmeyip, daha ziyade ulusun simgesel yeniden inşasında sporun hızla ve düzenli olarak seferber edilebilecek bir kültürel aygıt olduğunu savunmak anlamına gelir.

Ulusçuluğun saldırgan bir tarzda ortaya konulması için hazır bekleyen stratejiler repertuvarı sınırlıdır. Askeri girişimler şaşaalı ama kötürümleştirici birer demonoloji alıştırmasıdır, yabancı düşmanlığı sermayenin (emek ve turistler dahil olmak üzere) yerküre boyunca giderek serbestleşen dolaşımıyla uyuşmaz ve bu arada bayrak çekme gibi diğer gündelik yurtseverlik ritüellerinin cazibesi özellikle genç, kentli ve kozmopolit nüfusun gözünde giderek azalmaktadır. Bunun tersine, uluslararası profesyonel spor, ulusun olumlu ve dinamik bir tarzda temsil edilebileceği cazip bir araç sağlar. Ulusal takımlara ve ulusların bireysel temsilcilerine

verilen desteğin berisinde, "içsel" yapısal bölünmelerin ve eşitsizliklerin zorunlu olarak bastırıldığı ve öbür rakip uluslarla olan farklılıkların vurgulanmasıyla yerel toplumsal yara berelere dikiş atıldığı bir birlik duygusu yatar. Bu ulusal tapınma yoklamalarının başarısının değişebilir olduğuna kuşku yok. Nüfusun kimi kısımları (özellikle spor pazarlayıcılarının ancak son zamanlarda hedef kitle olarak görmeye başladığı kadınlar) harekete geçirilemeyebilir. Başkalarınınsa -özellikle öbür uluslarla bağlantısı olanlar- sportif isteri ve aşırı ulusçuluk dalgasıyla yabancılaşması muhtemeldir. Gelgelelim, ulusun yüksek rating alan yayınlarının izleyicisi olan insanların birçoğu açısından keskin bir spor ve ulusal şövenizm kokteyli aslında baştan çıkarıcı olacaktır. Şu halde, spor hayranlarının yurttaş-taraftarlar olarak çağrılması yoluyla spor hayranları hiç değilse geçici olarak bizzat ulusun hayranlarına dönüştürülür. Sporun oluşturduğu çerçeve içerisinde ulusun çokluk ticaret bloklarının, yabancı yatırımın ve rekabetçi maliyet basınçlarının uluslararası retoriğinden boşaltılmış bir anlamı vardır. Sözgelimi, Olimpiyat Oyunları ve Dünya Kupası Finalleri süresince öne çıkan "ulus-suz" para ve meta piyasaları değil, ele avuca gelir zafer ve yenilginin mitolojik tarzda ilerleme ya da çöküş işaretlerine dönüştürülebileceği uluslar arasındaki dolaysız (ya da Olimpiyat Oyunları örneğinde *de facto* -fiilen) rekabettir (Hill, 1992). Bu süreçte spor ve ulus iktisadi, teknolojik, askeri, demografik ve diğer "gelişme" söylemleriyle eklemlenir. James Larson ve Heung-Soo Park'ın (1993: 151) 1988 Seoul Olimpiyatları politikasına ilişkin incelemelerinde savundukları gibi:

> Olimpiyat Oyunları'na Seoul'de ev sahipliği yapılması için öne sürülen belli başlı üç neden vardı. Birincisi, yüksek iktisadi kalkınmadan ötürü Kore'de bir dönüm noktasına ulaşılmıştı ve Japonların Olimpiyat tecrübesi Kore için bir model oluşturabilirdi. İkincisi, Güney Kore, Olimpiyat Oyunları yoluyla Kuzey Kore'yle mücadele durumuna son vermek için oldukça pratik bir fırsat yakalayabilirdi. Ve üçüncüsü, Olimpiyatlar'ın Seoul'de sahnelenmesi Kore'ye ileri ulusların safına katılmak için bir fırsat sunabilirdi.

Olimpiyatlar'a ev sahipliği yapmaya başarılı bir kalkışmanın, sırf işlemin yurtiçi toplam hasılaya yapacağı katkının ölçeği açı-

sından bakıldığında bile herhangi bir ulus açısından hatırı sayılır bir potansiyel iktisadi fayda (ve aynı zamanda risk) fırsatı olduğu buradan görülebilir. Gelgelelim, Olimpiyatların cazibesini karşı konulmaz bir şekilde sağlama bağlayan nokta, ulusal imajın geliştirilmesi açısından öncelikli bir vasıta olarak işlev görmesidir. O nedenle, tüm yeni bir çağa ilerleme ve eskinin aşılması çağrışımlarıyla birlikte Olimpiyat 2000'e ev sahipliği yapmak için özellikle keskin bir rekabete girişildi. Olimpiyat 2000'in Beijing'de ağırlanması Çin'in modernleşme programı açısından tayin edici bir momente damgasını vurmuş olurken, Manchester açısından böyle bir olay dünyanın ilk endüstriyel iktidarının çöküşünün tam da Britanya'nın kapitalist devrimin boy gösterdiği yerde durdurulmasının işaretini (her nasılsa vahim bir şekilde - Rowe, 1994b) vermiş olacaktı. Bunun yerine, 1993 yılında Olimpiyatların Sydney'de yapılmasına karar verildi. Bu karar bu kent (ve bir uzantısı olarak Avustralya ulusu) açısından, şu aşağıdaki gibi birçok büyük ilerleme ifadelerini hem onaylıyor hem de kışkırtıyordu:

> Sydney'in gülen bahtını, gelecek bin yılın ilk Olimpiyatına ev sahipliği için seçilmiş olması gerçeğinden başka hiçbir şey bundan daha canlı simgeleyemez. Sydney'in zaman zaman atılgan ve başkalarının başarısızlığını seyretmekten zevk duyan egosunu okşamaya isteksiz olanlar bile, Olimpiyatların Sydney'in artık zamanı gelmiş bir kenti olduğunu gösterdiğini itiraf etmektedirler -bu zaman ne denli gelip geçici olursa olsun (Guilliatt ve Dwyer, 1994: 1A).

Önemli bir spor olayına ev sahipliği yapmak bile bir zafer olarak yorumlanıyorsa eğer, uluslararası belli başlı bir spor dalında yarışı fiilen kazanmak bir ulusun kutlanması için çok daha büyük fırsatlar sağlayacaktır. Sporda gösterilen başarının simgesel olarak işlenmesinin iki sivri örneğinin biri İngiltere'nin (finallerde ev sahipliğini yaptığı) 1966 yılındaki ayaktopu Dünya Kupası'nı kazanışı, diğeri de Avustralya'nın Amerika'da 1983 yılındaki Kupa zaferidir. Birinci örnek bakımından, John Clarke ve Chas Critcher (1986: 121), Britanya ilk (ve bugüne dek tek) Dünya Kupası ödülünü menajer Alf Ramsey'nin rasyonalist taktik düzeni altında kazandığında, Wilson İşçi hükümetinin modernleştirici teknolo-

jizmiyle ideolojik olarak içiçe dokunmuş bir halde bir post-emperyal "ulusal kimlik krizi"nden geçmekte olduğunu savunur:

> 1966 yılında kazanılan zafer, Harold Wilson hükümetinin "teknolojinin beyaz gazabını" işe koşma arzusuyla ilintilendirildi. Rasyonel, düzenli ve futbolda içerilen emek sürecinde teknolojik yenilikler yapmaya bağıtlanmış olan Ramsey bizzat bilimsel yönetimin ruhunu kişiliğinde somutlaştırıyordu. (s.122)

Spora bu şekilde yeni örgütlenme tarzlarının ve teknolojik yeniliğin örnek modeli olarak verilen bu ağırlık 17 yıl sonra, Avustralya 12 metrelik yat yarışlarında Amerika'yı yenilgiye uğrattığı (yine ilk ve bugüne kadar tek defa) zaman yerkürenin öbür yakasında yankılandı. Avustralya'nın belli başlı rakibinin yaygın olarak Amerikan küstahlığı ve keskin uygulaması olarak görülen (ve seslendirilen) Amerika kupasını kazanması, 1987 yılında borsanın yaşadığı krizin hemen öncesindeki girişimcilik yanlısı bir duyarlılık dalgası bağlamında cereyan etti. Spordaki başarı medya, hükümet ve endüstri tarafından bir kez daha geniş bir şekilde teknolojiye olan inancın bir zaferi olarak yorumlandı. Bu örnekte söz konusu yorum "disiplinsiz tasarımcı" Ben Lexcen'ın gizemli "kanatlanmış teknesi" biçimine büründü. Paul James (1986: 142),

> Avustralya'nın uluslararası teknoloji yoluyla elde ettiği zaferin yeni teknolojik itkinin Avustralya'nın geleceğini kucaklamasını savunanlar tarafından genelleştirilme (tarzına dikkat çeker). *Age* dergisinin bir yayım kurulu yazısında şöyle denmektedir:
>
> > Amerika kupası yelkencilik yeteneğinin yanı sıra bir endüstriyel tasarım çabası sayesinde kazanıldı ve bu tasarım, kendi kendini yetiştirmiş bir kişi olan Lexcen'ın putkırıcı düşüncelerinden kaynaklanan en verimli tasarımdı.
>
> Başkaları kanatlanmış tekneyi Avustralya'nın yüksek teknoloji çağına girişinin bir simgesi olarak ortaya koymayı sürdürdü. Bu simge, "bizim", "dijital kültürün saldırısı"yla başedebileceğimizi anlatıyordu.

Bu iki kısa örnek de (ve Çin'in halihazırda sporda kaydettiği dramatik yükselişiyle uluslararası çapta sivrilmesinde olduğu gibi

zikredilebilecek daha birçok örnek), metafor olarak sporun gördüğü işin ve öbür pratikler ve değerlerle eklemlenişinin, nasıl da kimileyin karanlıkta kalan ilerleme (ya da gerileme) nosyonlarının ulus ve ulusal kader söylemi yoluyla popülerleştirilmesi açısından cazip bir kapasite oluşturduğunu göstermektedir. Dahası, bu iki örnek, sporun hem gündelik hem de uzman konuşma biçimlerine nüfuz etmesini sağlayan reklam, politika ve iktisat dillerinde hazırlop işe koşulmasını gösteriyor.

E. SPOR ALANINDAKİ METAFORLARIN POLİTİKASI

Bir kültürel biçim olarak spor beraberinde, çeşitli koşullar altında başvurulabilecek bir mitler demeti taşır. Bundan sonraki bölümde spor kültürünün büyük kısmını kapsayan, sporun içerisindeki ve dışındaki toplumsal ilişkiler hakkında kendi tipik mesajlarını içeren yorumcuların ve hayranların spor dilini, "sportuguese"u (Hargreaves) tartışacağım. Bu noktada, spora iliştirilen anlamların sporla ilintili analojiler ve metaforlar biçimi altında yeni anlamlar yaratmak için kullanıldığı spor kavramlarının başka alanlara ithaline değineceğim. Sporla ilintili bu yananlamlar (connotation), süreç içinde iş örgütlerinin ve devletin işlemlerinin ve ürünlerinin sağduyuya dayalı (ve üstü kapalı bir tarzda ideolojik) ifadelerini inşa eden evrenselcilik, aşkınsallık, kahramanlık, rekabetçilik, bireysel güdülenim ve takım ruhu gibi sporla ilintili değerlerin tekrar tekrar ortaya konulmasından ortaya çıkar. Bunlar öncelikle spora atfedilen değerlerin olumlu karşılanmalarının örnekleridir -sporun evrensel standartlara ve yordamlara tabi olduğu, gündelik hayatın sıradan bölünmelerini aşmaya yetenekli olduğu ve uygulayıcılarında cesaret ve kendi kendini yadsımayı ortaya çıkarttığı savunulur. Sporun, bireylerin kararlılığını ve sporcu takımların işbirliğinin kutlandığı şevkle kapışan karşıtlar arasındaki mücadelenin merkeziliğini vurguladığı düşünülür. Her metaforik kayma ve değerlerin zihinde her canlanışı, spordan sözetmenin yaygın dili perdesi altında "çıkara dayalı" ya da politikleşmiş bir konumu geliştirme potansiyelini. içerisinde barındırır. Geçen yirmi yılda politika ve iktisatta en yaygın -klişe

ölçüsüne varana dek- kullanılan spor metaforu belki de "oyun alanı düzlüğü"dür. Takımlardan birini avantajlı kılarken öbürünü dezavantajlı konuma oturtan eğimli atış noktası düşüncesi, çok çeşitli müşterek bahis bayileri tarafından, toplumsal ilişkilerdeki adaletsizlikleri ve tutarsızlıkları canlı bir şekilde tasvir eden bir metafor olarak kullanılır. Başka bir yaygın olarak kullanılan spor metaforu olan "oyun başladıktan sonra kale direklerinin yerinin değiştirilmesi" deyimi, gayrı adilane kabul edilen düzenleyici değişmeleri betimler. Politika ve iktisattaki kapışmacalar düzenli bir şekilde, şirket "takım"larının ve politik "takım"ların kendi "liglerinde" daha yüksek konumlara erişmek için rekabet ettikleri ve altetmek zorunda oldukları "engeller"le bezeli "yarışlar" olarak yorumlanır. Endüstrinin "kaptanları"nın (yarı-gemici, yarı-takım kaptanı) "kendi ağırlıklarını hissettirmeleri" beklenirken, İngiltere ya da Avustralya'da kıdemli bir politikacının zaruri bir niteliği, "sağlam bir çift el"e sahip ve herhangi bir zorluğu "kaleciye danışarak" çözmeye yetenekli olmak ve metaforik kriket oyununda üstünlük kazanmaktır (bkz. Alomes, 1991; Rowe, 1991a). Anonim şirket girişimleri, özellikle bankalar hissedarlar ve müşteriler arasındaki bölünmeyi, tarafları işbirliğine dayalı bir takım çabası içerisindeymiş gibi sunarak simgesel olarak bertaraf etmeye girişir (Rowe, 1991b). Spor olaylarındaki sponsorluk duyuruları, özellikle McDonalds ve Ford gibi "bölgesel" sporu destekleyerek ulus devlet tekleri içerisindeki itibarlarını ortaya koyma kaygısı taşıyan çokuluslu ve ulusaşırı anonim şirketler tarafından bunlar sanki büyük yardımseverlik bağışlarıymışçasına sunulur. Spor yarışmalarından alınmış imgelerin ve sporcu ünlülerin imgelerinin kullanıldığı yiyecek ve hizmet reklamları (petrol şirketlerinden bilgisayar şirketlerine kadar), sporun kamuoyunun gözündeki itibarlı yerinin angaje edici ve harekete geçirici boyutlarından yararlanmanın beylik araçlarıdır.

Yukarıda söylenenlere, bu pratiklerin iş ve politika dünyalarının tatsız tuzsuz sözlükçelerinin, hayat dolu spor imajlarının kurnazca düzenlenmesi aracılığıyla canlandırılmasından daha fazlasını temsil etmediği ve sporun ağırlıklı popülerliğinin anlamlandırma süreciyle yaygın bir şekilde kaynaşmasıyla sonuçlanmasının beklenmesi gerektiği söylenilerek itiraz edilebilir.

Buna yanıt olarak, sporun ve öbür toplumsal kurumların simgesel olarak aynı çizgiye yerleştirilmesinin, sporun ve öbür toplumsal kurumların yapıları ve pratikleri arasında yapılan müzmin yanıltıcı ve çarpık karşılaştırmalara maruz olduğuna dikkat çekmeliyim. Sözgelimi, spor yarışmaları öbür alanlarda nadiren kopyalanan epey özgül toplumsal karşılaşma biçimleridir. Bu yarışmalar yasalaşmış kurallar altında, kesin olarak sınırlı dönemler için ve özgül mekanlarda cereyan eder. Rakipler sayı, standart ve tip çerçevesinde dikkatlice eşleştirilirken, sonuçlar kolayca nicelleştirilebilir biçimlerde ifade edilir ve bunların doğurguları dikkatlice rasyonelleştirilir. İş ve politika dünyasında bu düzenlemelerin kıyısına ancak yaklaşan pek az alan vardır. Aslında, yukarıda savunduğum gibi, bizzat spor genel olarak kendi önü açık, meritokratik ve adilane imajına sadık kalmayı başaramaz. O nedenle, spor alanındaki imajların öbür alanlardaki faaliyetlerin yorumlanmasında düzenlenmesi çifte yoldan yanıltıcı olur. Metaforların dünyasında oyun alanı, toplumsal dünyanın akla yatkın bir kavranışına karşı düzlenir.

Spor politikası spor kurumlarının ve onlar açısından doğrudan doğruya geçerli olan erişim ve adalet sorunlarının ötesine uzanır. Bunun söylenilmesi, sporda fırsat eşitliği için ve ayrımcılığa karşı çaba göstermenin önemini azımsamak anlamına gelmez elbet - medyada spora cinsiyetçi olmayan ve toplumsal cinsiyetlere dengeli bir tarzda yer verilmesi gibi alanlarda politik müdahaleler ya da spora cemaat temelinde katılımın sağlanması için programlar yapılması, sporun demokratikleştirilmesi açısından kayda değer ve zorunlu katkılardır (Hall, 1994; Rowe ve Brown, 1994). Bu daha ziyade, spor politikasının oldukça önemli bir yönünün, spor alanına özgü mitolojilerin tahakküm ideolojilerinin geliştirilmesinde kullanılmasının gözetlenmesinde, yapıbozumuna tabi tutulmasında ve kamusal eleştirisinde yattığını savunmak anlamına gelir. Bu eleştiri kimi örneklerde, ilk olarak spor alanı içerisinde boy göstermiş olmakla birlikte sonradan çok daha geniş kamusal sorunları kucaklar hale gelmiş olan kamusal tartışmalara müdahale biçimine bürünebilir. Sözgelimi, daha önce zikredilen Magic Johnson örneğinde, "Magic'in trajedisi", yalnızca sporun duygusal gücünden ve kültürel sivriliğinden ötürü cereyan eden

beden, cinsellik, erillik, dişilik, şöhret, toplumsal cinsiyete ilişkin önyargılar ve ırk konularıyla bağıntılı sorunların yoğun ve halka malolmuş bir şekilde gün ışığına çıkmasına yarayan bir tramplen haline gelmiştir (Crimp, 1993; King, 1993; Rowe, 1994b). Benzer şekilde, Mike Tyson'ın tecavüz suçuyla mahkum edilmesi ve O. J. Simpson'ın cinayet suçlamasıyla yargılanması, cinsel ilişki bölgelerinde uygun kadın ve erkek davranışlarının ne olması gerektiği konusuna medyada yaygın bir şekilde eğilinmesini sağlamıştır (McKay vd., 1994; McKay ve Smith, 1995). Bu tip örneklerde sporda politika ve spor politikası, kolektif bakışın ideolojik önemi çok derin olan sorunlara yöneltilmesinin bir bahanesi olarak sporun popülerliğinin kullanılmasıyla bileşir. Yukarıda taslağı çizilen iki eleştirel strateji, sporun (ve onunla ittifaka girmiş kurumların) rutin işlemlerine müdahale etmeyi ve sporun yarattığı anlamların baskıcı ideolojilerin hizmetine sunulmasına meydan okumayı içerir. Genelde sporun normatif yapılarından ve anlamlarından dışlananların spor üzerinde nasıl hak iddia edebileceklerine ilişkin sorularla karşılaşıldığı zaman bu iki strateji bileştirilebilir. Sözgelimi, sporun ethosunun heteroseksizme varacak denli bunaltıcı ölçüde heteroseksüel olduğu kabul ediliyorsa eğer (Messner, 1992), gay'lerin ve lezbiyen'lerin spor katılımı, izleyiciliği ve spordan haz alma konularında hak iddia etmeleri, daha geniş toplumsal tutumların ve pratiklerin arazları olan spordaki muhafazakarlık ve dışlayıcılık açısından yıkıcı olacaktır. Spor, bir toplumsal kurum ve metaforik popüler ideoloji ambarı olarak önemi kabul edildiğinde, kültürel politikaya stratejik müdahalelerin yapılabileceği verimli bir zemindir.

F. SPOR VE DİRENİŞ POLİTİKASI

Spor sıklıkla ulusal şövenizmi, ırksal/etnik üstünlükçülüğü ve toplumsal cinsiyete dayalı dışlayıcılığı geliştiren reaksiyoner ideolojilerin hizmetine sunulur. Gelgelelim, baskıcı ağırlığının aynı zamanda kaçınılmaz olarak direniş ve yıkıcılığı kışkırtması iktidarın doğası gereğidir (Foucault, 1980). Böylelikle, sözgelimi,

tıpkı kadınların spor kurumları, pratikleri ve temsilleri üzerindeki eril denetime karşı seferber olmaları gibi ırkların çoğulluğunu yansıtan sporlar da spordaki ırk ayrımcılığının ve onun bıraktığı mirasın karşısına çıkartılmıştır (Bryson, 1990; Hall, 1993). Spordaki tahakküm ideolojileri yumağındaki en uzun süredir yerleşiklik kazanmış ve en esnek ideolojilerden biri, oldukça kısıtlayıcı cinsel kimlikleri öğütleyen reçetelerin yeniden üretilmesi etrafında döner. Bu ideoloji sık sık açıktan açığa ifade edilen heteroseksizm ve homofobi biçimine büründü. Bu durum kendi toplumsal olarak onaylanan heteroseksüelliklerini böbürlenerek sergilemeyen -gazeteler, renkli dergiler ve televizyon kameraları önünde mecburen öyle yapsalar bile- erkek ve kadın sporculara kayda değer bir sorumluluk yükler. Michael Messner (1992: 34) eski erkek atletlerden 30 kişi üzerinde yaptığı çalışmasında şunu gözlemler:

> Homofobi spor dünyasında sersemletici ölçülere varmış bulunuyor. Genç erkekler eşcinsel olmanın, eşcinsel olmalarından kuşkulanılmasının ya da hatta bir kimsenin heteroseksüel statüsünü kanıtlayamamasının kabul edilemez olduğunu erkenden öğreniyorlar.

Aslında, Brian Pronger'ın (1990: 149) savunduğu gibi, heteroseksüellik tüm sistemi kaplayan ve toplumsal hayatın mevzilerince korunan örgütleyici ilkedir:

> Cinselliğe büyük önem veren ve "meşru" cinselliği heteroseksüellikle ve aileyle sınırlandıran toplumumuzda... gücül olarak herkesin heteroseksüel olduğu varsayılır. Sözgelimi kadınların ve erkeklerin soyunma odalarının daima birbirinden ayrıldığı atletizmde bu durum neredeyse evrensel olarak geçerlidir. Burada, erkek ve kadın atletler birbirlerini çıplak olarak gördükleri takdirde erkeklerin ve kadınların heteroseksüel arzularının uyarılabileceği varsayımı söz konusudur. Başka çıplak erkek atletlerle dolu bir soyunma odasında bulunmanın erkeklere cinsel açıdan uyarıcı gelebileceği gerçeği ya tamamen atlanır ya da saldırgan, homofobik ve cinsiyetçi şakalarla arıtılır.

Spor ve erkeklik arasındaki yakın ve derin bağdaştırım en kritik dikkatin fiilen ya da potansiyel olarak eril homoseksüelliğe yö-

nelik olduğu anlamına gelir, ama aynı zamanda sporda lezbiyenliğe karşı güçlü bir düşmanlık olduğunun işaretleri de mevcut. Örneğin, Avustralya kadınlar kriket liginde homoseksüellik eğilimi olduğu yönündeki suçlamalar 1994 yılının başında kriket sporunun örgütlenmesi ve seçme yordamları konusunda kurum içi bir soruşturma başlatılmasına neden oldu. Bugünkü geçerli koşullar altında heteroseksüel eğilimler olduğu konusundaki suçlamaların buna benzer şekilde yaygın bir ilgi uyandırıp harekete geçilmesine neden olabileceğini tahayyül etmek bile zor. Uluslararası bir düzeyde, tenis şampiyonu Martina Navratilova'nın bizzat açıkladığı lezbiyenliği kimi spor yorumcularının kendisine kayda değer ölçüde bir düşmanlık beslemelerine neden oldu. Bu yorumculardan biri Navratilova'yı "tenis oyuncusu kızların ebeveynlerini akıllarını başlarından alacak kadar korkutan lezbiyenliğin bir parçası" olarak tarif etti (Wells, 1991: 32). Eşcinseller ve lezbiyenler -bu kategorilerin sabit ve apaçık kişi kategorileri oluşturmaktan ziyade cinsel tercihin aşağı yukarı "tutarlı" cisimleşmeleri olarak görülmesi gerektiğini Pronger'la (1990: 143) birlikte teslim etmeliyiz-, sporun saldırgan ölçüde başat heteroseksüel kültürü içerisinde rezil olma ve spor alanında sürgün edilme korkusuyla kendi cinselliklerini bastırmaya zorlanmışlardır (Messner, 1992). Ne var ki, kültürün çeşitli kürelerindeki (popüler müzik ve film gibi) diğer dışavurumlarda ve seferberliklerde olduğu gibi eşcinsel onuru ve eşcinsel hakları güçlü bir şekilde iddia edildi. Bu fenomenin spordaki en ünlü tezahürü, ilk kez 1982 yılında San Francisco'da yapılan uluslararası Eşcinsel Oyunları'dır. Daha az şaşaalı ve tabana yönelik faaliyetler, profesyonel olmayan eşcinsel spor takımlarının ve küçük bir çevrede dolaşıma giren *fanzinlerin* (hayran dergileri-ç.n.) hizmet ettiği eşcinsel spor hayranları gruplarının oluşmasında belirgin olarak görülebilir. Eşcinsel spor takımı oluşumlarının bir örneği, Avustral-ya'da yayımlanan eşcinsel dergisi *Campaign*'in bildirdiğine göre, eşcinseller ve lezbiyenler tarafından örgütlendiği haliyle (örneğin, eşcinsel erkeklerin kurdukları futbol takımları) sporun "barların ötesinde bir eşcinsel cemaatin sıkı kanıtı" olarak gösterildiği "eşcinsel oynaşmanın yükselişi" denen olaydır (Cuthbertson, 1992: 20; ayrıca bkz. Rowe, 1995). Eşcinsel spor hay-

ranları kültürünün başka bir ifadesi, birinci sayfasında "her yerdeki lezbiyen ve eşcinsel ayaktopu hayranlarının dergisi" ibaresi bulunan Londra'da çıkartılan spor dergisi *The Football Pink* dergisidir. "Bulundu-ğumuz Konum" bölümünde *The Football Pink,* ana amacı "futbol taraftarlarını mektuplaşabilmeleri, maçlara birlikte gidebilmeleri, biraraya gelip toplumsallaşabilmeleri için birbirleriyle ilişkiye geçirmek" olan Eşcinsel Futbol Taraftarları Şebekesi'yle bağlantısını sergiler. Dergi "ayrımcılık karşıtı bir konum" benimsediğini ve "ırkçı, cinsiyetçi ya da homofobik herhangi bir şeyi -cüruf haline getirmediğimiz sürece- yayınlamayacak"larını açıkça bildirir. Dergideki konular eşcinsel siyah futbolcu Justin Fashanu'nun "tanıtılması"nı, eşcinsel medyasının futbola yeterince yer vermemesine yönelik eleştirileri, eşcinsel ve lezbiyen futbol hayranlarının birbirleriyle haberleşmelerini sağlamak için yayımlanan adresleri, profesyonel gazetelerdeki kadın ayaktopu sporuna ilişkin haberlerin yeniden yayımlanmasını içerir. Burada zikrettiğimiz sayıdaki malzemelerin çoğunluğunun eşcinsel erkekler tarafından yazılan ve eşcinsel erkeklerin futbolu hakkında olduğuna ve böylelikle daha önce zikrettiğimiz "heteroseksüel" spordaki eril tahakkümü yansıttığına dikkat edilmesi gerekir. Bundan dolayı, kadınların *Against the Tide: the Voice of Women Who Just Love Football* gibi kendi fanzinlerini yayımlamaları şaşırtıcı değil. Bu dergide spordaki ırkçılığa ve kadın sporlarının Milli Ligi'ne televizyonda ve basında yeterince yer verilmemesine yönelik eleştirilerin yanısıra hem erkeklerin hem de kadınların oynadıkları ayaktopu karşılaşmalarına ilişkin takdirane haberler bulunmakta ve ayrıca kadınların söyleşi mektuplarına da yer verilmektedir: "benim gibi, takımlarımıza verdiğimiz desteğin kıymetinin bilinmesi ve spor klüplerinin kadın hayranlara daha özenli davranması gerektiğini (daha iyi tuvaletler gibi!) düşünen, hangi takımı tutarsa tutsun kadın taraftarlarla yazışmak istiyorum" (*Against the Tide,* No.2, 1993: 4, 23, 26). Bu türden kendi kaderini kendi tayin edici faaliyetler (spor fanzin "kültürü"nü bundan sonraki bölümde daha etraflıca tartışacağım), pek farkettirmeden olsa bile, anadamar sporun yerleşik heteroseksüel ve/ya eril profilini rahatsız etmeye başlamış bulunuyor. Formel ve

informel sporun sıklıkla reaksiyoner olan politikasını gösteren bu kanıtlar karşısında, çapalanması gereken engebeli bir yol duruyor.

G. SONUÇ

Yukarıda zikrettiğimiz "hegemonik olmayan" spor faaliyeti ve hayranlığının örnekleri dağınık olabilir ve spor-medya kompleksinin belli başlı bileşenleriyle karşılaştırıldığında azınlıkta kalabilir, ama bunlar her şeye rağmen gündelik hayatın mikro-devreleri içerisindeki kimliğe-dayalı, konumsal politika uygulanışını temsil ederler. Yukarıda savunulduğu gibi, spor politikası -ve genelde popüler kültür politikası- en güçlü haliyle metafor, beden ve kimlik düzeyinde işler; bu politikayla ilintili maddi kaynakların dağıtımı, spor örgütlerinin denetlenmesi ve ortodoks politikayla arasındaki katman hiçbir şekilde iktidar oluşumlarının önemsiz bir tezahürü olmasa bile. Sporun simgesel, duygusal ve ideolojik ağırlığı, etkin bir şekilde işe koşulduğunda, eşitlik ve toplumsal adalet uğrunda ve bunlara karşı olarak girişilen mücadelelerde devasa bir silahtır. Dünyadaki yurttaşların birçoğu açısından spor kültürü cazip ve zaptedicidir. Bundan sonraki bölümde dikkatlerimiz bu kültürel boyuta yönelecek.

VII. FİZİKSEL KÜLTÜR VE MASA BAŞI ALIŞTIRMA

Spor hem bir ölçüde örgütlenmiş, fiziksel çaba gerektiren bir faaliyet hem de birbirinden çok farklı kimselerin oluşturduğu bir izlerkitlenin ötekine, genellikle daha uzman oyunculara gözlerini diktiği bir gösteridir. İçinde bulunduğumuz yüzyıl boyunca bu denge özellikle televizyon, radyo ve yazılı basının dolayımından geçen izleyicilik lehine büyük ölçüde değişti. 5. bölümde spor ve sporcular üzerinde profesyonelleşme doğrultusunda yapılan basıncın, sermayenin ve buna eşlik eden toplumsal ilişkilerin spora nüfuz etmesiyle birlikte şiddetlendiği savunulmuştu. "Spor alanındaki iş dünyası"nın hız kazanan yükselişinin bir sonucu olan seçkin ve taban sporcuları arasındaki daha aleni ayrılma, ücretli profesyonel olarak katılımcı ile ücret ödeyen (doğrudan ya da do-

laylı) müşteri olarak izleyici arasındaki yarılmayı gölgeledi. Sözgelimi, Elias ve Dunning (1986b: 182-3) tarafından betimlenen "ortaçağ ve modernliğin başlarındaki İngiltere'deki folk futbolu"nu gözönünde bulundurursak, o dönemde yaygın olan "kabaoyun"dan günümüzün örgütlü sporuna doğru gerçekleşen dönüşüm net bir şekilde görülebilir:

> İnsanların oyunu gerçekte nasıl oynamaları gerektiği genel ulusal kurallara değil, yerel göreneklere bağımlıydı. Oyunun örgütlenişi günümüzde olduğundan çok daha gevşekti. Mücadelenin duygusal kendiliğindenliği çok daha ağır basıyordu; fiziksel kapışma gelenekleri ve pek az kısıtlanım -yüksek derecede bir eğitim ve özdenetim gerektiren oldukça ayrıntılı formel düzenlemelerden ziyade görenekler tarafından dayatılan kısıtlanım-oyunun oynanılma tarzını belirliyor ve tüm bu oyunlar arasında belli bir akrabalık benzerliği yaratıyordu. Farklı adlara sahip oyunlar arasındaki farklılıkların günümüzdeki spor-oyunları arasında olanlar denli keskin bir tarzda vurgulanması zorunlu değildi.

Günümüz İngiltere'sinde folk futbolu şimdi kolektif nostaljik endüstri mirası fantazisinin bir parçası olarak komşu kasabalar arasında yılda bir kez dikkatlice sahnelenen bir olaydan daha fazla bir anlam ifade etmez (Hewison, 1987). Çocukların ve yetişkinlerin sokaklarda ve parklarda oynadıkları futbolda bile ulusal Futbol Derneği'nin ve onun uluslararası karşılığı olan FİFA'nın onayladığı haliyle yasalaştırılmış kurallara uyulur. Yerel göreneğin yerini, her bir spor tarzının tüm diğerlerinden oyunun uygulanmasında uyulacak ayrıntılı, sıklıkla gizli buyruklarla dikkatlice ayrıldığı evrensel oyun kurallarının oluşumundaki küresel rasyonelleşme almıştır. 5. bölümde savunulduğu gibi, her ne kadar sporun rasyonelleşme derecesini abartmamak ve tesadüfi, gevşek örgütlenmiş oyun biçimlerinin sürekliliklerini koruduklarını kabul etmek önemli olsa da, yapıların ve denetimlerin durmaksızın dayatılmaları söz konusudur. Yarışmalar kasabaların caddelerinde, halk arasında ya da meskenler arasındaki boş sahalarda olmaktan ziyade özgülleştirilmiş boyutlara sahip amaçlı olarak hazırlanmış zeminlerde cereyan eder. Katılımcılar bundan böyle her iki cinsiyetten ve tüm yaşlardan gelen belirsiz sayıda (kimileyin rakipler

her iki tarafta binlerce olur) kasabalıdan oluşmaz- özellikle genç "holigan" erkeklerin katılımı söz konusu olsa bile (Dunning, 1986a: 271; Elias ve Dunning, 1986b: 181). Bugün, biçimsel olarak oluşturulmuş ayaktopu takımları, yalnızca üzerinde anlaşılmış koşullar altında oyuna kabul edilen belli sayıda yedek oyuncuyla beraber onbirerli ya da beşerli takımlar halinde düzenlenmiştir. Okul düzeyinden amatör ve yarı-profesyonel düzeye kadar genç erkekler oyunun oynanmasında egemenliklerini kurmuş olmalarının yanı sıra endüstri öncesi mahalli rekabetlerin izini taşıyan saha dışı ritüelleştirilmiş simgesel ve gerçek şiddete de damgalarını vurmaktadırlar. Ayaktopu oyunları şimdi yalnızca tesadüfi ve kısmi pratikler olmaktan tamamen çıkmış olmakla kalmayıp, aynı zamanda oyuncuların azınlıkta kalan bir kısmının temel gelirlerini ticari televizyonlar karşısında oynadıkları ya da izleyicilerin eğlenmesi amacıyla televizyon aracılığıyla (üyelik aidatlarına ya da reklam gelirlerine yaslanan televizyon aracılığıyla) izleyiciye ulaştırılan oyunlardan kazandıkları ligler şeklinde yaygın olarak örgütlenmekte ve "nakavt" etmeye yönelik rekabetler olarak düzenlenmektedir. Daha önce folk sporlarını yasaklamaya girişmiş olan seküler ve dinsel otoriteler bugün geniş bir özel ve kamusal şirketler ve kuruluşlar kompleksi tarafından desteklenen sporu düzenlemekte ve finanse etmektedirler.

Oyuncu ve izleyici arasındaki oldukça gelişkin işbölümü aynı zamanda (Enzensberger'in -1976- tesirli kavramını uyarlamak suretiyle) spor bilinç endüstrisi diyebileceğimiz, Umberto Eco'nun (1986) "spor gevezeliği" dediği çağdaş kültürel üretim sektörünü beslemiştir. Spor hakkında konuşma ve yazma zorunluluğu -ve Eco'yu izleyerek başkalarının spor hakkındaki konuşmaları hakkında konuşma zorunluluğu- endüstrileşme, profesyonelleşme ve kitlesel dolayımın bir işlevidir. Spora duyulacak ilginin yalnızca popüler kültür hazlarının bütünsel bir parçası olarak yaratılmakla kalmayıp, aynı zamanda bir kültürel metanın promosyonu ve reklamı olarak yaratılması gerekir. Spor gazeteciliğinin elektronik ve basılı medyada ağırlığını giderek daha fazla hissettirmesi, spor pratiğinin yanı sıra spor söyleminin profesyonelleşmesinin kanıtıdır. Paradoksal olarak bu aynı zamanda spor söyleminin kapsamının genişlediği ve çok sayıda izleyici, dinleyici ve oku-

yucunun spor hakkında uzman bilgisine sahip olma iddiasında bulunabileceği anlamına geliyor. Çağdaş spor kültürü işte bu eğlence ve kâr yapma için oynama ve yorumlama arasındaki karşılıklı bağlantılar ve çatlaklar çerçevesinde değerlendirilebilir. Bu bölümde, spor yapma "arzusu"nun önemli öğelerini kavrama girişimi çerçevesinde oyun oynamanın ve sporu izlemenin fenomenolojisi denilebilecek bir analiz yapmaya çalışacağım. Daha sonra bu pratikler, duyumlar ve mitolojiler demetinin spor gazetecileri tarafından, spor kurumunu simgesel olarak çerçevelendirme sorumluluğunu yüklenmiş (ikinci dereceden) profesyoneller tarafından nasıl dolayımlandığını ve yaygınlaş-tırıldığını inceleyeceğim. Spor gazetecilerinin oyuncular, izleyiciler, uzmanlar ve hayranlar arasındaki uzamları müzakere etme tarzları, sürekli değişen bir spor kültürünün oluşturucularının aydınlatılmasına yardım eder. Daha sonra tartışılacak böyle bir değişiklik, rock müzik alanındaki punk bağımsızlarından "miras alınan" gayrı resmi bir spor yayını olan fanzinlerin anadamar spor medyası kompleksine karşı geliştirdikleri meydan okumadır. Spor fanzinlerinin ele alınmasının ardından popüler kültür biçimlerinin yöndeşmeleri ve ayrılmalarına ilişkin bir kapanış tartışması yapılacak.

A. SPORUN SABİTLENMESİ

Spor analizlerinin çoğunluğu spor yapma ve sporu izleme yoluyla karşılaşılan tecrübeleri kavramaya ve betimlemeye girişmiştir. Sporun karmaşık, dinamik ve yarışmacı olmasından, "sıkı sıkıya yapılacak bir tanımı boşa çıkartan oldukça farklı türden şaşırtıcı çeşitlilikte faaliyetleri kapsayan" (Hargreaves, 1986: 10) bir alan olmasından ötürü bu özellikle sorunlu bir faaliyettir. Sağduyu düzeyinde, gördüğümüz bir olayın spor olduğunu bildiğimize inanmamıza karşılık, bizim spor olarak görür hale geldiğimiz şey çeşitli bir örgütlenmeler, pratikler ve değer yargıları silsilesidir. Pierre Bourdieu (1988) toplumsal (özellikle sınıfsal) ilişkiler yoluyla tarihsel olarak oluşturulmuş birşeyler olmasından ötürü tümleşik bir spor fenomeninden ziyade "spor uzamı" kav-

ramsallaştırımını yeğlemektedir. Böyle bir özcü olmayan yaklaşımı benimserken *reductio ad absurdum*'a* başvurarak herhangi bir şeyin spor olabileceğini ve sporun herhangi bir şey olabileceğini savunmak istemiyorum. Bundan önceki tartışmada, olabilecek en kısa terimler içerisinde olsa bile, fiziksel pratikte, örgütsel düzenlemede, iktisadi mübadelede, iletişimsel gösteride, toplumsal etkileşimde ve ideolojik ifadede tezahür ettiği haliyle sporun kurumsal-söylemsel oluşumunun izini sürmüştüm. Ama bu düzenlilikler sporu daima ontolojik olarak koşullara bağlı olarak görme, kendilerine ait çeşitli toplumsal ortamlardaki bir oyuncular, izleyiciler, memurlar ve diğer toplumsal failler (agent) tarafından inşa edilmiş ve yorumlanmış olarak görme gerekliliğini ve sporun eğitim, bekleme odası, komite, küçük kabinler, haber ve yönetim odaları gibi bölgelerde mekansal olarak sabitlenebileceğini yadsımaz. Bir kültürel fenomen olarak spor, kendi tekil ve yanı sıra yöndeşen tarihleri olan bir toplumsal yapılar toplamı ve süreçler arasındaki etkileşimin bir ürünüdür. Oyunun, oyun-yarışlarının ve ritüellerin modern spor anlayışına benzer birşeylere dönüşümünü ayırdetme yönündeki girişimler, genellikle bu tip pratiklerin spora toplumsal olarak güdümlenmiş dönüşümünün izlerini sürerek aynı zamanda bir süreklilik olduğunu ima etseler de, bununla eşanlı olarak sporun mahiyetine ilişkin tarih dışı açıklamalara itiraz ederler. Robert Sparks (1988: 359), boş zaman ve sporun "hayatın öbür boyutları"ndan analitik olarak farklılaştırılmasını "bizzat bir kültürel izdüşüm, toplumsal ve tarihsel koşulların biçimlendirdiği folklor ve ortak duyunun parçası, bizim bildiğimiz haliyle sporu ve boş zamanı oluşturan ideolojik alanın parçası, bizim araştırma biyografilerimizin ve kişisel hayatlarımızın parçası" olarak görüp, bu inşaların yapıntı olduklarına dikkat çekmiştir.

Bizzat spor kavramının bu şekilde sorunsallaştırılması, hiç değilse araştırmacının payına yapılan ağır ve derinden "çıkara dayalı" yatırım gerekçesiyle, sporun zaman dışılığını ve istikrarını vurgulayan konumlar (örneğin, Novak, 1976) karşısında önemli

* *Reductio ad absurdum:* Karşıtının yanlışlığını ya da kendisiyle çatışıklığını gösteren veya sonuçlarının olanaksız ya da saçma olduğunu göstererek bir önermeyi kanıtlamak (y.h.n.)

bir düzelti işlevi görür. Ama bu sorunsallaştırımın analitik açıdan felç olmayı gerektirmeyip, tersine sporun özsel (ama özcü olmayan) toplumsallığının üretken bir tarzda yeniden vurgulanmasını gerektirir. "Spor iki ya da daha fazla karşıtı içeren ve biçimsel olarak örgütlenmiş kuruluşları temsil eden ya da bunların parçası olan ciddi rakiplerin sergiledikleri fiziksel çabayı vurgulayan kurumsallaşmış rekabetçi faaliyettir" (Nixon, 1976: 8) gibisinden dinamik tanımlar büsbütün yeterli olmayabilir, ama bu tanımlar spor tecrübesinin toplumsal kurumlara bağlanmasına yardım eder ve böylelikle sporda yatan duyumların daha idealist/gizemli tarzlarda ele alınmasının kimi biçimlerini denetim altında tutar.

Spor tecrübesinin yoğunluğu büyük değişiklik arzeder. Roger Caillois (1961), oyunun mahiyeti üzerine yaptığı çokça zikredilen sınıflandırmacı çalışmasında farklı insani ihtiyaçları karşılayan, ama hepsi de uzlaşımsal tarzda spor olarak görülen fenomenle bir biçimde bağlantılı olan dört farklı kategori sunar. Bu kategoriler şunlardır: *Agon** oyun tarzı basketbol ve golf gibi rekabetçi spor disiplinlerini vurgular; ayaktopu "bahisleri" ve diğer sporla bağlantılı kumar işleri gibi şansa ve riske dayalı *alea*** oyunlar; maskelerin ve taraftarlığın yoğun simgesel sergilenişlerinin işin içine girdiği spor gösterilerinin karnavalesk boyutlarında olduğu gibi *mimicry**; ve kayakla atlama ve motosiklet yarışlarında olduğu gibi ölüme meydan okuyan, baş döndürücü ustalıkların gerektirdiği türden faaliyetleri içeren *ilinx* oyun tarzları. Bu oyun tarzları, muhtemelen bir dereceye kadar ampirik doğrulanmaya elverişli olmalarına karşın, basitçe potansiyel kullanıcıların emrine amade soyut şıklar olarak varolmayıp, bunun yerine toplumsal gruplar tarafından kendi farklı dinamikleri ve toplumsal yapılardaki yerlemleri uyarınca tek başlarına ve bileşik halde benimsenirler. Bu oyun tarzları, betimlenen tecrübenin mahiyetine ve yoğunluğuna göre büyük ölçüde değişiklik arzeden sporun (ve bunun yanı sıra sportif olmayan faaliyetlerin) farklı boyutlarıyla

---

* *Agon:* Eski Yunan yarışmalarına özgü (y.h.n.).

** *Alea:* Şansa dayalı (y.h.n.).

*** *Mimicry:* Çevre özelliklerine uyumu sağlama yoluyla tehlikelerden korunma (y.h.n.).

bir dizi olası ilgilenme tarzları önerir. Sporun fenomenolojisine ilişkin birçok onaylayıcı açıklama sporun bir zindelik duygusu, ego'nun çözülmesini ve mutlak psişik dalgınlık doğurma kapasitesini vurgular. Sözgelimi, Garry Egger (1981: 15), yoğun spor yapma tecrübesini narkotik almayla ve dinsel vecd yaşamayla sürekli olarak karşılaştırır:

> Murphy ve Rhea (1978) yüzlerce sporcu erkek ve kadınla yaptıkları mülakatlardan hareketle sporda ortaya çıkan, ama bizzat sporcuların genellikle açıkça tartışmaktan sıkıldıkları bir dizi "doruk tecrübeleri"ni biraraya getirmişlerdir. Bunlar bedensel duyumların tamamen yokolmasından zindelik duygularına, hatta aşkınlığa dek uzanır.

Birçok sporcunun spor yaparken olağanüstü tecrübeler geçirdikleri aşikar, ama yine birçok başkaları (ya da farklı zamanlarda aynı sporcular) aynı zamanda bizim spor dediğimiz profesyonel olarak rutinleşmiş ve rasgele ritüelleşmiş faaliyetler içerisinde olacaktır.

B. OYNARKEN ÇALIŞMAK VE ÇALIŞIRKEN OYNAMAK

Sporun birçok biçim ve tecrübesi vardır, ama oyun oynama karşılığında ücret ödenmesinin sürekli (ve sıklıkla da şaşaalı) genişlemesi bunlar arasındaki temel bağlantıyı oluşturur. Sporun ticarileşmesi ve profesyonelleşmesinin en derin doğurguları oyuncuların ve izleyicilerin, amatörlerin ve (yarı) profesyonellerin, oyun severlerin ve spor çalışanlarının sistematik olarak ayrışması olmuştur. Bir kez önemli ölçüde ücrete bağlandıktan sonra spor tecrübesi tesadüfi oyun tecrübesinden çok farklı hale gelir. Yoğun eğitim ve rekabet dışavurumsal fiziksel oyun düşüncesini nasıl tedricen aşındırıyorsa, "gönüllülük" kavramı da yerine sözleşmeye dayalı yükümlülükler geçirilmek üzere hızla gözden yiter. Profesyonel sporların katı tarifeleri en canlı haliyle turdan tura, sergiden sergiye koşturan rakiplerin sürekli geçiş halinde oldukları tenis ve golf gibi sporlardaki küresel devreler tarafından temsil edilir. Kalabalık izleyiciler önünde oynayan sporcuların üzerine gözlerini dikmiş olan kamunun bakışı (stadyumlardan

bekleme salonlarına dek), spor eylemini çok daha gerçekçi ve cazip tarzda sunabilmek için zorla başvurulan "yakın çekim" medya teknikleri tarafından giderek daha da büyütülür. Yakın geçmişteki bazı olaylar profesyonel atletlerin gelişkin bir tarzda gözetim altında tutulmalarına dikkat çekti. Sözgelimi, Avustralya'da 1993 yılında, doğu kıyısındaki yılın en fazla izleyicisine sahip olan canlı yayınlarından birinde, sahadaki kameralardan biri rugby ligine ilişkin Kökenin Durumu dizilerinden birinde kaptanlardan birinin maç öncesi motivasyona yönelik konuşmasını aktardıktan sonra izleyiciler hararetli tartışmalara daldı. Yaklaşık aynı tarihlerde İngiltere'de, uzaktan yönlendirilen mikrofonlar, Avustralya kriket kaptanı ve oyuncularından biri arasında geçen, yine "açık saçık" sözcüklerin kullanıldığı bir konuşmayı yakalayıp aktardı. Her iki olay sporda standartların düşmesi üzerine medyada yapılan daha kapsamlı tartışmaları doğurdu ve bu durum profesyonel atletlerin sahadaki davranışlarının (ve giderek program-aşırı davranışlarının) çok daha yakından izlenmesine yol açtı. Spor oyuncularının mahrem mekanlarının daha da büzülmesi, günümüzün rekabetçi profesyonel sporlarında geçerli olan gerilim, şiddet, insafsızlık ve saldırganlığa çok daha geniş bir izlerkitlenin tanık olmasını sağlamaktadır.

Mahremiyetin daha da azalmasına karşılık olarak daha yüksek ücret almanın sonuçları profesyonel sporcular arasındaki düşkırıklığını arttırıyor. Gözden düşmekte olan tenis oyuncusu Boris Becker, dünyanın en iyi tenisçileri arasında 96'ncı (ve İngiltere'de birinci) sıradaki yerini yitirmesini takiben 1994 yılında yaptığı bir basın toplantısında, turnuvalarda geçirdiği 10 yıldan sonra ve 26 yaşında tenis oynamanın "büroya gitmek" gibi bir şey olduğunu söyledi. Becker'ın tecrübesi genel hatlarıyla, çocukluğunda katı eğitim rejimlerine girmiş, bunun baskısı altında kalmış ve daha sonraları oyundan daha öncelikli şeylerin olduğunu keşfetmiş olan tüm oyuncuları üzen bir "pili tüketme" vakası olarak soruşturulur. Pili tüketmenin kalıcı tek etkisi rekabetçi sporu erken yaşta bırakıp rahat bir hayat sürmek üzere emekliye ayrılmak olsaydı, burada dikkat edilecek önemli bir şey söz konusu olmazdı. Gelgelelim, profesyonel tenis karşılaşmalarına 13 yaşında dahil olup da korta yeniden dönmeden önce 18 yaşında ciddi bir kişisel bu-

nalım geçiren (mağazalarda hırsızlık yapmaktan ve yasa dışı ilaç kullanmaktan ötürü tutuklanmalar dahil) Jennifer Capriati gibi örnekler, günümüz profesyonel spor kültüründe bir dereceye kadar habis birşeylerin olduğunu göstermektedir. Böyle bir şaşaalı çöküşün yakın tarihteki örneklerinden biri, İtalya'da oynarken uyuşturucu kullanımıyla ilintili çeşitli suçlamalarla tutuklanmış olan ve kamunun gözünde itibarı sıfıra inen Arjantinli ayaktopu oyuncusu Diego Maradona'dır. Oldukça mütevazı kökenlerden gelen ve bir spor dahisi olan Maradona, kendisiyle bu olaylardan önce yapılmış bir mülakatta (Huxley, 1990: 7) kitlelerin beklentilerinin üzerinde yarattığı baskıdan şikayet etmişti: "İnsanların artık benim mutluluk ya da öpücükler dağıtan bir makina olmadığımı görmeleri gerekir...Kimileyin kötü oynamak benim hakkım". Aslında bu çok yanıltıcı bir ifade, çünkü Maradona bir makine değilse de, "ayaktopu tarihindeki en yetenekli ve en aşırı para kazanan oyuncu" sıfatıyla, her zaman optimal verimlilik düzeyinde performans göstermesi gereken herhangi bir oyuncudan ne bekleniyorsa kendisinden de aynı şey beklenmekteydi. Hayranları ve medya açısından basitçe "kimileyin kötü oynama hakkı" yoktu. Böyle bir lüksten yalnızca amatör oyuncu yararlanabilir (ve aslında her zaman bu düzeyde bir hoşgörü bulamaz) çünkü "dünyanın en iyi oyuncusu", onun meslekdaşları ve rakipleri ulusal iştiyakın ve iktisadi birikimin devasa ağırlığını omuzlarında taşımaktadırlar. Maradona'nın ABD'deki 1994 Dünya Kupası Finalleri'nde "geri dönüşü"nün, doping ilaçları kullandığı saptanıp "gözden düşmüş" bir halde ülkesine geri gönderilmesiyle yarıda kesilmesi belki de şaşırtıcı değil. Yeterince araştırılmamış olmakla birlikte, emekli spor yıldızları arasında depresyon, intihar, işsizlik, hastalık, fakirlik ve suç işleme olaylarının sıkça görülmesi de, profesyonel sporun imtiyaz ve refah kültürü hakkındaki yaygın görüşü zan altında bırakmaktadır.

Spor derneklerinin, klüplerin, sponsorların, reklamcıların, medyanın ve hayranların içiçe geçen talepleri spor performansının "yetersiz"liğine pek az yer bırakır. Fiziksel oyunun yerel ve bölgesel amatör spora ve daha sonra ulusal ve uluslararası profesyonel spora dönüşmesi yalnızca bedenin metalaşmasının genişlemesini (Fitzclarence, 1990) değil, aynı zamanda kültür olarak

sporun mahiyetindeki önemlice bir değişikliği temsil eder. Bu değişmenin büyüklüğü televizyondan uluslararası verilen bir günlük kriket oyununu kısaca gözden geçirdiğimizde görülebilir. Kriket, köylerin yeşilliklerindeki köklerinden hareketle İngiliz halk okulları ve seyyar ücretli profesyonellerin gösterilerinden geçerek okullardaki ve topluluklardaki halihazırda bulunan amatör temeline ve yerel, bölgesel ve ulusal takımlarda profesyonel biçimine kavuşan bir spor biçimidir. Oyun bir zamanlar profesyonelliğin zirvesindeyken itirazla karşılanmayan uluslararası (beş gün süren) kriket hazırlık maçı, artık temel kriket gösterisi olmaktan çıkmıştır (Harris, 1990). Bir gün süren kriket karşılaşması şimdi uluslararası karşılaşmaların zaruri bir bileşenidir. Hiçbir hazırlık maçı buna paralel bir günlük karşılaşma olmaksızın tamamlanmış sayılmaz ve çeşitli üçlü ya da daha büyük turnuvalar (bir "Dünya Kupası" dahil), profesyonel uluslararası kriketçilerin zaten ihtiraslı olan oyun tarifelerine dahil edilir. Bir gün süren kriket karşılaşmalarını canlı olarak izlemeye gelenlerin ve televizyon izleyicilerinin (özellikle Avustralya'da) sayısı, oyunun beş günlük değişkesinin topladığından daha fazla oluyor. Oyuncuların hepsinin beyazlara bürünmüş olarak heybetli ve maharetli manevralar dizisiyle uğraştıkları beş günlük oyunun niçin çok daha uzun sürdüğünü ve çok daha muhafazakar olduğunu anlamak zor değil. Oyunun birçok pasajında pek az açık seçik dramatik eyleme raslanır ve hazırlık maçlarının berabere sonuçlanması istisna oluşturmaz. Bir "sonuca" varılamaması bir "penaltı atışları" ve "uzatmalar" çağında giderek ender karşılaşılan bir durum haline gelmektedir, ama kimileri belki de yağmurdan ya da kötü ışıklandırmadan ötürü kaybedilen beş günlük bir karşılaşmadan sonra berabere kalınması, çağdaş spor pazarlayıcılarının birçoğuna anlaşılmaz görünür.

Bir günlük oyun tamamen farklı. Oyuncular renkli formalar giyer, oyun hızlı cereyan eder ve bir sonuca varılması neredeyse garantidir (beraberlik nadiren görülür). Bolca şarkıların söylendiği, ıslıklamaların, yuhalamaların ve "Meksika'ya yaraşır başıbozukluk"un hüküm sürdüğü bir günlük kriket maçlarında kalabalıklar hazırlık maçlarında olduğundan daha şamatacı davranır. Oyun taktikleri tam süreli maçlarda olduğundan daha az gizlidir

ve çok sayıda kadın ve çocuktan oluşan izlerkitleye yorumcular tarafından açıklanır. Ian Harris (1990: 118) bu renkli, şamatacı gösteriyi yapısı bakımından, belli kurallara dayalı ritmi, konu planı, karakterleri ve çözümü olan "bir saatlik televizyon melodramları"na benzetir. İzlerkitle serbest yayın yapan bir ticari televizyonu izliyorsa eğer (yine, özellikle reklamın ve normal programa dahil olmayan malzemenin bolca bulunduğu Avustralya'da), yalnızca yayınlanmakta olan oyunun görüntü ve seslerinin değil, aynı zamanda her dört dakikada bir ekrana gelen reklam kuşağının, ekranın kenarlarından geçip giden çeşitli mesajların, stadyumdaki reklam tabelalarının, yorumcuların bolca başvurdukları "laf kalabalığı"nın bombardımanına uğrar (Lawrence, 1986b; Harris, 1988). Oyuncuların yüksek performans düzeylerini, meraklıların "gerçek" beş günlük oyun yerine iktisadi olarak destekleme bahtsızlığına uğradıklarını düşündükleri bir günlük oyunun gerektirdiği pratik uyarlamalarla bileştirmeleri istenir. Harris (1990: 120) bir günlük kriket oyununun sağladığı üstünlüğü genel bir modernden postmodern duruma geçişin arazı olarak görür:

> Şu halde, tekno-bürokratik kapitalizmden geç kapitalizme, kitlesel tüketime, küresel kapitalizme geçişte aynı zamanda modernlikten postmodernliğe bir kültürel geçiş de söz konusudur. Kriket oyununda bu geçiş rasyonalizm, derinlik, düzen ve kısıtlanıma önem verilmesinin bir kenara bırakılarak yüzey, gösteri ve ifratın vurgulanması şeklinde cereyan eder. Modernlik çağında kriketin sermaye/emek ilişkisinin bağrındaki çelişkiyi ve baskı altında tutmayı maskeleme doğrultusunda ideolojik bir işlev icra etmesine karşılık, postmodernlik çağında kriket tüketim edimini sanki toplumsal üretim ilişkileriyle tamamen bağıntısızmışçasına sunması sayesinde farklı bir ideolojik işlev görür.

Ağırbaşlılığıyla ünlü olan kriket oyununun böylesine gösteri haline dönüştürülmesi spor ve televizyon arasındaki etkileşimin bir ürünüdür (Whannel, 1992: 79). Her sporun, sonuçta ekrandaki gösterinin daha da inceltilmesini gündeme getiren kanalın sunum gerekliliklerine kendisini uyarlayarak telejenik kılınması gerekir. Spor izleyicisinin boş zaman faaliyeti spor yıldızının icra ettiği giderek görünür kılınan ve inceden inceye gözetlenen emeği tarafından üretilir. Olayların şimdi göze batmayan bu durumu spor

kültüründeki derin değişmeleri yansıtır -oynama faaliyetinden icra edimine, "izleme" pratiğinden "izleme" görevine dönüşen değişmeler. Bu süreçte bizzat "spor metni" hem biçimi hem de içeriği bakımından dönüşür; bunun spor metninin katı ve değiştirilemez bir anlamlandırma rejimi doğrultusunda kolayca işe koşulabileceği anlamına geldiğinin düşünülmemesi gerekse bile. Sporun televizyona göre paketlenmesi için ticari güdüm altında yapılan yeniliklerin (özellikle bir günlük kriket gibi müşteriye göre biçilmiş sporlar örneğinde) ürettiği kültürel değişikliklerin de önemli ideolojik sonuçları var. Harris'in (1990) yukarıda işaret ettiği gibi, televizyondan yayınlanan spor, depolitize edici bir eğlence mantığı uyarınca iktidarın asimetrilerini silme eğilimindedir. Bu üretim süreci içerisinde gösterinin tüketilmesinin yarattığı etkiye (ve duyguya) başka her şeyi dışlayacak şekilde ağırlık verilir. Bu strateji, tüketim politikasının (Mort, 1989) üretim politikasının gölge fenomeni olarak kavranamayıp, tersine toplumun ve onun iktidar yapılarının oluşumu açısından merkezi bir yer işgal ettiği postmodernlik durumunun (Harvey, 1989) arazıdır (ve yeniden üretilmesidir).

Bir günlük kriket fenomenine (ve rugby ligi ve basketbol gibi öbür sporlara) yine, kültürel dışlama perspektifinden eğilecek olursak, bu tüketim politikaları odağa yerleşir. Spor dallarının -ve spor kültürünün kesinlikle- büyük kısmının erkeklerin tahakkümü altına girmesi, yukarıda ve aşağıda savunulduğu gibi, hegemonik erilliğin aktarıldığı ve yeniden üretildiği hayati bir mekanizma oldu. Spora ilişkin bilgiye hakim olma yolundaki iddia, erkeklerin kimliklerini inşa etmelerinin, onları merkezi, kurumsallaşmış politik, iktisadi ve kültürel denetim uygulamaktan yoksun kadınlar, çocuklar ve öbür erkeklerden ayıran "farklılık"larının hayati bir yolu oldu. Gelgelelim, geç/örgütsüz kapitalizm altında sermayenin genişlemesine çizgi çekmek zor. Tüketim mantığına göre tüketici nerede bulunabiliyor ya da yaratılabiliyorsa orada "tezgah açmak" zorunlu. Tüketim kapitalizmi, ticari zorunluluklar gereği ayaklar altına alındığı noktada kültürel meşruluğa saygı gösterecek değildir. O nedenle, televizyondan yayınlanan spor, nüfusun yarısından fazlasını oluşturan ve ileri kapitalist toplumlarda ihtiyari gelirin daha büyük bir oranını ellerinde bulunduran ka-

dınları dışlayamaz. Aynı zamanda bizzat kadınlar spora erişimde eşitlik talep etmiş ve kadınların varolan spor faaliyetlerine daha fazla saygı gösterilmesini istemiş ve böylelikle sporun patriyarkiyle derin bağıntısını aşındırmaya ve altüst etmeye çalışmışlardır (Bryson, 1990). Bunun sonucunda profesyonel kadın sporculara televizyonda birdenbire erkeklerinkine "eşit zaman"la yer verilmeye başlanmamış ve tek-cinsiyetli televizüel spor kültürü oluşmamıştır; daha ziyade ekrandaki sporun stratejik gösteriselleştirilmesi ve seksüelleştirilmesi gündeme gelmiştir. Dişi atletlerin bedenlerinin daima (olumlu ya da olumsuz olarak) seksüelleştirilmiş olmasına karşılık, sporcu erkeklerin açık seçik seksüel hitabı göreceli yenidir (Lynch, 1993). Kadınlar ve eşcinsel erkekler bu süreçte sporcu olarak kabul edilmezler -aslında, hegemonik maskülen eril bedenin hoşnutlukla karşılan-masında yukarıdan tayin edildikleri düşünülebilir- ama spor imalarının ve ürünlerinin tüketicileri olarak daha fazla tanınma fırsatına erişirler. Spordaki toplumsal cinsiyet ve cinsellik düzenlerinde bir kez bir çatlak açıldıktan sonra, spor klüpleri ve demekleri, televizyon ekranları ve gazete sütunları ve devletin finanse ettiği spor faaliyetleri ve altyapıları dahil olmak üzere stratejik açıdan önemli spor yapma bölgelerinin temellük edilmesinin önünde yeni fırsatlar açılır (Hall, 1995). Bundan dolayı, kadınların spora duydukları ilginin ticari olarak kışkırtılması amaçlanmamış ve beklenmedik önemli doğurgulara sahip olabilir.

Şu halde, spor tecrübesi çeşitli dolayım aşamalarında "tecrübeyi gerçekleştiren" sporcu kişinin toplumsal karakteristiklerinden derinlemesine etkilenir. Toplumsal cinsiyet ve sınıf gibi kilit toplumsal değişkenler spor gösterisinin vecidsel ve aşkın boyutlarını dolayımlar. Yürürlükteki maskülenlik ve spora katılım ve izleyicilik tarzları arasındaki ilişkiye daha ayrıntılı eğildiğimiz takdirde, spor kültürünün maddi toplumsal hayattan hareketle biçimlendirilme tarzına ilişkin daha geniş bir manzara elde edilir. Bu analiz yalnızca sporun toplumsal oluşumun öbür kısımlarıyla nasıl bağlantılı olduğunu tanıtlamakla kalmayıp, aynı zamanda sporun günümüz toplumundaki en güçlü kimlik oluşumlarından kimilerini biçimlendirmek üzere toplum ve kültürün öbür oluş-

turucu etkenleriyle aynı sıra içerisinde nasıl çalıştığını açığa çıkarır.

C. ADAM ADAMA MARKAJ

Spor yapma tecrübesine ilişkin tarih dışı, evrenselci betimlemeler bir kenara bırakıldığı takdirde, farklı öznelerin her bir spor yapma "moment"ine belli bir dereceye kadar özgüllük kattığı düşünülebilir. İnsan öznelliği toplumsal eylemliliğin ve yapının kavşağında -yani, öznelerin yürürlükteki iktidar söylemleriyle ve bu söylemler içerisinde kaydedildiği noktalarda- inşa edilir. Sözgelimi, aşırı zinde olma duygusu peşinde koşan aşkın bir sporcu özne nosyonu yerinden edildiği ve toplumsal cinsiyete oldukça bağlı veçhesi teslim edildiği takdirde spor kültürünün ideolojik boyutları görünür hale getirilir. Bob Connell (1983: 18) erkeklerin yaratılmasında sporun işgal ettiği merkezi yeri betimlerken sporun toplumsal cinsiyete dayalı bu oluşumunu analiz eder ve şunu savunur:

> Her şey bir yana spor hayret verici ölçüde önemli. Spor birçok erkek çocuk açısından okul yıllarının merkezi yaşantısıdır ve en kararlı çalışkan öğrencilerin bile belli bir tutum geliştirmek zorunda oldukları bir şeydir.

Connell spor pratiğini hegemonik maskülenliğin tikel dışavurumlarıyla, özellikle mevcudiyetin (presence) ortaya konulması, mekanın işgal edilmesi ve yetişkin erillerin gövdesel rekabetçiliğiyle bağlantılandırır. Bu, roman yazarı John Updike'ın (1994: 24) eril "dış" mekan duygusu, "göğe doğru yükselip başın üzerinden spiral çizerek geçen uçan top" dediği bir vurgulamadır. Buna benzer şekilde, Connell (1983: 18) sporu, güç ve maharetin spora özgü bileşimlerinden kaynaklanan haz ve canlılığıyla bir "duyumlu tecrübe" olarak betimler:

> Mekanın karşı konulamaz işgali anlamında güç; mekan ya da onun içerisindeki nesneler (öbür bedenler dahil) üzerinde işlem yapma yeteneği anlamında maharet... Bu ikisinin bileşimi iktidardır -

başkalarının istenci hilafına belli amaçlara erişme kapasitesi şeklindeki Weber'in tanımını karşılar.

Spor ve maskülenliğin karşılıklı bağımlılığı tarafından yaratılan eril imajı büyük ölçüde fantazi ve iştiyaka yaslanır elbet. Erkek çocukların ve erkeklerin çoğu kadir-i mutlaklık, yenilmezlik ve acıya bağışıklık mitleriyle spor idealinin yanına bile yaklaşamaz. Ama eril spor kültürünün gücü ve bu kültürü reddedenlere yönelik yaptırımların ağırlığı o ölçüdedir ki, sporun saldırgan, patriyarkal ve homofobik boyutlarının birçoğundan yabancılaşmış olan erkekler bile çokluk bunların yeniden üretilmesine razı olur. Sözgelimi, Douglas Crimp (1993: 256), kendi küçük kasabalarında basketbolu, yadırgatıcılığının neden olduğu soyunma odası özbilincinin üstünü örterek büyük ölçüde bir aile geleneği ve toplumsal cinsiyete dayalı beklenti meselesi olarak oynadığını söyler. Spordan kaçış ancak fiziksel ve kültürel yerleşim yerinin değiştirilmesiyle olabilmiştir, öyle ki, "doğduğum kasabadan ayrılıp basketbol oynamanın tek değer ölçütü olmadığı yerler olduğunun farkına vardığım zaman bir daha çok nadiren basketbol oynadım ya da izledim". Michael Messner (1992: 30), daha önce atlet olan erkeklere ilişkin yaptığı incelemede, ağabeylerin ve babaların önderliğinde başlayan buna benzer bir zorlayıcı eril spor yapma toplumsallaşma süreci olduğunu gördü. Sık sık dikkat çekildiği gibi, eril sporcu kimliği büyük ölçüde dişi sporcu kimliğinin karşıtı olarak tesis edilir. Genç erkekler ve erkekler sıklıkla sporun en çok kutsanan değerleri ve en gösterişli icraları üzerinde tekdüze bir tarzda tekel kurarak kadınların yaptıkları sporu gerçek erkek sporundan bir sapma ya da küstahlık olarak aşağılayıp oyuncuların eksikliklerini onların dişi olmalarına atfederler (Messner, 1992; Sabo ve Panepinto, 1990: 120). Profesyonel eril sporcu zümresi arasında hegemonik maskülenlik-spor bağı özellikle belirgindir. Connell (1990: 94), Steve adında bir profesyonel "demir adam"ın maskülenliğine ilişkin yaptığı analizde,

> (Steve'in) kendi hayatında hegemonik maskülenliğin belli başlı örüntülerinden kimilerini kesinlikle yaşattığına (dikkat çeker): kadınların tabi kılınması, eşcinsel erkeklerin marjinalleştirilmesi ve mas-

külenliğin dayanıklılık ve rekabetçilikle bağıntılandırılması. Ayrıca Steve okul yıllarında ve yetişkinlik evresinde spor yaparken hayatının büyük kısmında bir kahraman gibi karşılanmış. Şimdi kendisine sponsorluk edenler onu kasten medyanın maskülenlik örneği olarak hazırlamaktadır.

Spor yıldızlarının maskülenliğin ünlü reklam oyuncusu olarak işlev görmeleri medyanın aracılığıyla gerçekleşmektedir. Gelgelelim, pazarlanabilir bir imaj biçimlendirme ve bunu ayakta tutma gerekliliği maskülenlik tasarısını sorunlu kılmaktadır çünkü, sporcunun bunun tersi bir görüntü vermesine rağmen, hegemonik maskülenlik hiçbir şekilde istikrarlı ya da tümleşik değildir. Aslında, sporun hegemonik maskülenliğin ideolojik bakımdan tahkim edilmesi olarak yaygın bir şekilde düzenlenmesi, eril iktidar oluşumunun karakterinin bir eklemlenişi olduğu denli zedelenebilirliğinin ve çelişkililiğinin bir işaretidir. Sözgelimi, daha önce zikrettiğimiz Magic Johnson'ın AIDS virüsü taşıma statüsü, hegemonik maskülenlik üzerindeki baskıların nasıl da ancak bulaşıcı hastalık taşıyan sporcu kadın öbekleri figürüne yapışarak işlev görebilecek bir savunma stratejisi ürettiğini açığa çıkarır (Rowe, 1994a).

Profesyonel sporcu erkekler kültürü eril spor yapma duygusunun ve özdeşleşiminin olanaklı permutasyonlarını tüketmez. Değişen derecede iştiyaka sahip çok daha geniş bir spor tutkunları, destekçileri ve taraftarları sporun kültürel genişliğini ve derinliğini tahkim ederken, çeşitli altgruplar (sözgelimi, kendisini futbol "holiganizmi"ne hasretmiş olanlar) bu daha geniş yığışım içerisine oturtulabilir. Spor tutkunu özünde endüstrileşmiş, profesyonelleşmiş izleyici sporlarının ortaya çıkışının ürünüdür. Spor öncesi folk oyunlarında rekabet, bizatihi spor tutkunlarını üretmeye yetecek denli düzenli ve biçimsel değildi; ayrıca amatör sporun ağır bastığı ve "oyunda ısrar etme ve oyunu oynama"ya evrenselci bir bağıtlanışın belirgin olduğu tarihsel dönemlerde spora duyulan ilgiyi ve spor tüketimini sürekli olarak hazır tutmaya hasredilmiş kültürel-endüstriyel makinenin yokluğu, çok yaygın bir spor tutkunluğunun sergilenmesini keskin bir şekilde sınırlandırmıştı. Spor tutkunları halihazırda belli spor dallarında

belli bir ölçüde teknik eğitimli oyuncu olabilirler ve olmuşlarsa da, büyük çoğunluğu sporu temsil edici nitelikte herhangi türden bir spor yapmamıştır ve yapmış olsalar bile asla oynamadıkları ya da oynama fırsatı pek bulamayacakları çeşitli spor dallarına şiddetli bir ilgi duymuşlardır. Aslında, "kafayı sporla yemiş olanlar" şeklindeki yaygın deyiş, herhangi bir fiziksel katılım biçiminden oldukça ayrı olan spor bağlılığının nakledilebilirliğini vurgular. Spor izleyiciliği ve tutkunluğu, kitle iletişimi yoluyla erişilebilir kılınan (aslında, kaçınılmaz olarak hazırlanan) göreceli mesafeli duruş ya da dönemsel katılım dahil olmak üzere birçok biçime bürünebilir. Spor tecrübesinden hareketle öbür toplumsal alanlarda kendini kaybetme, taraftarlık ve isteklilik konusunda yapılan tahminler sıkça anlatılır ve analiz edilir. Sporla olan bu tip yakınlıkların en göze çarpan örneklerinden bazıları, dışavurumsal şiddet kültürlerinin özellikle vurgulandığı genç, erkek, İngiliz ayaktopu tutkunlarına ilişkin otobiyografik ve gözlemsel açıklamalardır (Buford, 1991; Hornby, 1992; Robins, 1984; Ward, 1989). Spor antolojilerine yazılan girişler hem spora ilişkin duyguların tutkulu bir tarzda ilan edilmesine hem de spor sevgisine doyurucu bir tarzda eğilen edebiyatın üretilmesine elverişli zengin kaynaklardır (aşağıda sunduğumuz çalışma gibi). Sözgelimi, Ian Hamilton (1992b: 2, 3), izleyicilerin "büyük ayaktopu belgesel" malzemelerine daha fazla erişmeye ihtiyacı olduğunu ifade ederken kendi "hayran-otopsisi"nin ve "takıntılar"ının kimi ayrıntılarını okuyucuya fısıldar. Benzer şekilde, Ross Fitzgerald ve Ken Spillman (1988: 4, 5), "En Büyük Oyun"u (Avustralya Futbol Kuralları) selamlarken, spor ideallerine olan derin bağıtlanışlarını uygun bir şekilde temsil eden sözcükleri derlemiş olmaktan ötürü hissettikleri "ferahlığı" betimlemektedirler:

> Spor sayfalarına hangi sıklıkta geri dönüp kendi yaralı ve tükenmiş ruhumuz hakkındaki yazıları okuyoruz? Kendi kırılgan kimliğimizi, bir mitik benlik duygusunu yaşatma ve onaylatma umuduyla gazetelerin önce arka sayfalarını hangi sıklıkta açıyoruz? Futbolun dayanıklı gerçekliği, imal edilmiş imajın ötesindeki hayat budur.

Şu halde, sporun verdiği hazlar izleyici açısından yoğun ola-

bilir. Sözgelimi, Miller (1990), atletin bedenine bakmanın verebileceği homo-ve-hetero-erotik hazlara ve spor şövenliğinin yaşattığı vecde dikkat çeker. Whannel (1993: 346), buna benzer bir Barthesvari kalıp içerisinde, spor izleyicisinin beklenti, gerilim, belirsizlik, yenilgi ve zafer dramıyla karşılaşma esnasında hem *plaisir** hem de *jouissance*'ı yaşantılayabileceğini kaydeder. İzleyicinin sporla ilgilenmesi konusundaki bu örneklerde kişisel değerler ve yerel cemaat yapıları ve değerlerinin derin bir öneme sahip oldukları aşikardır; ama bunlar gazetelerdeki kınayıcı manşetlerden (Robins'in -1984- *We Hate Humans*'ında olduğu gibi) spor gazeteciliği sözlüğünün rutin düzenlenişine (Martin Amis'in -1989: 91, 97- kurmaca eseri *London Fields*'de olduğu gibi) kadar sporun "dolayımlanışı"yla içiçe geçer. Medyanın aktardığı dağınık "mitik özdeşleşme" biçimleri, Michael Real ve Robert Mechikoff'un (1992: 324) savunduğu gibi, yeri geldiğinde zorunluluk sonucunda üretilir: "İnsanlık tarihinde aynı anda tek bir faaliyetle uğraşmak üzere biraraya gelen en fazla sayıda insan kalabalığı, Olimpiyat Oyunlarını ve Dünya Kupasını izleyen televizyon izleyicileridir". Bu insan kalabalığı aynı zamanda, hem yorumları hem de kendi eleştirilerini bütünleştirirken "söylem olarak başkalarının sporunu izleme hakkındaki bir söylem üzerine söylem" (Eco, 1986: 162) geliştiren spor söylemini oluşturan çokkatlı medya biçimlerinde de mevcuttur.

Spor alanı bakımından medya temsillerinin merkezi bir yer işgal etmesi, "pasif'e karşı katılımcı" (Redhead, 1993b: 6) şeklindeki basit ve yanıltıcı olan anlayış etrafında yekvücut hale gelen ikici bir model yaratır. Ne var ki, sporu icra edenler, sporu izleyenler ve spor hakkında betimleyici ve analitik enformasyonun yayılmasıyla uğraşanlar arasındaki ilişkilerin incelenmesi önemli. Bu görev sporu profesyonel olarak temsil edenlerin değerlendirilmesini ve bunların ürettikleri metinlerin sorgulanmasını gerektirir. Televizyon, sporun iktisadi boyutu ve kitlelere sunulması açısından işgal ettiği hayati konumdan ötürü dikkatleri üzerinde topladı (Barnett, 1990; Goldlust, 1987; Whannel, 1992; Wenner, 1989). Ben burada tarihsel açıdan öncelikli bir yerde duran ve önemini sürekli koruyan spor hakkında yazmanın üzerinde yoğunlaşacağım.

* *Plaisir:* Haz (y.h.n.).

D. "SPOR DİLİ"NİN YARATILMASI

Daha önce gördüğümüz gibi, spor kültürü oynama ve izlemenin sınırlarının ötesine taşar. Sporun "en arı" göründüğü anda -icra noktasında- bile her yerde dolayımın işaretleri görünür. Spor sahasında televizyondaki spor yıldızlarının taklidini yapan çocukların yapmacık tavırları ve jestlerinde; spordaki büyük anları yeniden canlandıran amatör yetişkin sporcuların kahramanca fantazilerinde; coğrafi açıdan dağınık spor olaylarındaki izleyicilerin söyledikleri şarkıların ve yuha çeken ıslıkların medya yoluyla dolaşıma sokulmasında; ve diğer birçok örnekte sporun genel kültürel görünümleri açığa vurulur. Sporu anlamlandıran bu kodların bizzat faaliyetle organik bir ilişkisi olmayıp, spor kurumlarının oluşturduğu totalite içerisinde üretildiği ve dolayımlandığı aşikardır. Bu kurumun merkezi bir öğesi, hem spor söylemine yaslanan hem de bu söylemi biçimlendiren endüstrileşmiş spor yorumu aygıtıdır. Spor hakkında "temel bir düzeyde" konuşulacağı bariz olsa da, spor-medya kompleksinin gelişmesi, söyleşi uzamının büyük kısmını içine alan spor dili ve konuşmasına muazzam bir itki kazandırmıştır. İleri kapitalizm altında spor, aylaklık ve çalışmanın yeni permutasyonlarını kışkırtır. Aylaklık zamanının önemli bir bileşenini (çokluk maskülen) oluşturan spor hakkındaki gündelik tartışmalar, genelde başkalarının profesyonelleşmiş spor faaliyetleri tarafından harekete geçirilir. Aynı zamanda spor gazetecileri ve diğer popüler kültür "tercümanları", sporun anlamlarını çeşitli bağlamlarda üretme, yorumlama ve dolaşıma sokma işinin büyük kısmını icra ederler. İlk elde, profesyonel spor gazetecileri "katı" iş, politika, suç ve toplumsal olay haberleri disiplininde çalışan insanlarla dolu televizyon, radyo ve basın yapıları içerisinde iş görürler. Sporun eğitimsizlerin (lowbrow) kültürü olarak taşıdığı başat statü gözönüne alındığında, "haber medyasının oyuncak bölümü"nden (Garrison ve Salwen, 1989), sürekli kendisini gazeteciliğin meşru bir uzmanlık alanı olarak haklılaştırması talep edilir. Gelgelelim, nesnellik, denge ve eleştirel mesafe gibi meslek normları ile yerel/bölgesel/ulusal takımları destekleme ve profesyonel gözlemci ve eleştiricinin niteliklerinden ziyade spor tutkunlarının beklentilerini sergileme

yönünde yapılan basınçlar arasında süregiden bir çatışma vardır. Gazeteciliğin öbür alanlarında olduğu gibi (Chibnall, 1977'nin tartıştığı polis "devriyesi"ne benzer), spor gazetecileri hem kendi kaynaklarına yaslanırlar (temelde spor yıldızları ve yöneticileri) hem de etik açıdan (kendi mesleklerinin kuralları uyarınca) bu kaynaklardan bağımsız olmak zorundadırlar. Bu kaynaklar sıklıkla spor gazetecilerinden kuşkulanırlar, sözlerini "yanlış aktaracaklarına, yanlış yorumlayacaklarına ya da yanlış anlayacaklarına" inanırlar (Richman, 1991: 260); bu yüzden daha geniş bir kitleye hitap eden ve daha az sorgulayıcı olan televizyonu tercih ederler. Birçok sporcu (ve spor tutkunu), spor gazetecisinden hem oyun konusunda hem de yazma konusunda uzman olduğunu tanıtlamasını bekler ve görünüşte birinci beklenti öncelik kazanır. James Traub'un (1991: 36) dikkat çektiği gibi:

> Basının yurttaşların kürsüsü ve nesnellik ilkesinin muhafızı olduğu düşüncesi soyunma odasına doğru pek fazla yol almış sayılmaz. Indiana Üniversitesi'nde sandalye fırlatmakla ün kazanmış olan Bobby Knight, bir keresinde spor yazarları hakkındaki kinayeli görüşü açık kalplilikle şöyle özetledi. "Hepimiz ikinci sınıf yazı yazmayı öğreniyoruz. Daha sonra çoğumuz daha büyük işler yapmaya başlıyoruz".

Bir kültür işçisi olarak spor gazetecisinin diğer kültür işçileri (özellikle sporcular) ile onların ürünlerini tüketenler arasında bir "simsar" olması gerekiyor. Bu kitapta daha önce sunduğumuz ve tartıştığımız bağımsız rock müzik endüstrisindeki personelle yapılan mülakatlar, birbiriyle çatışan ve yarışan görevlerin ve çıkarların uzlaştırılması doğrultusundaki buna benzer basınçları ortaya koymuştu. Britanya, Avustralya ve Yeni Zelanda'daki profesyonel ve yarı profesyonel spor gazetecileriyle yapılan mülakatlar, spor kültürünün bütünsel bir bileşeni olarak spor gazeteciliğinin "spor alanındaki iş dünyası"nın iktisadi çıkarlarını, mesleki ve profesyonel normları ve spor kamusunun duygusal yatırımlarını nasıl uzlaştırmak zorunda olduğunu açığa vuruyor (Rowe ve Stevenson, 1994). Sözgelimi, spor gazetecileri ve onların kaynakları arasındaki ilişkileri inceleyecek olursak, basılı spor metinlerinin karmaşık ve çatışmalı ayakları bir İngiliz gazetesinin spor editörünün aşağıdaki yorumlarında açığa çıkar:

A: Benim İngiliz spor basınıyla genel sorunlarımdan biri maçtan sonra yöneticiyle konuşulmasıdır; yönetici, muhabirler karşısında arz-ı endam eyler, hepsi bu. Bazan da ortada görünmez. Gerçekten bir oyuncuya birşeyler sormak isterseniz dışarıda oyalanıp ağızlarından birşeyler kaçıracakları ve bunları kapacağınız umuduyla beklersiniz. Basın yöneticilerle oldukça bıktırıcı şekilde uğraşma eğiliminde, yöneticiler genelde yılmış haldeler. Asla profesyonel ayaktopu oynamamış oldukları, asla *oynamadıkları* gerçeğinden ötürü kendilerine birşeyler sorulmasından korkuyorlar.

Burada spor gazetecilerinin kaynağa bağımlılığı ve kaynağın da gazetecilerin eleştirel niteliklerinden duydukları endişe ortaya konuyor. Traub (1991: 37), televizyonun kötücül bir "yan etki"sinin, "atlatma" haber konusundaki izlerkitle talebi olduğunu ve bunun da pratikte karşılaşmaların sona ermesinden sonra sporculara "aptalca" sorular sorulması olduğunu savunur. Atletlerin, yöneticilerin ve antrenörlerin spor gazetecilerine kaynağı belirtilmek ya da belirtilmemek şartıyla enformasyon sağlamayı reddetmeleri, gazeteciler açısından hatırı sayılır mesleki sorunların çıkmasına neden olabilir. Sözgelimi, oyun sonrasında muhabirlerin sordukları soruların konusu bayağı, parodisi çok yapılmış "Kendinizi nasıl hissediyorsunuz?", "Bundan sonraki oyuna yaklaşımınız ne olacak?" gibi sorulardan bir kez uzaklaşıp da oyundaki hatalar, taktikler ve tercihler gibi daha eleştirel sorulara gelindiğinde, spor muhabirleri hemencecik sorun çıkaran ya da olumsuz yaklaşımlarda bulunan yaratıklar olarak görülebilir ve daha sonraki vesilelerde kendilerinden kaçınılabilir. Benzer şekilde, uluslararası bir spor takımıyla tura katılıp yolculuk eden bir spor gazetecisi takımdaki kavgaları, ilaç kullanımı ve buna benzer şeyleri not edip haber yaptığı takdirde (kimileyin gazeteci arkadaşları da dahil olmak üzere) bir daha kendisiyle ilişki kurulmaması çok muhtemeldir. Avustralyalı spor gazetecisi Roland Fishman (1991), Avustralya kriket takımının 1991 yılında Antiller'de çıktığı tur esnasında takımın cinsel davranışları hakkında ayrıntılı bir kitap hazırlarken bu durumu farketmiştir. Önde gelen sporcu simalara gazetelerde sıkça başvurulması ya da "içeriden" enformasyon sağlamak için bu simalara gereğinden fazla yas-

lanılması sahici eleştirel spor gazeteciliğini daha da aşındırır. Yukarıda aktarılan editörün gözlemlediği gibi:

> A: Bulvar gazeteleri söz konusu olunca bir çift sorun var. Bir kere oyunun yıldızları ya da yöneticilerden biri gazetelerinin müşterileridir. Bunlar ya bir sütunda yazıyorlardır ya da bir sütunun konuk yazarıdır. Böyle değilse bile gazetelerle bağlantıları vardır, gazetelerde bunların telefon numaraları bulunur; muhabirler bunları arayıp hoşbeş ederler, bunlara güvenirler. Biliyorsunuz işte, bir futbol takımı yöneticisiyle bağlantınız varsa bir oyuncu satın aldığı ya da büyük bir sözleşme yaptığı ve bunun gibi şeyler konusunda ondan hikayeler sızdırmaya bakarsınız çünkü karşılaşmaların olmadığı günlerde haber değeri taşıyan şeylerdir bunlar. Sürekliliği bunlar sağlar, spor dünyası bunların etrafında döner. Takımın yöneticisi sizi büyük transfer hikayeleriyle besleyecektir, o bir kaynaktır ve kaynağınızı sınırlendirmek istemezsiniz.

Spor yıldızlarının ve takımlarının da kendi reklamları için medyaya bağımlı olmalarına karşılık, bunlar sıkıntı yaratması minimum ve geniş kitleye seslenmesi maksimum olan medya biçimlerine tav olurlar. Dostça mülakatlar ya da reklamlar biçimiyle televizyon, sporcuları olumlu tarzda sunma rolünü oynamaya en uygun olanıdır. Richman (1991: 260), Amerikan bağlamında şuna dikkat çeker: "Gün ve gün yapılacak reklamın hala yararlı olduğu düşünülüyor, ama istenmedik alanlara -para, ilaçlar, kız arkadaşlar- girebilecek öndeyilenemez bir yazarla uğraşmanın ne gereği var? Televizyon zararsız... Atletler spor yazarı hakkında hiçbir şey bilmeyebilirler, ama yayıncılığın ne olduğunu kavradıkları kesin".

Spor basını gazetecisinin bir "kaynak grevi" karşısındaki kırılganlığı ve televizyonun alandaki tahakkümü, yukarıda betimlenen "sıkıcılık" kültürünü yaratmak üzere biraraya gelir. Araştırmacı ve eleştirel bir gazetecilik yaklaşımının bulunmayışı aynı zamanda kısmen spor yazarlığının meşruluğu sorununun bir yansımasıdır. Profesyonel oyuncular ve yöneticiler genellikle bir eleştirmenin spor üzerine yorumlar yapmaya ehil olabilmesi için daha yüksek düzeyde spor yapmış olması gerektiğini düşünmektedirler. Bundan dolayı, spor gazetecisinin zihinsel emek kar-

şısında bedenin "kol" emeğinin imtiyazlı kabul edildiği bir alanda iyi yazma ustalığı göstermesi beklenir. Sporcuların spor sayfalarına ya "müstear" isimlerle yazdıkları sütunlar ya da uzman spor muhabiri olarak emeklilik sonrası kariyerler yoluyla giderek daha kolay girmeleri, güvenli mesleki statü sınırlarının oluşturulmasını epey sorunlu hale getiriyor. Seçkin, temsil edici bir düzeyde spor yapmamış olan spor gazetecilerinin "fantazi" arzuları ve spordaki sorunlar (örneğin, finansal sahtekarlıklar) karşısında işbirlikçi ve kendinden hoşnut tutumlarının ve bu tutumların oyunculuktan gazeteciliğe geçen kimseler tarafından benimsenmesinin, daha muhalif bir spor gazeteciliği olanağını ortadan kaldırdığı düşünülür:

> A: Bana öyle geliyor ki, polis devriyesi muhabirlerinin polis olmak istediklerini sanmıyorum, ama ayaktopu muhabirleri bir zamanlar profesyonel oyuncu olmuş olmayı arzulamaktadır. En acıklı şeylerden biri, gerçekte en kötüsü, söyleyecekleri gerçekten hiçbir şey olmayan, kuralların herhangi bir şekilde çiğneyemeyecek olan sabık profesyonel futbolculardır.

Gelgelelim, spor sayfalarındaki yazıların büyük kısmı belli sporcu simalara düşmanca yaklaşır. Bulvar gazetesi *Sun*'ın 1992 yılında İngiltere'nin eski ayaktopu yöneticisi Graham Taylor'a karşı yürüttüğü ve kendisini şalgam ve bunun gibi sebzelere benzettiği kampanya, önde gelen bir spor adamına yönelik oldukça ağır suçlamaların ve yakıcı eleştirilerin bir örneğidir. Burada gazete, özellikle düzenli basın toplantılarının spor dünyasının önemli bir simasının işleri arasında sayıldığı bir bağlamda, potansiyel haber kaynağının bir hedef olarak daha fazla değerli olduğu hükmüne varabilir. Bu örnekte kaynakla kurulacak bağlantının pratik olarak sağlanması, oyuncular ya da yöneticiler hakkında fiilen yazılanlarla büyük ölçüde tutarsız olan bir başka cephenin sunulmasına yaslanmaktadır:

> A: İngiltere'nin yaptığı bir karşılaşmadan sonra takımı oyunu kaybetmiş bir İngiliz yöneticinin gazetecilerin karşısına çıkması, onların da kibarca birkaç soru sorup yöneticinin kibarca birkaç yanıt ver-

mesinden sonra gazetelerine savaş baltalarının fır döndüğü hikayeler yazmaları özellikle mide bulandırıcı.

Spor kaynağının bir skandal bağlamında "haber yapılması" önerildiğinde hikaye genellikle spor gazetecisi olmayanlar tarafından yazılır. Yukarıda görüşlerini aktardığımız editör bu uygulamanın berisinde iki nedenin yattığını savunur: Birincisi, spor gazetecisi sıkıntı yaratmanın (ve güveni kötüye kullanmanın) sorumluluğunu taşımak istemeyebilir; ikincisi, spor gazetecilerinin büyük çoğunluğu "ciddi" ve karmaşık araştırmacı gazeteciliği becerebilme yeteneğine sahip değildir:

A: Şu halde, spor gazetecileri finansal bir sorun olduğu, birilerine karşı cinsel konularda birtakım suçlamalar söz konusu olduğu takdirde, haberleri yoğurmaları için yazarlara getirirler. Ama sahici bir haber öyküsüyle karşılaştıklarında gösterdikleri tepki pek iyi değil.

Spor muhabirlerinin gazeteciliğin diğer disiplinlerindeki meslekdaşlarınca bir ölçüde hor görülmesine -bu, sporun "düşüncesiz" popüler eğlenceyle birlikte orta sınıf, orta eğitimli entelektüel kültürle ilintilendirilmesiyle bağlantısız olmayan bir tutumdur- yol açan bu mesleki kısıtlanımlara rağmen, tikel bir izlerkitleye hizmet sunmanın gerektirdiği maharetin ve spor yazımı türünün kendi kendisine dayattığı sınırların ötesine doğru esnetme olanaklarının kabul edilmesi de söz konusudur. Kendi hesabına çalışan bir spor gazetecisinin belirttiği gibi:

B:... sporun birbiriyle rekabet halindeki iki taraf arasındaki yalnızca bir dayanıklılık gösterisinden daha fazla bir şey olduğunu, ülkenin ve toplumun kültürünün bir parçası olduğunu gören... spor yazarlığını bir sanat haline getiren insanlar var... Bunlar kendi sporlarını gerçekten daha büyük ve yüce birşey kılıyor; iyi yazabilmelerinden ve spordaki atmosferi ve toplumsal yansımaları yakalayabilmelerinden ötürü bunların yalnızca karşılaşmaların sonuçlarını kaydeden yazarlardan daha farklı bir gözle görülmesi gerektiği kanısındayım.

Bu tip duyarlılıkların spor gazetecileri arasında evrensel ölçekte geçerli olmamasına karşılık, yukarıdaki kısa yorum gerilim,

belirsizlik ve farklılık alanlarını etkin bir tarzda işaret etmektedir. Spor gazeteciliğinde bağımlılık ve sömürü ilişkilerinin güçlü bir şekilde vurgulanmasının yanı sıra gazete makaleleri yazarı olarak da çalışan profesyonel sporcu personel istihdam etmenin -kilit özneler ve kaynaklar olarak- yarattığı etik güçlüklere de dikkat çekilmektedir. Spor gazetecilerinin içeriden bilgisine dayalı olarak araştırma yapmak ve hikayeler yazmak üzere üçüncü kişilerin (genel haber muhabirlerinin) kullanılması aynı zamanda spor hikayelerinin spor sayfalarından gazetenin öbür kısımlarına nasıl da kolaylıkla geçivereceğini ortaya serer. Spor gazetecilerinin ehil olup olmadıklarının hem sporcu personel hem de "ciddi" gazeteciler tarafından ciddi bir şekilde sorgulandıkları gösterilir ve nihai olarak enformasyon taşımanın daha soyut niteliklerine yanıt vermekten ziyade okuyuculara hizmet sunan hevesli kimseler oldukları hükmüne varılır. Basılı medya içerisinde "bulvar" gazeteleri ile "nitelikli" gazeteler arasında bir ayrım yapılır; bu, "spor muhabirleri" ve "spor yazarları" tipolojisinde kopyalanan bir bölünümdür. Nitelikli gazetelerin "yazar-güdümlü" üslubu rutin bir tarzda onun varsayılan karşıtıyla kıyaslanır. Okuyucu-güdümlü bulvar gazetesinin pazara dayalı kârıençoklaştırma talepleri uyarınca sporu ve spor personelini müstehzi bir şekilde sömürdüğü düşünülmektedir.

Fiske (1992) buradaki bulvar/nitelikli şeklindeki gazetecilik hiyerarşisinin sınıf ilişkilerinin ideolojik bir sirayeti olduğunu savunur. Üslup bakımından ciddi ve bulvar spor gazeteciliği arasındaki farklılık aslında dramatiktir. Sürekli olarak tam bir İngiliz spor yazarı olduğu söylenen Hugh McIlvanney'den (1993: 10) rasgele kısa bir paragraf seçip bakarsak, dilin karmaşıklığı, özellikle sözdağarcığının ve sözdiziminin karmaşıklığı, İrlandalı ayaktopu oyuncusu Paul McGrath'ın oyunu hakkındaki betimlemede olduğu gibi hemencecik görülebilir:

> Engin otoritesi, hemen yanıbaşındaki adama, Alan Kernaghan'a, takımda daha önceki görünüşünün üzüntü veren kusurlu biçimini geride bırakarak etkileyici bir tarzda oynamasına yardım etti. Windsor Park kalabalığının en bağnaz kısımlarının attığı çığlıkların ve kötü el hareketlerinin özel hedefiyken bunu yapabilmiş olmasından ötürü Kernaghan özel bir takdiri hakediyor.

"Üzüntü kaynağı kusurlu biçim"i ve "kötü el hareketleri"ni bir parça kısaltılmış ve dilsel açıdan yoğun bir tarzda dile getirmesi açısından buradaki yazımın da kendi "kapsamlı otoritesi" var. Bireyselci, belli bir "imza"ya ait üslup, bulvar spor gazetelerinin daha dolaysız popülist sesiyle keskin bir karşıtlık oluşturur. Ünlü İngiliz bulvar gazetelerinden biri olan *Daily Sport*'un arka sayfalarından yapılacak bir seçme dil ve yaklaşım bakımından varolan farklılıkları kısaca gösterir:

> DAVİD PLATT bugün Sampdoria'ya katılacak -ve 10 milyon paunda fırlayan kendi İtalyan kader çarkına binecek...
> ...Orta saha yıldızını bugüne kadar en zengin İngiliz futbolcusu olmasına götüren patikaya adım atması 1991 yılında Bari'den Aston Villa'ya 5.5 milyon paund karşılığında geçmesiyle gerçekleşti...
> ...Yaptığı yüklü miktarda sözleşmeden bu yana iki yılı geride bırakan Platt, İtalyan süper klüpten tazminat alma hakkını kaybedeceğinden ötürü bir yere kıpırdayamamaktan nefret ediyor. (Maddock ve Dunn, 1993: 32).

Bu tip spor yazılarında, bulvar spor gazeteciliği türünü oluşturan "takımdaki oyuncunun mutsuzluğu klişeleri" (Amis, 1989: 98; bkz. Rowe, 1991c) işbaşındadır. "Kader çarkı", "orta saha yıldızının altın patikası" ve "İtalyan süper klüple yapılan yüklü miktarda sözleşme" gibi ifadelerden oluşan spor dili, olayların yorumlanması ve retorik yanıtların oluşumu için aşina bir çerçeve sağlar. Fritz Spiegl (1983: 10) bu "cisimsiz" üslubun "sözcüklerin, ibarelerin ve hatta bütün olarak tümcelerin kitlesel olarak üretilmiş, her biri kendinden sonra gelenle özdeş plastik mutfak kapları gibi görünen" bir üslup olduğuna dikat çeker. "Bu, tamamen kendine özgü, gerçek hayatta asla karşılaşılmayan bir dildir". Gelgelelim bulvar spor gazetelerinin haber dillerinin büyük kısmının tekrardan ibaret olması kendi dilsel sahiciliğini yaratır çünkü gündelik sözcükler ve benzetmeler deposundan yaptığı sağduyulu seçmece kendi yaygın üslubuyla karıştığı zaman, spor gevezeliğini oluşturan çeşitli sözceler için elde hazır bulunacak bir kaynak sağlar. Hem pahalı spor yazarlığı hem de bulvar biçimi, sporun "çekim gücü"nün ticari hükümlerince olduğu kadar ayırtedilebilir bir okuyucu talebince yaratılır. Spor tutkunları arasında ister Ma-

iler-in-Esquire okulunun yüksek edebiyatını aratmayacak şekilde yazsınlar (Diamond, 1994: 16) ya da isterse basmakalıp yazıları "okuyucuların en düşük beğeni düzeyine yaltaklanan bayağı yazarlar" (Richman, 1991: 337) olsunlar, profesyonel yazarlara gözde takımlar ve spor dalları hakkında olumlu şeyler yazmaları için yüklüce para ödenmesi düşüncesine bir düşmanlık beslenmektedir. Tam da nakit bağlantısının mahiyeti ve spor gazetecilerinin zirvedeki spor örgütlerine ve önemli bireylere yeknesak bağımlılıkları onları (maddi ve simgesel olarak) "halk"tan ayırır. Daha önce değinilen punk müzik örneğinde olduğu gibi, popüler kültürün anadamar rasyonelleşmesine verilen amatörce ya da yarı profesyonel yanıtlar olarak fanzinlerin ortaya çıkmasının nedeni budur.

E. FANZİN KÜLTÜRÜ

İngiltere'nin dışında da bulunabilmelerine ve bazılarının başka sporlara (rugby gibi) hasredilmiş olmalarına rağmen fanzinler en çok İngiliz ayaktopuyla özdeşleştirilir. Bu fenomenin İngiltere'de ne denli yaygın olduğu, Arsenal gibi büyük ayaktopu klüplerinin yanı sıra Wealdstone gibi ufacık klüpleri de kapsayan fanzinlerin satış rakamlarını içeren bir katalog olan *AFN Distribution*'ın Mayıs 1992 sayısına bakılarak tahmin edilebilir. Richard Haynes'in (1993b: 68) belirttiği gibi, "fanzinlerin gerçek üretimi, dili kasten hatalı kullanarak, medyadaki uzlaşımsal futbol dilini yeniden canlandırarak, çokkatlı anlamlar iletebilmek için sözcük oyunlarını ve klişeleri kullanarak başardıkları nükte ve eğlence duygusuna yaslanır". Bu kuralsız tonlama *Talk Us through It, Ray* (1992) (Bizimle Harbi Konuş, Ray) başlıklı ve alt başlığında "etepimeletik" sözcüğünün anlamını bilmeyen dergi" yazan dergide tipik bir şekilde görülebilir. Büyük (ve bazı küçük) medya, bu dergilerdeki hicvin hedefidir. Derginin adı televizyon gazetecilerinin ayaktopu oyuncularına hemen maçtan sonra sordukları soruların parodisini yapar ve John Motshon'sh Shpot, I Fanshy başlıklı imzasız bir yazı televizyondaki spor yorumlarının tamamen hayali bir pastişinden oluşur. Simon English'in (1992: 7-8) daha ciddi bir

yazısı, şu anda emekliye ayrılmış bulunan önde gelen bir yöneticinin, Nottingham Forest'ın yöneticisi Brian Clough'ın taktiklerinin sorgulanması bakımından hem ticari taşra basınını hem de yerel fanzinleri suçlar:

> Clough'ın takıma topluca talimat vermeme doğrultusundaki ilginç kararı hiç de eleştirilmiş sayılmaz, özellikle dalkavuk yerel basında. Ve bu yazının bir Forest fanzininde değil, gezici bir dergide çıkmasının nedeni Nottingham'da eleştirinin değil, yalnızca kör inancın kaale alınmasıdır.

Spor medyasına yönelik dolaysız eleştirilerden başka, küçümseyici hiciv, ironi ve kendine özgü özel dil fanzinleri anadamar basılı medyadan ayırır. Bu, "Yarı Nezih FUTBOL Dergisi" altbaşlığı taşıyan, oldukça yüksek üretim değerlerine ve bazı profesyonel yazarlara sahip öncü bir fanzin olan *When Saturday Comes*'la bağdaştırılan bir üsluptur. Bağımsız plak şirketleri tartışılırken eğilinen kültürel üretim, profesyonelizm, endüstri ve beğeni "oluşturucuları"nın inşası arasındaki ilişkilerin analiz edilmesi açısından bu anahtar konumdaki fanzinin tarihinin çeşitli görünümlerini ele almak faydalı olabilir. Haynes (1993a: 46), dergiye ilişkin duygudaş değerlendirmesinde, "Mart 1986'da on iki sayfalık ilk sayısı 200 adet basılıp 15 pense satılan derginin yaklaşık 40.000 okuyucusu olduğu"na dikkat çeker. Haynes derginin bir plak mağazasındaki kökenlerini; kurucularının masrafları bizzat kendi gelirleriyle karşılamalarını; daha fazla süreklilik kazanmaya, düzenli yayınlanmaya ve ticari dağıtımının yapılmaya başlamasına doğru yol alışını; tam gün ve yarım gün çalışan personelinin genişlemesini; kitapların üretilmesi ve ticaretini; ve paralı reklam alma kararını belgeler. Bu, "kalkınma ve ilke arasındaki çatışmayla başetmeye" yaslanan bağımsız bir kültür girişiminin örnek bir tarihidir (Haynes, 1993a: 47).

Genişleme fırsatları, gayrı resmi bir tarzda ticari medyanın "hayran-güdümündeki" bir alternatifi olarak gelişmiş ve ticari açıdan önemli düzeylerde sermaye ve tüketim yaratır hale gelmiş olan bu tip örgütlerin ethosuna karşı zorluklar yaratır. Başlangıçtaki kaotik (ve çoğu örnekte küçük ölçekli ve kısa ömürlü) faaliyet is-

tikrar kazanıp rasyonelleştikçe, bu gelişmeler bağımsız girişimi anadamar basına yaklaştırır. Pekişme sorunları ticari dünyanın ötesine uzanır. *When Saturday Comes* örneğinde, derginin profesyonel olmayan yazarlar ve "eleştirmenler" için bir kürsü işlevi görmesi açısından o kadar önem taşıyan dışarıdan yapılan katkılar, "ırkçı, cinsiyetçi ya da herhangi sekter tipte saldırılara" yer verilmeyeceğini belirten bir yayın kurulu siyasasınca yönetilir (Haynes, 1993a: 50). Politik açıdan böylesi bir ilerici konum, yeni ortaya çıkan "oyuncular" (örneğin, Manchester United'ın fanzini *Red Issue*) tarafından ideolojik ortodoksiyi dayatma ve öndeyilenemezlik ve çokseslilik üzerinde kurulmuş bulunan bir basılı spor medyası sektörüne ahlaki standartları buyurma girişimi olarak görülebilir. Yerleşik alternatif girişimler, spor piyasasında sektörün önderliğini bir dereceye kadar ele geçirirken, aynı zamanda zorunlu olarak direnişçi muhalefet söylemiyle tutarlı bir yarışmayı da harekete geçirir. Yabancılaşmamış kültür üretimi nosyonunca eskimiş kılınması şöyle dursun, direnişçi, alternatif ve muhalif nitelikler ölçüleceği ve değerlendirileceği zaman herhangi bir noktada söylemsel mücadeleye başvurulabilmektedir.

Tikel bir spor hayranları dergisinin radikalizm düzeyine ilişkin varılan yargı ne olursa olsun, bizzat bu fenomenin arkasında yatan gerekçe anadamar basılı (ve elektronik) spor medyasının önemli ölçüde başarısızlığa uğramasıdır (Rowe, 1992). Profesyonel spor gazetecilerinin -en azından fanzinlerde "ikinci işlerini yapmadıkları" zamanlarda- "sıradan" hayrana çok uzak durdukları ve spor-medya kompleksine üye olmalarının kendilerini gereğinden fazla uzlaşmacı kıldığı savunulur. "Bayağı spor yazarları"nı mahkum edenin ve fanzin yazarlarına hükmedenin "oyunun hastalıkları"yla uğraşma konusundaki bu başarısızlık olduğu düşünülür (Haynes, 1993a: 48). Fanzinlerdeki yazılardan oluşan *Whose Game is It Anyway?* (Shaw, 1989) başlıklı bir antolojide sunulduğu haliyle tabandaki taraftarların ortaya koyduğu sorunlar şunları içeriyor: Kimlik kartı taşıma zorunluluğu, polis aramaları, saha güvenliği, ırkçılık, holiganizm, mülkiyetin gelişmesi ve spor işi etiği. Phil Shaw'un (1989) derlemenin sunuşunda savunduğu gibi:

> Nitelikleri ve bağlılıkları açısından o kadar değişik olan tüm bu dergilerin verdikleri mesaj nettir. Bu mesaj futbolun televizyona, seçkinci yavru klüplere, haris acentalara ya da sansasyona aç bulvar gazetelerine, hissedarlara ya da sponsorlara değil, paundları ve taraftarlıklarıyla sporu ayakta tutan halka ait olduğunu belirtir.

Shaw'a göre, fanzinlerin büyük kısmının sergilediği bu popülist polemikçi niteliği, ticari spor dergilerine ve gazetelerine (aynı zamanda kendisinin de çalıştığı saha) bir meydan okuma oluşturur. Bu, Britanya'da fanzinlerin yıllık satış rakamlarının seksenli yılların sonunda bir milyonun üstüne çıkmış olsa bile, fanzinlerin yerleşik medyanın ciddi birer ticari rakibi olduklarını savunmak anlamına gelmez. Gelgelelim, fanzinlerin silah olarak kullandıkları retorik ve alaycılık, sporun profesyonel yorumcuları ve bu yorumların profesyonel olmayan tüketimi arasındaki kültürel işbölümüne meydan okuma konusunda etkili olabilir. Fanzinleri destekleyenler bu dergileri yalnızca taraftarlar arasında arzu edilir bir iletişim modeli olarak değil, aynı zamanda anadamar ticari basının eksikliklerinin özlü tamamlayıcıları olarak görür:

> Fanzinlerin başlattığı birçok "saldırı"nın saygısızlık ve sövüp sayma arasındaki ince bir çizgide gezindiği doğru. Ama başat futbol basını bağlamında -bulvar gazetelerinin "şimdi her şeyi açıklamalıyım" şeklindeki fantazi dünyası, sözlü küfürleşme, transfer haberi olarak verilen sahte kurmacalar ve kimileyin gösterişçi tutumlar bağlamında- bu dergiler pervasız bir panzehir işlevi görür (Shaw, 1989: n.p).

Fanzinlerin "hayranlar" ve "yazarlar"ın zorunlu olarak "ayrı soylardan geldikleri yollu anlayışın gizemselliğinin bozulması"na yardımcı olmada oynadıkları rol, önceki *Ripped & Torn, Sniffin' Glue, 48 Thrills, Temporary Hoarding...*" (Shaw, 1989: n.p.) gibi punk rock fanzinlerin yolunda gider. Fanzinleri ayakta tutan bu güçlü popülizm akımı, belli başlı spor yayımlarının genişlemesi tarafından dağıtılmaktan ziyade ateşlenir. Gelgelelim, spor fanzinlerinin, boş zaman beğenilerini ve tecrübelerini hala esaslı bir şekilde ayıran derin yapısal bölünmelerle kültürel popülist istencin gücü sayesinde büyülü bir şekilde başa çıkabileceğini sa-

vunmak hatalı ve yanıltıcı olur. Aşağıda *When Saturday Comes*'ın halihazırdaki editörünün okuyuculara ilişkin yaptığı betimleme okuyucu profilinin oldukça seçmeli mahiyetini açığa çıkarmaktadır:

> ...ortalama okuyucu muhtemelen 20 yaşlarında, belki sabık öğrenci ya da çok muhtemelen öğrenci ve *Guardian/Independent* okuru olabilir... Yetmişli yılların sonunda ve seksenlerin başında futbol izleyerek büyüyen biridir. Çoğunluğu erkektir. Bir miktar kadın okurumuz var, ama gerçekte çok sayıda oldukları söylenemez. Ama bir bakıma bu konuda yapabileceğiniz fazla bir şey yok. Okurların çoğu muhtemelen elli yaşın üstünde değil. Birçoğu da muhtemelen onaltı yaşın altında değil. Yetişkin bir okuyucu kitlesi... Kendimize fazla ilginç görünmediği için personel hakkında pek düşünmedik; başka insanlara ilginç görünüyorsak eğer, bu bizim için yeterlidir (aktaran Haynes, 1993a: 49-50).

Derginin burada ortaya konan sınıf, toplumsal cinsiyet, eğitim ve yaş profili oldukça özgül, ama özünde "nitelikli" *British Daily* ve *Sunday* gazetelerinin spor sayfasının okuyucu profilinden çok da farklı değil. Öbür, daha önce zikredilen *Red Issue* gibi daha partizan ve yerelleşmiş spor fanzinleri, bulvar gazetelerinin sahip oldukları işçi sınıfı okur profilini yansıtıyorlar gibi görünüyor. Böylelikle, müzik bağımsızlarında (ve anadamarın dışında kalan kendilerine ait yayımlarda) olduğu gibi, spor fanzinlerinin yerleşik spor basınına köklü bir alternatif sunmaktan ziyade piyasanın özgül bölgelerini işgal ederek spor yayımları silsilesini "tamamladığı" düşünülebilir. Aslında, bazı profesyonel spor gazetecilerinin ve yazarlarının fanzinlere düşmanca yaklaşmalarına ya da kayıtsız kalmalarına karşılık, yine başka gazeteciler bu dergileri hoşnutlukla karşılıyor ve hatta destekliyor. Fanzinler karşısındaki bu tutumlar silsilesi spor gazetecileri ve editörleriyle yapılan görüşmelerde sergilenir. Londra'da yayımlanan bir bulvar gazetesinin kıdemli bir editörünün belirttiği gibi:

> H: Dürüst olacağım, bu dergileri hayatta okumadım; biliyorsunuz, bunların *per se** spor gazeteciliği üzerinde herhangi bir etkileri ol-

* Kendi başına, kendi içinde. (ç.n.)

duğunu sanmıyorum...Satılıyorlarsa (bir tür ihtiyacı) karşılıyor olsa gerektir ve bu yüzden belki de gazetelerin bu ihtiyacın ne olduğunu kavrayabilmek için bu dergilere bir göz atmaları gerekir, bilemiyorum. Belki bu dergilere bakmamakla ve neyi üstlendiklerine daha fazla ilgi göstermemekle -bazı gazeteler ilgileniyorlar- hata yapıyorumdur.

Ulus çapında dağıtılan ciddi bir İngiliz gazetesindeki bir köşe yazarı buna benzer şekilde şunu savunuyordu:

D: O dergileri okumadığımdan size birinci elden bir görüş sunamam... Gazetelerin vermeyip de bu dergilerin verdiği enformasyonun ne olduğunu söyleyebilmem için bunlara alıcı gözüyle bakmam gerekir.

Bu perspektiften bakıldığında, spor fanzinlerinin profesyonel spor gazeteciliğinin pratiğiyle büyük ölçüde alakasız olduğu düşünülür ve şöyle rasgele bir okumaya değer bile bulunmaz pek. Bunun tersine, bir taşra gazetesinde çalışan spor gazetecisi fanzinleri "okumayı eğlenceli" bulur; ama yerel bir ayaktopu klübünün kendi fanzinini çıkarmasına yol açan dürtüyü anlamasına karşılık, bu dergilerin örgüt içerisindeki kilit kaynaklara erişmekten yoksun olmalarının profesyonel spor gazetecilerininkinden daha üstün analizler sunamayacakları anlamına geldiğine inanır. Yerel gazetelerin taraftarlardan ziyade ayaktopu klübünün yöneticileriyle yakından haşır neşir olmalarına ilişkin eleştiriye verdiği yanıtta bu gazeteci şunu savunuyordu:

G: bu duyguları hissedip de, "tamam, gazeteciler işlerini gerçekte bizim istediğimiz gibi yapmıyorlar, o halde bunu yapmayı biz deneyelim" diye düşünenler taraftarlardır. Bu konuda çok aşırıya kaçtıkları aşikar, çünkü orta çizgiyi bulmanın bir amacı olmayacaktır; bildiğiniz gibi, böyle akıl yürütüldüğünde ciddi gazetelerle neredeyse rekabete girişilecektir, eh bunu yapmayı göze alamayacaklarına göre öbür aşırı uca kayıp fanzini üreteceklerdir. Geçerli bir eleştiri sayılsın ya da sayılmasın, bilemiyorum, bu dergilerin bazıları oldukça eğlendirici yayımlar olacaktır. Burada yine mesele gelip, klübe yakın olmayı sürdürmek için ihtiyaç duyduğunuz enformasyonu elde etmeye muktedir olmanıza dayanıyor. Bu enformasyonu bu-

lamayacaksınızdır; teraslarda söylentileri işitebilirsiniz ama teraslarda hikayeleri bulamazsınız; bu hikayeleri daha sonra klübün çay salonunda ve VIP salonlarında bulursunuz.

Fanzinlere ilişkin bu daha olumlu bakış bu dergileri dışsal polemikler yaratma rolüyle sınırlandırıyor ve ortodoks basım gazeteciliğini ve onun spor analizini derinden etkilemekten ziyade "canlandıracağı"nı düşünüyor. Bir derginin spor editörü dışarıdan gelecek bir görüşe daha fazla değer veriyor ve birkaç fanzinin kendilerine katkıda bulunabileceklerini kabul ediyordu:

T: Gerçekten doğru dürüst yazabilen ve yazdıkları çok farklı olan birkaç fanzin editörü katkı yapabilir. Zaten parti çizgisini izlememenin, 40 yıldır futbol izleyen yorgun yazarların görüşünü takmamanın anlamı da budur. Bu, öncelikle genç olan, daha ziyade bir hayranın bakışıyla teraslarda ya da koltuklarda oturan birisinin görüşü olacaktır... Gerçek şu ki spor yazımına yeni, farklı bir bilgi dahil oluyor ve bu insanların kanaatleri uzun yıllar sporu izlemiş ve spor yapmış olanlarınki denli geçerlidir ve birçoğu uzman olmayan bu insanlar birer uzman haline gelmişlerdir.

Fanzinlere ilişkin bu olumlu değerlendirmelerin bu dergileri çıkaranlar tarafından benimsendiği besbelli. Bu dergilerin kariyerist ya da parasal nedenlerden ziyade "gerçekten bir aşk uğruna, futbol aşkı uğruna" çıkarıldığını düşünen bir fanzin yazarı ve koordinatörü bu benimseyişin bir örneğidir. Fanzin yazarlarının tabandaki spor taraftarlarına daha yakın olduklarını ve bu yazarların "politik" açıdan profesyonel spor yazarlarından daha az uzlaşmacı olduklarını düşünen başka bir spor editörü, fanzin yazarlarına karşı daha lehte bir tutum sergiliyordu. Bu, "kendinizi ifade edebilirsiniz, yalnızca bir yazıcı ve daktilo ele geçirdiğinizde bunu yapabilirsiniz" diyen bir "punk tutumu"nu, eleştirel spor fanzinlerinin yükselişe geçmelerinin atmosferini yaratan spordaki iktidar yapılarına karşı beslenen derin popüler hınçla bileştiren bir tutumdur. Ayaktopu fanzin yazarları hakkında düşünülen şudur:

A: (bu yazarlar) yönetim kurulundan, bunların klüplerinden, yerel basından düş kırıklığına uğramıştır... bir ihtiyaca yanıt verirler. Sanırım futbol hayranlarının birçoğu klüp tarafından çeşitli yollardan kazıklandıklarını, kendi istemlerinin gözönünde bulundurulmadığını ve gittikçe klüple bir hesapları olduğunu kabul edecektir... Bu yazarlar ulusal basının gerçekten karşılayamayacağı bir ihtiyaca yanıt veriyorlar ve bu ihtiyaç eğlence ihtiyacıdır. Yapılan iş büyük ölçüde eğlendirmedir, bunu herhangi bir kimse yapabilir. Bir Cumartesi gecesi tüm kızgınlığımla oturup bir fanzine yazabilir ya da bayiden bir dergi satın alabilirim -çok eğlenceli.

Spor editörlerinin fanzinlere spor gazetecilerinden daha olumlu bakmaları dikkat çekici. Muhtemelen bunun nedeni, editörlerin kendi hesabına çalışan muhabirlerin getirdiği malzemeyi kullanabilmelerine ya da bu muhabirlere görev verebilmelerine karşılık, kadrolu spor gazetecileri "belki de gazeteciliğin hiçbir vasfına sahip olmayan, daha önce fanzinlerde işe başlayıp şimdiyse anadamar gazeteciliğe özümsenmiş" artan sayıda insanla hem gazetede yer kapma hem de otorite kazanma çerçevesinde rekabet etme konumunda olmalarıdır. Profesyonel spor yazarı emek piyasasına "amatörler"in kolayca girmeleri karşısındaki bu direniş, ustalık ve metin piyasasının hırslı yapımcılar tarafından doyuma ulaştırıldığını düşünerek büyük bir şirketle ya da yerleşik bir bağımsız plak şirketiyle sözleşme yapan bazı müzisyenlerin tutumuna benziyor. Spor fanzinleri anadamar örgütlerin (bu örnekte büyük gazeteler ve dergiler) fidanlıkları (bazı küçük ve bağımsız plak etiketleri gibi) olarak, düşkırıklığına uğramış spor hayranlarının emniyet subabı olarak ya da daha genel kanallarla huzurluca birarada varolan uzman yayımları olarak işlev görüyorlarsa eğer, o halde "spor gevezeliği"nin genel akışı içerisinde faydalı, ama pek radikal olmayan söyleşiler olarak görülebilir. Gelgelelim, bundan önceki bölümde dikkat çekildiği üzere, bazı fanzinler yerleşik ticari medyanın büyük ölçüde ya da tamamen ihmal ettiği bir okur kitlesini açıkça hedef aldığı zaman daha eksiksiz ve potansiyel olarak yıkıcı bir alternatif işlevi görebilir (örneğin, *The Football Pink* ve *Against the Tide*). Kadınların, eşcinsellerin, lezbiyenlerin ve Anglo olmayan kültürlerin spora ilişkin özgül istemlerine hasredilmiş fanzinleri, anadamar spor ba-

sınının tasavvur ettiği tükenmiş insani konuların kapsamını büyük ölçüde genişletir. Bu dergiler ihmal edilmiş istemlerin peşinde koşarak tabi grupları seferber etmeye ve bu grupları ortadan kaldırılma ya da marjinalleştirilme tehlikesi karşısında kendi farklılıklarını kucaklamaya sevketmeye çalışır. Öte yandan, bu dergiler basitçe okurlarının tabi konumlarını onaylayan küçük ölçekli, marjinal alternatif medya olarak da görülebilir. Genişletilmiş spor ilavelerinde "kadın ve etnik sporlarına" ilişkin uzmanlık haberlerinin geçici kullanımının, sporun ve gazetelerdeki spor haberlerinin görünüşte güvenli erkek, beyaz, heteroseksüel karakterini altüst etmede daha etkili olacağı savunulabilir (Trelford, 1993: 17). Aslında, bunların ikisi de, devlet desteğindeki "Herkes için Spor" retoriğine ve spor piyasalarını şimdiye kadar ihmal edilmiş tüketici gruplarını kapsayacak şekilde genişletme doğrultusunda ticaretin güdümlediği arzuya rağmen birçoklarının baskı altında tutulma ve dışlanma olarak yaşantıladığı başat spor kültürü karşısında önemli işlevler görür.

Sporda bağımsız rock grubunun, büyüklerin endüstri üzerindeki egemenliğini tehtid edebilecek yeni ortaya çıkmakta olan gücün gerçek bir muadili yok. Amatör ya da yarı profesyonel spor, kamusal ve özel kaynaklar uğrunda profesyonel sporla rekabet eder, ama sporun hiyerarşik iktidar yapısı pop müzikteki mukabilinden bile daha sağlam tesis edilmiştir. Sporun temsili konusunda girilen yarışın spor kültürünün durumu açısından o denli önem taşımasının nedeni budur. Gazete sayfasındaki ve ekrandaki spor, bir üst-belirleyen patriyarkal-kapitalist ticarileşme ve profesyonelleşme mantığının halisane ürünü değildir, bu güçlerin spor-medya kompleksindeki ağırlıklarına rağmen. Tüm popüler kültür biçimlerinin bağrında taşıdığı dinamizm ve çoğul vurgu sporda da mevcuttur. Spor kültürü aynı zamanda postmodernizmin yandaşlarınca o kadar sık ilan edilen yüksek-aşağı sınırlarının çöküşüne de maruzdur -belki bunun bir örneği Granta'nın İngiliz ayaktopu oyuncusu Paul Gascoine üzerine kaleme aldığı kitabın yarattığı edebi izlenimdir (Hamilton, 1994). Gelgelelim, bu durumun günümüzdeki direnişçi niteliğinin ya da özgürleştirici geleceğinin abartılmaması önemli. Eldeki kanıtlara bakıldığında spor kültürü, iktidar asimetrilerinden, popülerin başka herhangi

bir alanının olduğundan daha az ya da daha fazla muaf değil. Ne de öbür biçimlerden yalıtılabilir -spor fanzinlerinin gelişmekte olan rolü, yukarıda dikkat çekildiği üzere, bağımsız rock müzikten ithal edilmiş bulunan bir modele yaslanır. Aslında, imajların mitralyöz ateşi hızıyla üretildiği ve dolaşıma girdiği koşullar altında üslubun hızla devretmesinin ve "nakledilmesinin" bir önemli doğurgusu, rock ve spor gibi popüler kültürün daha önce birbirinden ayrı olan kürelerinin harmanlanması ve birbirlerine dipnot atar hale gelmesidir.

F. SOUND VE HAREKET

Kültürel biçimler olarak rock ve spor arasındaki ilişki çokyönlüdür. Daha önce dikkat çekildiği gibi, rock'ın altmışlı yıllarda muhalif gençlik kültürü olarak ortaya çıkışı onu, farklı kuşaklardan izleyicilere ve devlet aygıtının muhafazakar unsurlarının verdiği onaya sahip olan spordan ayrı bir yere koydu. Buna rağmen, rock ve sporun birbirini daima karşılıklı beslemeleri söz konusu olmuştur ki, erkek egemenliğinde rock'a (bisikletli çeteler gibi; bkz. Willis, 1978) ve spora (futbol çeteleri gibi; bkz. Ward, 1989) hasredilmiş gençlik altkültürleri arasındaki yakınlık ve elbette aynı anda bu iki kürenin üyesi olmalar gözönüne alındığında bu durum hiç de şaşırtıcı değil. Rock ve spor kültürü arasındaki ayrılıklar ve yöndeşmeler birkaç ortamda ve çeşitli yollardan ortaya çıktı. Sözgelimi, altmışlı yıllarda, "Swinging London"ın pop temelli imajı, Chelsea ve Queens Park Rangers gibi önde gelen üslupçu ayaktopu klüplerinin imajıyla karıştı. Yetmişli yıllarda, İngiliz (ve özellikle İskoç) ayaktopu "teras" kültürünün tesiri, Bay City Rollers, Rod Stewart ve The Faces (bu grup aynı zamanda sahnede düzenli olarak ayaktopu "marifetleri" sergiliyordu) tarafından kullanılan ve üzerinde yelkenli gemi motifi bulunan geniş boyunbağında belirgindi. Bu dönemin "göz kamaştırıcı" rock ve popunda Gary Glitter, Slade, The Sweet ve diğerlerince kullanılan tantanalı vokal üslubu ve şarkılara katılan korolar ayaktopu taraftarlarının soundlarıyla dolaysızca bağıntılıyken, punk devrinde yalnızca futbol şarkısı koroları yeniden or-

taya çıkmakla kalmadı, aynı zamanda tikel gruplar (Sham 69 ve The Stranglers gibi) kendilerini belli futbol klüpleriyle (sırasıyla West Ham United ve Arsenal) özdeşleştirdiler. Seksenli yıllarda rock ve sporun bütünleşmesi yolunda ileri ve daha genelleştirilmiş bir adım atıldı. Bunun çarpıcı bir örneği, *New Musical Express*'in 1986 yılında, "Sporda Ayaklanma: Kulvarda İsyan" sürmanşeti altında siyah İngiliz dekatloncusu Daley Thompson'ın fotoğrafını birinci sayfada tam sayfa basmasıydı. Manşetin altındaki yazı şunu duyuruyordu:

> Sporda isyan, spor otoriteleriyle sürekli bir savaş halinde olan atletlerin bacaklarındaki bir modern folk şeytanıdır... Sporla karşılaştırıldığında rock müzik, tartışmaya mecali olmayan tükenmiş bir yaşlı cesettir. (Cosgrove, 1986: 24-5)

Rock ve sporun geleneksel direniş işlevlerinin bu oldukça dramatik yeniden konumlandırılışı, Steve Redhead'e göre (1991; 1993b), üsluplar ve altkültür arasındaki sınırların genel bir bulanıklaşmasının parçasıydı. Redhead (1991: 16), "ayaktopu teraslarındaki tesadüfi üslubun" gelişmesinin Avrupa'da "spor giysilerine ve erkek giyimine" nasıl da "yeni bir yön verdiğini ve gençlik kültürü içerisindeki bu tikel gelişmeden daha fazla yaşayacak olan futbol ve dans klüpleri arasında bir köprü kurulması anlayışını yerleştirdiğine" dikkat çeker. Daha sonra bu kitapta geniş bir şekilde tartıştığımız rock ve spordaki "mikro" süreçleri doğrudan doğruya karşılaştırarak devam eder:

> 1985 yılından itibaren yeniyetmelik yıllarında, 20'li ve 30'lu yaşlarında binlerce futbol hayranının imgelemini avucuna alan şey, yazı masası teknolojisinden faydalanan ve 70'li yıllarda punk'ın peşi sıra ortaya çıkan bağımsız plak etiketlerinin ve müzik fanzinlerinin yaptıkları atılımla rekabet edecek tarzda aşırı bir basılı malzeme düşkünlüğü yaratan futbol fanzinlerinin patlama yapmasıydı (Redhead, 1991: 16-17).

1990 yılına gelindiğinde Britanya'da rock-spor köprüsü o denli sağlam tesis edilmişti ki, post-punk devrinin muhtemelen en "uyanık" bağımsız rock grubu olan New Order, Dünya Kupası finalleri

için İngilizlerin İtalya'da yürüttüğü kampanyanın resmi teması olan "World in Motion"u besteledi ve çaldı. Bu gelişmelerin özellikle İngiltere'ye özgü boyutlarını gözardı etmek akılsızlık olur, ama rock ve spor kültürlerinin içiçe geçmesinin küresel niteliğini hesaptan düşmek de en az bunun kadar ihtiyatsızlıktır. Bu momentin en çarpıcı örneği, sahip olduğu birbirinden ayrılamaz "delikanlı" üslubu, rap müzik ve spor karışımıyla Amerikan basketbol kültürüdür ("World in Motion"ın video sunumunda siyah futbolcu John Barnes'ın yer almasının bunun bir yansıması olduğuna dikat edilmesi gerekir). Şimdilerde artık önde gelen oyuncuların daha önceleri rock ve pop yıldızlarıyla bağdaştırılan bir tarzda sunum kodlarına sistematik olarak katılmadığı pek az spor dalı kaldı; yine aynı nedenle, kat. egzersiz ve diyet rejimleri yoluyla bedenlerinin inceliğini ortaya koyan rock ve pop ikonlarının (Mick Jagger, Iggy Pop ve Madonna dahil olmak üzere) sayısı giderek artmaktadır. Bu yolla, tıpkı rock, pop ve spor kültürlerinin giderek kısa ömürlü ve öndeyilenemez melez biçimler üretmek üzere etkileşime geçmeleri gibi, üslubun cisimleşmeleri olarak spor yıldızı figürü rock yıldızı figürüyle kaynaştı. Bu gidişat, hem üslup ve altkültür sınırlarının garantörleri olmayan kültür endüstrilerinin (hiper)metalaşma mantığının "yassılaştırıcı" etkisinin hem de yenilik ve sentez doğrultusunda olduğu kadar birbirinden ayrı, tutarlı kimliklerin ve üslupların damgalanması doğrultusunda dürtülere sahip kültürel gruplaşmalar içerisinden fışkıran inisiyatiflerin ürünüdür. Şu sonuca varılabilir belki: Rock ve spor kültürleri, şimdilerde geç-yirminci yüzyıl popüler kültürünün yapımında yürürlükte bulunan bir karşılıklı yeniden eklemleme ve yeniden formülleştirme sürecinde eklemlenmekte ve içiçe dokunmaktadırlar.

G. SONUÇ

Bu bölümde çağdaş spor kültürünün sereserpe uzanmış kavram deposunun anahtar gelişimlerinden ve görünümlerinden bazılarının izini sürmeye çalıştım. Sporun toplumsal, kültürel, iktisadi ve politik oluşturucularının analiz edilmesi esnasında, at-

letik rekabetin metalaşması ve spor alanındaki özdeşleşmelerin ideolojik düzenlenişi gibi başat süreçlerin, sporun gündelik kapitalist girişimle ve değer sistemleriyle pürüzsüz bir şekilde bütünleşmesine engel olan ya da direnen güçler tarafından bir ölçüde dengelendiği açıkça görüldü. Bu teorik ve ampirik sonuçsuzluğun nedenleri, sporun içindeki ve dışındaki değişmenin eşitsiz ve çelişkili mahiyetinde yatmaktadır. Sözgelimi, küresel spor kültürü anlayışını ele alalım. İktisadi, askeri ve politik iktidar merkezlerinden serpilerek yayılan evrenselci bir spor düzeni doğrultusundaki hamle yerel düzeyde pürüzsüzce telif edilmiyor; buna karşılık çevreden merkeze olan spor kültürünün "karşı akışı", küresel sporun tekbiçimli olduğu duygusunu hem tahkim etmekte hem de allak bullak etmektedir (Rowe vd., 1994). Rock ve popüler müzik endüstrilerine ilişkin buna benzer bir değerlendirme 2. bölümde önerilmişti. Sık sık dikkat çekildiği gibi, belli koşullara bağlı olarak yükselişe geçen bir hegemonik düzenden daha fazla birşeylerin tesis edilmesini önleyen etken, popüler farkın, atıllığın ve direnişin serkeş devamlılığının yanı sıra tam da sermayenin dur durak bilmeyen niteliğidir. Postmodernlik, postmodernleşme, neo/post-Fordizm, esnek birikim/uzmanlaşma, dönüşlü birikim ya da örgütsüz kapitalizm çağında (artık, analitik beğeniniz neyse ona göre birini seçin), spor kültürü, günümüzün tüm toplumsal formasyonlarını nitelendiren dönüşüm ve belirsizlik türlerine kaçınılmaz bir şekilde maruzdur (Crook vd., 1992; Hall ve Jacques, 1989; Harvey, 1989; Lash ve Urry, 1994; McKay ve Miller, 1991).

Şu halde, spor, geç-yirminci yüzyıl kültürünün büyük kısmını önceki oluşumlardan derinlemesine farklı kılmış olan makro ve mikro değişmelerin kaçınılmaz olarak avucundadır. Garry Whannel (1992: 162), spor kültürlerinin biçiminde ve pratiğinde görülen değişiklikleri etkin bir şekilde şöyle özetliyor:

> Sınıf-güdümlü bir seçkinciliği, eşitsiz bir yarı demokratikleşme derecesini, gönüllülüğe ve hizmet sunmaya ve sporun ticari olarak daha az ayakta kalabilir sektörlerine kaynak dağıtarak geniş bir tabanı muhafaza etmeye olan bağıtlılığı içeren spor örgütlerinin geleneksel amatör pederşahi biçimleri daima derinden çelişkiliydi elbet. Bu-

radaki ticari meydan okuma da en az öbürleri denli çelişkilidir. Şöyle ki, iktisaden ayakta kalma araçları birçok spor dalına dağıtılır ve eğlendirici ve haz alınan bir gösteri üretilirken, bu ticari tutum aynı zamanda kaynakların seçkin spor düzeylerinde yoğunlaşmasına yol açmış, sporu reklam endüstrisinin bir dalı haline getirmiş, sporun imajın ve televizyonun ihtiyaçlarının aşırı ölçüde bilincinde olmasını sağlamış ve sporun bağrında taşıdığı belirsizlikler ile girişimcilerin garantili eğlence sunma ihtiyacı arasında bulunan gerilimleri yükseltmiştir. Spor kültürlerini derinlemesine yeniden yapan bütün bu sürecin, "Spor kimden yanadır?" sorusunu sormamıza yol açması gerekir.

Bu son soru soyut düzeyde zorunlu olarak yanıtlanamayacak bir sorudur elbet. Bizzat spor kavramının tüm kullanımlarını karşıladığını varsaysak bile, spor oldukça özgül ve değişebilir koşullar altında herhangi bir birey ya da gruptan "yana" olabilir. Kâr peşindeki şirket ve girişimlerden "yana" olan spor, oldukça farklı yollarla profesyonel atletlerden, amatör oyunculardan, spor hastası izleyicilerden, tesadüfi gözlemcilerden ve hasmane yorumculardan "yana" ya da bunlara "karşı" olabilir. Sporun geç yirminci yüzyıldaki aşikar endüstrileşmesi yadsınamaz, ama korkutucu oranlarda spor-medya kompleksini yaratmanın haricinde bu endüstrileşmenin yaptığı şey, iktisadi ve kültürel politikanın bazı şaşırtıcı yeniden şekillenimleri için gerekli koşulları yaratmak olmuştur. Bu değerlendirme, popüler kültürün içerisinde ve dışarısında göstergelerin, kodların ve pratiklerin mübadele edildikleri istikrarsız bölgenin bütünü için geçerlidir. Rock ve spor umulmadık sentezleri ve "melezlikler"i bu yolla geliştirir. Bu değişikliklere ve çok-düzeyli dönüşümlere ayarlanmamış herhangi bir açıklama, çağdaş popüler kültürün çeşitli biçimlerini ve bunların çok-yönlü haz politikalarını kavramaya başlayamaz.

KAYNAKÇA

Adorno, T. (1967) *Prisms*. London: Neville Spearman.

Adorno, T. ve Eisler, H. (1979; ilk basımı 1947) "Eye, ear and the function of music", M. Solomon vd., der., *op. cit.* s.378-82.

Against the Tide: The Voice of Women Who Just Love Football (1993), Sayı 2. Cleveland: UK.

Alomes, S. (1991) "Politics as sport: reality and metaphor in Australian politics and political coverage", S. Alomes ve D. den Hartog, der., *Post Pop: Popular Culture, Nationalism and Postmodernism*. Melbourne: Footprint. s.67-87.

Althusser, L. (1971) *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: Monthly Review Press. (Lenin ve Felsefe, çev: B. Aksoy/E. Tulpar/M. Belge. İstanbul: İletişim, 1989).

Amis, M. (1989) *London Fields*. London: Jonathan Cage.

Anderson, B. (1983) *Imagined Communities:Refections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso. (Hayali Cemaatler, çev: İ. Savaşır. İstanbul: Metis, 1993).

Anderson, D. (1993) "Cultural diversity on campus: a look at collegiate football coaches", *Journal of Sport and Social Issues*, 17 (1): 61-6.

Appadurai, A. (1990) "Disjuncture and difference in the global cultural economy", *Public Culture*, 2 (2): 1-24.

Attali, J. (1985) *Noise: Political Economy of Music*. Manchester: Manchester University Press.

Australian Sports Commision and Office of the Status of Women (1985) *Women, Sport and the Media*. Canberra: Australian Government Publishing Service.

Banerji, S. ve Baumann, G. (1990) "Bhangra 1984-8: fusion and professionalization in a genre of Sout Asian dance music", P. Oliver, der., *op. cit.* s.137-52.

Barnett, S. (1990) *Games and Sets: the Changing Face of Sport on Television*. London: British Film Institute.

Barthes, R. (1977) "The grain of the voice", *Image-Music-Text*. London: Fonkana. s.179-89.

Bassett, J. (1982) alıntılayan *The New Musical Express*, 17 Temmuz, s.5.

Baudrillard, J. (1983a) *Simulations*. New York: Semiotext(e).

(1983b) "The Ecstasy of Communication", H. Foster, der., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Towsend, WA: Bay Press, s.126-34.

(1988) *Selected Writings*. Stanford, CA: Stanford University Press.

(1990) *Cool Memories (1980-85)*. London: Verso.

Bayton, M. (1990) "How women become musicians", S. Frith ve A. Goodwin, der., *op. cit.* s.238-57.

(1993) "Feminist musical practice: problems and contradictions", T. Bennett vd., der., (1993) *op. cit.* s.177-92.

Belz, C. (1969) *The Story of Rock*. New York: Oxford University Press.

Benjamin, W. (1973) *Illuminations*. London: Fontana. (Parıltılar, çev: Y. Öner. İstanbul: Belge, 1990).
Bennett, H. S. (1980) *On Becoming a Musician*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
Bennett, T. (1986) "The politics of the 'popular' and popular culture", T. Bennett vd., der. (1986) *op. cit.* s.6-21.
(1992) "Putting policy into cultural studies", L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler, der., *Cultural Studies*. New York: Routledge. s.23-37.
Bennett, T., Frith, S., Grossberg, L. veTurner, G., der. (1993) *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. London: Routledge.
Bennett, T., Mercer, C. ve Woollacott, J., der. (1986) *Popular Culture and Social Relations*. Milton Keynes: Open University Press.
Berman, M. (1983) *All That is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*. New York: Simon & Schuster. (Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, çev: Ü. Altuğ/B. Peker. İstanbul: İletişim, 1994).
Bhabha, H., der. (1990) *Nation and Narration*. London: Routledge.
Birch, M. (1984) "The politics of popular music", *Meanjin*, 4: 513-24.
Blue, A. (1987) *Grace under Pressure: the Emergence of Women in Sport*. London: Sidgwick & Jackson.
Bourdieu, P. (1977) *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
(1985) *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
(1988) "Program for a sociology of sport", Sociology of Sport Journal, 5 (2): 153-61.
Brackenridge, C., der. (1993) *Body Matters: Leisure Images and Lifestyles*. Eastbourne: Leisure Studies Association.
Brake, M. (1980) *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures*. London: Routledge.
Breen, M., der. (1989) *Our Place, Our Music*. Canberra: Aboriginal Studies Press.
(1994) "One for the money: the commodity logic of contemporary culture in Australia", *Media Information Australia*, 72: 62-73.
British Phonographic Industry Yearbook (1976-92). London: BPI.
Brown, P. (1993) "Who gets the coverage and who is counting?: a methodological review of selected studies of newspaper coverage of women in sport", A. Boag, C. Lamond ve E. Sun, der., *Proceedings of the Inaugural Conference of the Australian and New Zeland Association of Leisure Studies*. Brisbane: ANZALS, s.196-203.
Bryson, L. (1985) "Why women are always offside", *Australian Society*, 4(6): 33-4.
(1990) "Challenges to male heegemony in sport", M. Messner ve D. Sabo, der., *op. cit.*, s.173-84.
Buckingham, L. (1994) "Lights, cameras and bankroll", *The Guardian*, 27 Ağustos, s.36.
Buck-Morss, S. (1978) "Review of the Civilizing Process", *Telos*, 37: 181-98.
Buford, B. (1992) "Taking the city", I. Hamilton, der., *op. cit.*, s.317-27.
Caillois, R. (1961) *Man, Play and the Games*. New York: Free Press.
Caine, B., Grosz, E. ve de Lepervanche, M., der. (1988) *Crossing Boundaries. Feminisms and the Critiques of Knowledges*.
Caldwell, G. (1976) "Sport and the Australian identity", T. Jacques ve G. Pavia, der., *Sport in Australia: Selected Readings in Physical Activity*. Sydney: McGraw-Hill, s.140-7.
Callinicos, A. (1989) *Against Postmodernism: a Marxist Critique*. Cambridge: Polity.

Cashmore, E. (1982) *Black Sportsmen*. London: Routledge & Kegan-Paul.
-----(1990) *Making Sense of Sport*. London: Routledge.
Castles, J. (1992) "Tjungaringanyi: Aboriginal rock", P. Hayward, der., *op. cit.*, s.25-39.
Chambers, I. (1985) *Urban Rhytms: Popular Music and Popular Culture*. London: Macmillan.
Chapple, S. ve Garofalo, R. (1977) *Rock'n' Roll is Here to Pay: the History and Politics of Music Industry*. Chicago: Nelson Hall.
Chibnall, S. (1977) *Law-and-Order News*. London: Tavistock.
Clarke, J. ve Critcher, C. (1986) "1966 and all that: England's World Cup victory", A. Tomlison ve G. Whannels, der., *Off the Ball: the Football World Cup*. London: Pluto, s.112-26.
Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. ve Roberts, B. (1976) "Subcultures, cultures and class: a theoretical overview", S. Hall ve T. Jefferson, der., *op. cit.*, s.9-74.
Cohen, G. (1993) *Women in Sport: Issues and Controversies*. Newbury Park, CA: Sage.
Cohen, Sara (1991) *Rock Culture in Liverpool*. Oxford: Clarendon Press.
Cohen, Stan (1980) (orijinal basım tarihi 1972) *Folk Devils and Moral Panics: the Making of Mods and Rockers*. Oxford: Martin Robertson.
Common Knowledge (1980) London.
Connell, R. W. (1983) "Men's bodies", *Which Way is Up? Essays on Class, Sex and Culture*. Sydney: Allen & Unwin, s.17-32.
Connell, R. W. (1990) "An iron man: the body and some contradictions of hegemonic masculinity", M. Messner ve D. Sabo, der., *op. cit.*, s.83-95.
Conway, R. (1983) "Hight time to knock the rock", *Quadrant*, 187, Mart: 42-7.
Conn, C. (1977) 1988: *The New Wave Punk Rock Explosion*. London: Omnibus.
Cooper, B. (1991) *Popular Music Perspectives: Ideas, Themes and Patterns in Contemporary Lyrics*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press.
Cosgrove, S. (1986) "Impure genius", *The New Musical Express*, 30 Ağustos, s.24-5, 28.
Costello, M. ve Wallace, D. (1990) *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*. New York: Eco.
Creedon, P., der. (1994) *Women, Media and Sport: Challenging Gender Values*. Thousands Oaks, CA: Sage.
Crimp, D. (1993) "Accomodating Magic", M. Garber, J. Matlock ve R. L. Walkowitz, der., *Media Spectacles*. New York: Routledge, s.255-66.
Critcher, C. (1993) "In praise of self abuse: reviewing body theory", C. Brackenridge, der., *op. cit.*, s.225-35.
Crook, S., Pakulski, J. ve Waters, M. (1992) *Postmodernization: Change in Advanced Society*. London: Sage.
Cunningham, S. (1992) *Framing Culture: Criticism and Policy in Australia*. Sydney: Allen & Unwin.
Cunningham, S. ve Miller, T. (Rowe, D. ile birlikte) (1994) *Contemporary Australian Television*. Sydney: University of New South Wales Press.
Curran, J. (1990) "The new revisionism in mass communication research: a Reappraisal", *European Journal of Communication*, 5: 135-64. ("Kitle iletişimi araştırmasında yeni revizyonizm", M. Küçük, der., *Medya, İktidar, İdeoloji*. Ankara: Ark, 1994, s.329-64).
Curtis, J. (1987) *Rock Eras: Interpretations of Rock and Society:* 1954-1984. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.

Cuthbertson, I. (1992) "Footy fanatics", *Campaign*, 197: 16-20.
Dahlgren, P. ve Sparks, C., der. (1992) *Journalism and Popular Culture*. London: Sage.
Daly, J. (1985) "Structure", *Australian Sport: A Profile*. Canberra: Australian Government Publishing Service, s.12-19.
Davis, J. (1990) *Youth and the Condition of Britain: Images of Adolescent Conflict*. London: Athlone.
de Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, CA: University of California Press.
Denisoff, R. (1975) *Solid Gold. The Popular Music Industry*. New Brunswick, NJ: Transaction.
Denisoff, R. ve Peterson, R., der. (1972) *The Sound of Social Change*. Chicago: Rand McNally.
Denselow, R. (1980) "Why it's beatiful to be small?", *The Guardian*, 30 Temmuz, s.8.
Denselow, R. (1989) *When the Music's Over: the Story of Political Pop*. London: Faber & Faber.
Diamond, J. (1994) "Match of the day, every day", *The Guardian*, 11 Nisan, s.16.
Docker, J. (984a) *In a Critical Condition*. Ringwood: Penguin.
Docker, J. (1984b) "Popular culture. a middleclassist response", *Arena*, 60: 192-5.
Docker, J. (1989) "Popular culture, postmodernism and the death of the left", *Social Alternatives*, 8 (3): 5-7.
Dorfman, A. ve Mattelart, A. (1975) *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*. New York: International General.
Downing, J. (1976) Future Rock. St. Albans: Panther.
Duncan, M. (1990) "Sports photographs and sexual difference: images of women and men in the 1984 and 1988 Olympic Games", Sociology of Sport Journal, 7 (1): 22-43.
Dunning, E. (1986a) "Sport as a male preserve: notes on the social sources of masculine identity and its transformations", N. Elias ve E. Dunning (1986a) *op. cit.*, s.267-83.
Dunning, E. (1986b) "The dynamics of modern sport: notes on achievement-striving and the social significance of sport", N. Elias ve E. Dunning (1986a), *op. cit.*, s.205-23.
Dunning, E., Maguire, J. ve Pearton, R., der. (1993) *The Sports Process: a Comparative and Developmental Approach*. Kingswood. Human Kinetics.
Durant, A. (1984) *Conditions of Music*. London: Macmillan.
Durant, A. (1990) "A new day for music? Digital technologies in contemporary music-making", P. Hayward, der., *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century*. London: John Libbey. s.175-96.
Eagleton, T. (1990) *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
Eco, U. (1986) "Sports chatter", *Travels in Hyperreality*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. s. 159-65.
Edwards, H. (1969) *The Revolt of the Black Athlete*. New York: Free Press.
Egger, G. (1981) *The Sport Drug*. Sydney: Allen & Unwin.
Eisen, J., der. (1969) *The Age of Rock*. New York: Randem House.
1970) *The Age of Rock 2: Sights and Sounds of the American Cultural Revolution*. New York: Random House.
Elias, N. (1986) "The genesis of sport as a sociological problem", N. Elias ve E. Dunning, *op. cit.* s.126-49.
Elias, N. ve Dinning, E. (1986a) *Quest fort Excitement: Sport and Leisure in the Ci-*

vilizing Process. Oxford: Basil Blackwell.
(1986b) "Folk football in medieval and early modern Britain", N. Elias ve E. Dunning (1986a) *op. cit.* s.175-90.
Ellis, C. (1985) *Aboriginal Music: Education for Living*. St. Lucia: University of Queensland Press.
Ellison M. ve Donegan L. (1993) "Singer risks all in court fight wit record firm", *The Guardian*, 11 Ekim, s.5.
English, S. (1992) "A clough round the ear", *Talk Us Through It, Ray*, 3: 7-8.
Enzensberger, H. M. (1976) *Raids and Reconstructions*. London: Pluto.
Falk, P. (1994) *The Consuming Body*. London: Sage.
Featherstone, M. (1991) "The body in consumer culture", M. Featherstone, M. Hepworth ve B. Turner, der., *The Body. Social Process and Cultural Theory*. London: Sage. s.170-96.
--------- (1993) "Global and local cultures", J. Bird, B. Curtis, T. Putnam, G. Robertson ve L. Tickner, der., *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Changes*. London: Routledge. s. 169-87.
Ferguson, H. (1990) *The Science of Pleasure: Cosmos and Psyche in the Bourgeois World View*. London: Routledge.
Ferrante, K. (1994) "Baseball and the social construction of gender", P. Clerendon, der., *op. cit.* s. 238-56.
Finnegan, R. (1989) *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
Fishman, R. (1991) *Calypso Cricket: the Inside Story of the 1991 Windies Tour*. Sydney: Margaret Gee.
Fiske, J. (1989) *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
--------- (1992) "Popularity and the politics of information", P. Dahlgren ve C. Sparks, der., *op. cit.* s. 45-63.
Fitzclarence, L. (1990) "The body as commodity", D. Rowe ve G. Lawrence, der., op cit. s. 96-108.
Fitzgerald, R. ve Spillman, K. (1988) "Preface", R. Fitzgerald ve K. Spillman, der., *The Greatest Game*. Melbourne: Heinemann. s.3-5.
Fletcher, S. (1984) *Women First: the Female Tradition in English Physical Education 1880-1980*. London: Athlone.
The Football Pink (1992) No. 6. London.
Foucault, M. (1979) *Discipline and Punish. the Birth of the Prison*. Harmondsworth: Penguin. (Hapishanenin Doğuşu, çev: M. A. Kılıçbay. Ankara, İmge, 1992).
(1980) *Power-Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. 1972-77. Yay. Haz. Colin Gordon: New York: Pantheon.
(1981) *The History of Sexuality. Volume 1: an Introduction*. Harmondsworth: Penguin. (Cinselliğin Tarihi 1, çev. H. Tufan. İstanbul: Afa, 1993 -ilk basım 1986).
Frankel, B. (1993) *From the Prophets Deserts Come: the Struggle to Reshape Australian Political Culture*. Melbourne: Arena.
Frankovits, A., der. (1984) *Seduced and Abandoned: the Baudrillard Scene*. Sydney: Stonemos.
Frith, S. (1976) "The A and R men", C. Gillett ve S. Frith, der., *Rock File 4*. St Albans: Panther, s.25-44.
--------- (1978) *The Sociology of Rock*. London: Constable.
--------- (1981) *Sound Effects: Youth, Leisure and Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon.

-------- (1986) "Art versus technology: the strange case of popular music", *Media, Culture and Society*, 8 (3): 263-79.
--------- (1988) *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity.
--------- , der. (1989a) *World Music, Politics and Social Change*. Manchester: Manchester University Press.
--------- (1989b) "Introduction" and "Editor's note", S. Frith, der., (1989a) *op. cit.* s.1-6; 198-9.
--------- (1990) "Review article", *Screen*, 31 (2): 231-5.
--------- (1993) "Popular music and the local state", T. Bennett vd., der. (1993) *op. cit.* s.14-24.
Frith, S. ve Goodwin, A. der. (1990) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge.
Frith, S. ve Horne, H. (1987) *Art into Pop*. London: Methuen.
Gardner, C., der. (1979) *Media, Politics and Culture: a Socialist View*. London: Macmillan.
Garnham, N. (1990) *Capitalism and Communication. Global Culture and the Economics of Information*. London: Sage.
Garrison, B. ve Salwen, M. (1989) "Newspaper sports journalist: a profile of the profession", *Journal of Sport and Social Issues*, 13 (2): 57-68.
Gee, G. (1981) *Music Business Yearbook*. London: Eccentric.
Geertz, C. (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
George, S. (1976) *How the Other Half Dies: the Real Reasons for World Hunger*. Harmondsworth: Penguin.
Giddens, A. (1984) *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity.
--------- (1985) *The Nation-State and Violence*. Cambridge: Polity.
--------- (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity.
Gillett, C. (1971) *The Sound of the City*. London: Sphere.
--------- (1974) *Making Tracks*. New York: Dutton.
Glyn, D. (1979) "Class strategies for a new cinema", C. Gardner, der., *op. cit.* s.71-80.
Goldlust, J. (1987) *Playing for Keeps: Sport, the Media and Society*. Melbourne: Longman Cheshire.
Goodwin, A. (1990) "Sample and hold: pop music in the digital age of reproduction", S. Frith ve A. Goodwin, der., *op. cit.* s. 258-73.
(1992) *Dancing on the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
Gould, S. (1977) *The Attack on Higher Education. London: ISC Study Group*. Grapevine (1980). London: BBC.
Greig, C. (1989) *Will You Still Love Me Tomorrow? Girl Groups from the 50's On*. London: Virago.
Grossberg, L. (1988) *It's a Sin: Postmodernism, Politics and Culture*. Sydney: Power.
--------- (1990) "Is there rock after punk?", S. Frith ve A. Goodwin, der., *op. cit.*, s.111-23.
--------- (1993) "The framing of rock: rock and the new conservatism", T. Bennett vd., der. (1993) *op. cit.* s.193-209.
Gruneau, R. (1982) "Sport and the debate on the state", H. Cantelon ve R. Gruneau, der., *Sport, Culture and the Modern State*. Toronto: University of Toronto Press. s.1-38.
--------- (1993) "The critique of sport in modernity: theorising power, culture and the

politics of the body", E. Dunning, J. Maguire ve R. Pearton, der. *op. cit.* s. 85-109.
Guilliatt, R. ve Dwyer, C. (1994) "Why Sydney is hot", *The Sydney Morning Herald*, 15 Ekim, s.1A, 4A.
Habermas, J. (1987) *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge: Polity.
Hall, M. A. (1985) "How should we theorize sport in a capitalist patriarchy?", *International Review for History of Sport*, 1: 109-13.
--------- (1993) "Gender and sport in the 1990's: feminism, culture and politics", *Sport Science Review*, 2 (1): 48-68.
--------- (1995) "Feminist activism in sport: a comparative study of women's sport advocacy organizations", A. Tomlison, der., *op. cit.* s.217-50.
Hall, S. (1981) "Notes on deconstructing the popular", R. Samuel, der., *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge & Kegan Paul. s. 227-40.
--------- (1985) "Authoritarian populism: a reply to Jessop vd.", *New Left Review*, 151: 115-24.
--------- (1989) "The meaning of new times", S. Hall ve M. Jacques, der., *op. cit.* s.116-34.
Hall, S. ve Jacques, M., der. (1989) *New Times: the Changing Face of Politics in 1990's*. London: Lawrence & Wishart. (Yeni Zamanlar: 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi, çev: A. Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı, 1995).
Hall, S. ve Jefferson, T., der. (1976) *Resistence through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson.
Hamilton, I., der. (1992a) The Faber Book of Soccer. London: Faber & Faber.
--------- (1992b) "Introduction", I. Hamilton, der., *op. cit.* s.1-3.
--------- (1994) Gazza Italia. London: Granta.
Hardy, P. (1984) "The fall and rise of the British record industry", *The Listener*, 24 Mayıs, s. 7-10.
Hargreaves, Jennifer (1993) "Bodies matter! Images of sport and female sexualisation", C. Brackenride, der., *op. cit.* s.60-6.
--------- (1994) *Sporting Females: Critical Issues in the History and Sociology of Women's Sports*. London: Routledge.
Hargreaves, John (1986) *Sport, Power and Culture*. Cambridge: Polity.
Harker, D. (1980) *One for the Money: Politics and Popular Song*. London: Hutchinson.
Harris, K. (1988) "What do we see when we watch the cricket?", *Social Alternatives*, 7 (3): 65-70.
Harris, L. (1990) "Packer, cricket and postmodernism", D. Rowe ve G. Lawrence, der., *op. cit.* s.109-21.
Harron, M. (1988) "McRock: pop as a commodity", S. Frith, der., *Facing the Music: Essays on Pop, Rock and Culture*. London: Mandarin, s.173-220.
Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
--------- (1993) "Class relations, social justice and the politics of difference", J. Squires, der., *op. cit.*, s. 85-120.
Hatch, D. ve Millward, S. (1987) *From Blues to Rock: an Analytical History of Pop Music*. Manchester: Manchester University Press.
Hawkes, T. (1992) Meaning by Shakespeare. London: Routledge.
Haynes, R. (1993a) "Vanguard or vagabond? a history of *When Saturday Comes*", S. Redhead, der., *op. cit.*, s. 45-54.
(1993b) "Every man (?) a football artist: football writing and masculinity", S. Redhead, der., *op. cit.* s.55-73.

Hayward, P., der. (1992a) *From Pop to Punk to Postmodernism: Popular Music and Australian Culture from the 1960s to the 1990s*. Sydney: Allen & Unwin.
Hayward, P. (1992b) "Sound commodities: copyright, sampling and cultural politics", *Media Enformation Australia*, 64: 42-7.
Hebdige, D. (1979) *Subculture: the Meaning of Style*. London: Methuen.
--------- (1987) *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Comedia.
--------- (1988) *Hiding in the Light: On Images and Things*. London: Routledge.
Hebdige, D. ve Stratton, J. (1982/3) "Interview", *Art and Text*, 8: 21-30.
Held, D. (1989) "The decline of the nation state", S. Hall ve M. Jacques, der., *op. cit.*, 191-204.
Herman, G. ve Hoare, I. (1979) "The struggle for song: a reply to Leon Rosselllon", C. Gardner, der., *op. cit.*, s.51-60.
Hewison, R. (1987) The Heritage Industry. London: Methuen.
Hill, C. (1992) *Olympic Politics*. Manchester: Manchester University Press.
Hirsch, P. (1970) *The Structure of the Popular Music Industry*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Survey Research Centre.
(1971) "Sociological approaches to the pop music phenomenon", *American Behavioral Scientist*, 14: 371-87.
(1989) "After Henry", S. Hall ve M. Jacques, der., *op. cit.* s.321-29.
Hoberman, J. (1984) *Sport and Political Ideology*. Austin, TX: University of Texas Press.
Hornby, N. (1992) *Fevert Pitch*. London: Victor Gollancz.
Hustwitt, M. (1984) "Rocker boy blues: the writing on pop", *Screen*, 25 (3) 89: 98.
Huxley, J. (1990) "Diego: soccer's tarnished deity", *The Sydney Morning Herald*, 2 Haziran, s.7A.
INGI Labor Working Group (1991) "Unjust but doing it", paper presented at the International NGO on Indonesia Conference, Washington DC.
Jackson, S. (1993) "Even sociologists fall in love: an exploration in the sociology of emotions", *Sociology*, 27 (2): 201-20.
James, P. (1986) "The ideology of winning: cultural politics and the America's Cup", G. Lawrence ve D. Rowe, der., *op. cit.* 136-47.
Jameson, F. (1979) "Reflection and utopia in mass culture", *Social Text*, 1: 130-48.
--------- (1991) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso. (Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı, çev: N. Pülümer. İstanbul: Yapı-Kredi, 1994).
Jarvie, G. (1993) "Sport, politics and South Africa (1948-1989), E. Dunning, J. Maguire ve R. Pearson, der., *op. cit.*, s.265-79.
Jary, D. ve Horne, J. (1993) "The figurational sociology of sport revisited", paper presented at the Third International Conference of the Leisure Studies Association, Loughborough University.
Johnson, V. (1992) "Be my woman rock 'n' roll", P. Hayward, der., *op. cit.* s. 127-38.
Jones, Stella (1993) "Body images: the objectification of the female body in sport", C. Barckenridge, der., *op. cit.* s.136-40.
Jones, Stephen (1989) *Sport, Politics and the Working Class*. Manchester: Manchester University Press.
Jones, Steve (1992) *Rock Formation. Music, Technology and Mass Communication*. Newbury Park, CA: Sage.
Keil, C. (1966) *Urban Blues*. London: University of Chicago Press.
King, N. (1990) "Mapping Hebdige", *Southern Review*, 24 (1): 80-91.

King, S. (1993) "The politics of the body and the body politic: Magic Johnson and the ideology of AIDS", *Sociology of Sport Journal*, 10 (3): 270-85.
Kroker, A., Kroker, M. ve Cook, D. (1989) *Panic Encyclopedia: the Definitive Guide to the Postmodern Scene*. London: Macmillan.
Kuhn, A. (1993) "Muscles, the female body and cinema: Pumping Iron II", C. Brackenridge, der. *op. cit.* s. 67-72.
Kuhn, T. (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press. (Bilimsel Devrimlerin Yapısı, çev: N. Kuyaş) Alan Y., İst., 1982.
Laing, D. (1969) *The Sound of Our Time*. London: Sheed & Ward.
--------- (1978) "Interpreting punk rock", Marxism Today, Nisan, s.123-8.
--------- (1985) *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes: Open University Press.
Lane, M. (1980) *Books and Publishers: Commerce against Culture in Postwar Britain*. Lexington, MA: Heath.
Larson, J. ve Park, H. (1993) *Global Television and the Politics of the Seoul Olympics*. Boulder, CO: Westview.
Lash, S. ve Urry, J. (1987) *The End of Organized Capitalism*. Cambridge: Polity.
--------- (1994) *Economies of Signs and Space*. London: Sage.
Lawe Davies, C. (1993) "Aboriginal rock music: space and place", T. Bennett vd., der. (1993) *op. cit.* s.249-65.
Lawrence, G. (1986a) "In the race of profit: commercialism and the Los Angeles Olympics", G. Lawrence ve D. Rowe, der. *op. cit.* 204-14.
(1986b) "It's just not a cricket", G. Lawrence ve D. Rowe, der., *op. cit.* s.151-65.
Lawrence, G. ve Rowe, D., der. (1986) *Power Play. Essays in the Sociology of Australian Sport*. Sydney: Hale and Iremonger.
Leonard, J. ve Shannon, D. (1984) *Bands's Guide to the Music Industry*. Ilford: International Music Publications.
Leonard, W. ve Reyman, J. (1988) "The odds of attaining professional athlete status: refining the computations", *Sociology of Sport Journal*, 5 (2): 162-9.
Lewis, G. (1983) "The meanings in the music and the music's in me: popular music as symbolic communication", *Theory, Culture and Society*, 1 (3): 133-41.
Lloyd, A. (1975) *Folk Song in England*. London: Paladin.
Loy, J., Andrews, D. ve Rinehart, R. (1993) "The body in culture and sport", *Sport Science Review*, 2 (1): 69-91.
Lueschen, G. (1993) "Doping in sport: the social structure of a deviant subculture", Sport Science Review, 2 (1): 92-106.
Lydon, M. (1970) "Rock for sale", J. Eisen, der. (1970) *op. cit.* s.51-62.
Lynch, R. (1993) "The cultural repositioning of rugby league football and its men", A. Veal ve B. Weiler, der., *op. cit.* s. 105-19.
Lyotard, J. (1984) *The Postmodern Condition*. Minneapolis: Minnesota University Press. (Postmodern Durum, çev: A. Çiğdem. İstanbul: Ara, 1990).
Macherey, P. (1978) *A Theory of Literary Production*. London: Routledge & Kegan Paul.
MacInnes, C. (1986) (orijinal basım 1959) *Absolute Beginners*. Harmondsworth: Penguin.
Maddock, D. ve Dunn, A. (1993) "Gold Platted", *Daily Sport*, 14 Temmuz, s. 32.
Maguire, J. (1990) "More than a sporting touchdown: the making of American football in England 1982-1990", *Media, Culture and Society*, 7 (3): 213-37.
Mandell, R. (1971) *The Nazi Olympics*. New York: Macmillan.

Manuel, P. (1988) *Popular Musics of the Non-Western World: an Introductory Survey*. New York: Oxford University Press.
Marcus, G. (1989) "We are the world?", A. McRobbie, der., *op. cit.* s.276-82.
Marcuse, H. (1972) *One Dimensional Man*. London: Abacus. (Tek Boyutlu İnsan, çev: A. Yardımlı. İstanbul: Idea, 1986).
Marks, A. (1990) "Young, gifted and black: Afro-American and Afro-Caribbean music in Britain 1963-1988", P. Oliver, der., *op. cit.* s.102-7.
Marre, J. ve Charlton, H. (1985) *Beats of the Heart: Popular Music of the World*. London: Pluto.
Marsh, P. (1977) "Dole-queue rock", *New Society*, 20 Ocak, s.112-14.
Marshall, G. (1990) *In Praise of Sociology*. London: Unwin Hyman.
Martin, B. (1981) *A Sociology of Contemporary Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
Martin, D. S. (1990) "Incidental advertising of beer and cigarettes in Tv broadcasts of the Adelaide Grand Prix", *Media Information Australia*, 57, Ağustos: 6-11.
Matlock, G. (1990) *I was a Teenage Sex Pistol*. London: Omnibus.
Mattelart, A. (1979) *Multinational Corporations and Control of Culture*. Brighton: Harvester.
May, A. ve Mchoul, A. (1989) "Writing pop/pop writing", *Southern Review*, 22 (3): 175-83.
McClary, S. ve Walser, R. (1990) "Start making sense! Musicology wrestles with rock", S. Frith ve A. Goodwin, der. *op. cit.* s.277-92.
McIlvanney, H. (1993) "Need of glory at twilight", *The Observer*, 21 Kasım, s.10.
McIntosh, F. (1992) "That's why Neighbours became good friends", *Daily Mirror*, 14 Eylül, s.9.
McKay, J. (1986) "Hegemony, the state and Australian sport", G. Lawrence ve D. Rowe, der., *op. cit.*, s.115-35.
--------- (1990) "Sport, leisure and social inequality in Australia", D. Rowe ve G. Lawrence, der., *op. cit.*, s.125-60.
--------- (1991) *No Pain, No Gain? Sport and Australian Culture*. Sydney: Prentice Hall.
--------- (1994) "Just do it: corporate slogans and the political economy of enlightened racism", paper presented at the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies, University of California, Berkeley.
McKay, J. ve Kirk, D. (1992) "Ronald McDonald meets Baron de Coubertin: prime time sport and commodification", *ACHPER National Journal*, Kış: 10-13.
McKay, J. ve Miller, T. (1991) "From old boys to men and women of the corporation: the Americanization and commodification of Australian sport", Sociology of Sport Journal, 8 (1): 86-94.
McKay, J. ve Smith, P. (1995) "Exonerating the hero: frames and narratives in media coverage of the O. J. Simpson story", *Media Information Australia*, 75: 57-66.
McRobbie, A., der. (1989) *Zoot Suits and Second-Hand Dresses: An Anthology of Fashion and Music*. London: Macmillan.
--------- (1991) *Feminism and Youth Culture: From 'Jackie' to 'Just Seventeen'*. Basingstoke: Macmillan.
Meggyesy, D. (1992) "Agents and agency: a player's view", *Journal of Sport and Social Issues*, 16 (2): 111-12.
Melly, G. (1970) *Revolt into Style. the Pop Arts in Britain*. Harmondsworth: Penguin.
Menzies, H. (1980) "Content analysis: one week's coverage of sport on all television

and in all daily newspapers in all capital cities" (yayımlanmamış makale).
Mercer, C. (1986) "Complicit pleasures", T. Bennett vd., der. (1986) *op. cit.* s.50-68.
Messner, M. A. (1992) *Power at Play: Sports and the Problem of Masculinity*. Boston: Beacon Press.
Messner, M. ve Sabo, D., der. (1990) *Sport, Men and the Gender Order. Critical Feminist Perspective*. Champaign, IL: Human Kinetics.
Middles, M. (1988) *The Smiths: the Complete Story*. London: Omnibus.
Middleton, R. (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
Miliband, R. (1970) "The capitalist state: reply to Nicos Poulantzas", *New Left Review*, 59: 53-60.
Miller, L. K., Fielding, L. W. ve Pitts, B. G. (1992) "A uniform code to regulate athlete agents", *Journal of Sport and Social Issues*, 16 (2): 93-102.
Miller, T. (1990) "Sport, media and masculinity", D. Rowe ve G. Lawrence, der., *op. cit.* s.74-95.
--------- (1993) *The Well-Tempered Self: Citizenship, Culture and Postmodern Subject*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Mills, C. W. (1970) *The Sociological Imagination*. Harmondsworth: Penguin. (Toplumbilimsel Düşün, çev: Ü. Oskay).
Milner, A. (1993) *Cultural Materialism*. Melbourne: Melbourne University Press.
Moore, A. (1993) *Rock: the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham: Open University Press.
Morley, P. ve Thrills, A. (1979) "Independent discs", *The New Musical Express*, 1 Eylül, s.23-6.
Morris, M. (1988) *The Pirate's Fiancee: Feminism, Reading, Postmodernism*. London: Verso.
--------- (1990) "A small serve of spaghetti: the future of Australian studies", *Meanjin*, 49 (3): 470-80.
Mort, F. (1989) "The politics of consumption", S. Hall ve M. Jacques, der. *op. cit.* s.160-72.
Mowbray, M. (1993) "Sporting opportunity: equity in urban infrastructure and planning", A. Veal ve B. Weiler, der., *op. cit.* s.120-41.
Mukerji, C. ve Schudson, M., der. (1991) *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Berkeley, CA: University of California Press.
Murdock, G. (1982) "Large corporations and the control of the communication industries", M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran ve J. Woollacott, der., *Culture, Society and the Media*. London: Methuen, s.118-50.
--------- (1993) "Leisure, participation and cultural rights", paper presented at the Third International Conference of the Leisure Studies Association. Loughborough University.
Murphie, A. ve Scheer, E. (1992) "Dance parties: Capital, culture and simulation", P. Hayward, der., *op. cit.* s.172-84.
Murphy, M. ve White, R. (1978) *The Psychic Side of Sport*. London: Addison Wesley.
Murray, R. (1989) "Fordism and postfordism", S. Hall ve M. Jacques, der., *op. cit.* s.38-53.
Nava, M. (1992) *Changing Cultures: Feminism, Youth and Consumerism*. London: Sage.
Negus, K. (1992) *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Edward Arnolds.
Nettleton, B. (1985) "Education", *Australian Sport: a Profile*. Canberra: Australian Go-

vernment Publishing Service, s.86-97.
Nixon, H. L. (1976) *Sport and Social Organization*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merill.
Norris, C. (1992) *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*. London: Lawrence & Wishart.
(1993) "Old themes for new times: postmodernism, theory and cultural politics", J. Squires, der., *op. cit.* s.151-88.
Novak, M. (1976) *The Joy of Sport*. New York: Basic Books.
Oliver, P., der. (1990a) *Black Music in Britain: Essays on the Afro-Asian Contribution to Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
--------- (1990b) "Introduction" ve "Conclusion", P. Oliver, der., *op. cit.* s.3-15; 166-75.
Palmer, R. (1985) "Rock's new responsibility", *The Sydney Morning Herald*, 21 Mayıs, s.13.
Palmer, T. (1977) *All You Need is Love: the Story of Popular Music*. London: Futura.
Pattison, R. (1987) *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. Oxford: Oxford University Press.
Peterson, R. ve Berger, D. (1975) "Cycles in symbol production: the case of popular music", *American Sociological Review*, 40: 158-73.
Pronger, B. (1990) "Gay jocks: a phenomenology of gay men in athletics", M. Messner ve D. Sabo, der., *op. cit.* 141-52.
Ramet, S. (1994) *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder, CO: Westview.
Real, M. R. ve Mechikoff, R. A. (1992) "Deep fan: mythic identification, technology and advertising in spectator sports", *Sociology of Sport Journal*, 9: 323-39.
Redhead, S. (1990) *The End of the Century Party: Youth and Pop towards 2000*. Manchester: Manchester University Press.
--------- (1991) *Football with Attitude*. Manchester: Wordsmith.
Redhead, S., der. (1993a) *The Passion and the Fashion: Football Fandom in the New Europe*. Aldershot: Avebury.
--------- (1993b) "Always look on the Bright Side of Life", S. Redhead, der., *op. cit.* s.1-10.
Reynolds, S. (1989) "Against health and efficiency: independent music in the 1980s", A. McRobbie, der., *op. cit.* s.245-55.
Richman, A. (1991) "The death of sportswriting", *GQ, Eylül*, s.254-61; 334-7.
Rijven, S. (1989) "Rock for Ethiopia", S. Frith, der., *op. cit.* s.199-204.
Riordan, J. (1980) *Soviet Sport*. Oxford Blackwell.
Roberts, K., Asturias, L. ve Brodie, D. (1993) "Health and the leisure factor", A. Veal, P. Johnson ve G. Cushman, der. *Leisure and Tourism: Social and Environmental Change*. Papers from the World Leisure and Recreation Association Congress. Sydney: Centre for Leisure and Tourism Studies, s. 366-9.
Robins, D. (1984) *We Hate Humans*. Harmondsworth: Penguin.
Robinson, D. C., Buck, E. B. ve Cutchbert, M. (1991) *Music at the Margins: Popular Music and Global Cultural Diversity*. Newbury Park, CA: Sage.
Rojek, C. (1985) *Capitalism and Leisure Theory*. London: Tavistock.
Rose, C. (1981) "Always read the label", *The Sunday Times Magazine*, Şubat. n.p.
Rosselson, L. (1979) "Pop music: mobiliser or opiate?", C. Gardner, der., *op. cit.* 40-50.
Rowe, D. (1991a) "Play on words", *Media Information Australia*, 59: 59-66.
--------- (1991b) "Player's worktime: sport and leisure in Australia", *ACHPER National Journal*, 131: 4-10.
--------- (1991c) "That misery of stringer's cliches: sports writing", *Cultural Studies*, 5

(1): 77-90.
--------- (1992) "Modes of sportswriting", P. Dahlgren ve C. Sparks, der., *op. cit.* s.96-112.
--------- (1994a) "Accomodating bodies: celebrity, sexuality and Tragic Magic", *Journal of Sport and Social Issues*, 18 (1): 6-26.
--------- (1994b) "The federal republic of Sylvania Waters", *Metro*, 98: 14-23.
--------- (1995) "Big defence: sport and hegemonic masculinity", A. Tomlison, der., *op. cit.*, s.123-33.
Rowe, D. ve Brown, P. (1994) "Promoting women's sport: theory, policy and practice", *Leisure Studies*, 13: 97-110.
Rowe, D. ve Lawrence, G., der. (1990) *Sport and Leisure. Trends in Australian Popular Culture*. Sydney: Harcourt Brace Jovanovich.
Rowe, D. ve Stevenson, D. (1994) "Negotiations and meditations: journalism, professional status and the making of the sports text", Uluslararası İletişim Derneği Konferansı'nda sunulan bildiri, Sydney.
Rowe, D., Lawrence, G., Miller, T. ve McKay, J. (1994) "Global sport? Core concern and peripheral vision", *Media, Culture and Society*, 16 (4): 661-75.
Ryan, B. (1991) *Making Capital from Culture: the Corporate Form of Capitalist Cultural Production*. Berlin: de Gruyter.
Sabo, D. ve Panepinto, J. (1990) "Football ritual and the social reproduction of masculinity", M. Messner ve D. Sabo, der., *op. cit.* s.115-26.
Said, E. (1983) *The World, The Text and the Critique*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Savage, J. (1991) *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London: Faber & Faber.
Schiller, H. (1969) *Mass Communication and the American Empire*. Boston: Beacon Press.
Schumpeter, J. (1954) *Capitalism, Socialism and Democracy*. London: Allen & Unwin.
Schwichtenberg, C., der. (1993) *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*. Boulder, CO: Westview.
Scraton, S. (1990) *Gender and Physical Education*. Geelong: Deakin University Press.
Shaw, P. (1989) "Introduction", P. Shaw, der., *Whose Game is It Anyway? The Book of the Football Fanzines*. Hemel Hempstead: Argus. n. p.
Shepherd, J. (1987) "Towards a sociology of musical styles", A. White, der., *op. cit.*, s.56-76.
Shilling, C. (1991) "Educating the body: physical capital and the production of social inequalities", Sociology, 25: 653-72.
--------- (1993) *The Body and Social Theory*. London: Sage.
Shoemaker, A. (1994) "The politics of Yothu Yindi", K. Darien-Smith, der., *Working Papers in Australian Studies*, No. 88-96, London: Sir Robert Menzies Centre for Australian Studies, s. 19-37.
Simpson, S. ve Stevens, G. (1986) *Music. The Business and the Law*. Sydney: Law Book Company.
Simson, V. ve Jennings, A. (1992) *The Lords of the Rings: Power, Money and Drugs in the Modern Olympics*. London: Simon & Schuster.
Sissons, R. (1988) *The Players: a Social History of the Professional Cricekter*. Sydney: Pluto.
Solomon, M., der. (1979) *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*. Brighton: Harvester.

Sparks, C. (1992) "Popular journalism: theories and practice", P. Dahlgren ve C. Sparks, der., *op. cit.*, s.24-44.
Sparks, R. (1988) "Ways of seeing differently: complexity and contradiction in the critical project of sport and leisure studies (response to Rosemary Deem)", *Sociology of Sport Journal*, 5 (4): 355-68.
Spiegl, F. (1983) *Keep Taking the Tabloids! What the Papers Say and How They Say It.* London: Pan.
Sport in GDR: Past and Present (1984). Berlin: Panorama.
Squires, J., der. (1993b) "Introduction", J. Squires, der., *op. cit.* s.1-13.
Stanley, L. (1993) "On auto/biography in sociology", *Sociology*, 27 (1): 41-52.
Staudohar, P. D. (1992) "McNeil and football's anti-trust quagmire", *Journal of Sport and Social Issues*, 16 (2): 103-10.
Steinberger, L. (1992) "Agents and agency: a sports agent's view", *Journal of Sport and Social Issues*, 16 (2): 113-15.
Stell, M. (1991) *Half the Race: a History of Australian Women in Sport.* Sydney: Allen & Unwin.
Steward, S. ve Garrett, S. (1984) *Signed, Sealed and Delivered: True Life Stories of Women in Pop.* London: Pluto.
Stewart, B. (1990) "Leisure and changing patterns of sport and exercise", D. Rowe ve G. Lawrence, der., *op. cit.* s.174-88.
Stilwell, F. (1977) "Political economy of sport and pop music", *Journal of Australian Political Economy*, Ekim: 83-6.
Stoddart, B. (1986) *Saturday Afternoon Fever: Sport in the Australian Culture.* Sydney: Angus & Robertson.
--------- (1994) *Invisible Games: a Report on the Media Coverage of Women's Sport.* Canberra: Sport and Recreation Minister's Council.
Stove, R. J. (1983) "Rock and its audiences", *Quadrant*, Eylül, 193: 39-41.
Stratton, J. (1983a) "Capitalism and romantic ideology in the record business", *Popular Music*, 3: 143-56.
--------- (1983b) "What is popular music?", *The Sociological Review*, 31 (2): 243-309.
--------- (1985) "Youth subcultures and their cultural contexts", *Australian and New Zealand Journal of Sociology*, 21 (2): 194-218.
Straw, W. (1989) "Rock for Ethiopia", S. Frith, der., *op. cit.* s.204-9.
Street, J. (1986) *Rebel Rock: the Politics of Popular Music.* Oxford: Basil Blackwell.
Struthers, S. (1987) "Technology in the art of recording", A. White, der. *op. cit.* s.241-58.
Stubbs, D. (1989) "Fear of the future", A. McRobbie, der., *op. cit.* s.267-75.
Swingewood, A. (1977) *The Myht of Mass Culture.* London: Macmillan. (Kitle Kültürü Efsanesi, çev: A. Kansu. Ankara: Bilim ve Sanat, 1996).
Tait, G. (1993) "Youth, personhood and 'Practices of the Self': some new directions for youth research", *Australian and New Zealand Journal of Sociology*, 29 (1): 40-54.
Talk Us Through It, Ray (1992) Sayı 3. Redhill, Surrey.
Tatz, C. (1986) "The corruption of sport", G. Lawrence ve D. Rowe, der. *op. cit.* s.46-63.
Taylor, I., Walton, P. ve Young, J. (1973) *The New Crimonology: For a Social Theory of Deviance.* New York: Harper.
Thompson, D., der. (1964) *Discrimination and Popular Culture.* Harmondsworth: Penguin.
Tomlison, A., der. (1995) *Gender, Sport and Leisure: Continuities and Challenges*

(Topic Report 4). Brighton: Chelsea School Research Centre.
Traub, J. (1991) "Please don't mash the sportswriter", *Washington Journalism Review*, Temmuz/Ağustos: 34-7.
Treichler, P. (1987) "AIDS, homophobia and biomedical discourse: an epidemic of signification", *Cultural Studies*, 1: 263-305.
Trelford, D. (1993) "The long and the sport of it", *The Guardian*, 18 Ekim, s.16-17.
Troitsky, A. (1987) *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*. London: Omnibus.
Tumas-Serna, J. A. (1987) *An Investigation of the Primitive in Rock and Roll Performance*. Ann Arbor, MI: University of Microfilms International.
Turner, B. (1992) *Regulating the Bodies: Essays in Medical Sociology*. London: Routledge.
Turner, G. (1990) *British Cultural Studies: an Introduction*. Boston: Unwin Hyman.
Updike, J. (1994) "The American male: why a man's best friend is his body", *The Observer Magazine*, 2 Ocak, s.24.
Veal, A. ve Weiler, B., der. (1993) *First Steps: Leisure and Tourism Research in Australia and New Zealand*. Sydney: ANZALS Leisure Research Series 1.
Vignolle, J. (1980) "Mixing genres and reaching the public: the production of popular music", *Social Science Information*, 19 (1): 79-105.
Wallis, R. ve Malm, K. (1984) *Big Sounds from Small Peoples: the Music Industry in Small Countries*. London: Constable.
Ward, C. (1989) *Steaming In: Journal of a Football Fan*. London: Sportspages, Simon & Schuster.
Wearing, B. ve Wearing, S. (1990) "Sport for all? Gender and policy", D. Rowe ve G. Lawrence, der., *op. cit.* s.161-73.
Weber, M. (1965) *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London: Allen & Unwin. (Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu, çev: Z. Aruoba. İstanbul: Hil.)
(1970) *From Max Weber: Essays in Sociology*. London: Routledge and Kegan Paul. (Sosyoloji Yazıları, çev: T. Parla. İstanbul: Hürriyet Vakfı, 1987 -2. basım).
Wells, J. (1991) "Putting the squeeze on a magic model", *The Australian*, 28 Kasım, s.32.
Wenner, L., der. (1989) *Media, Sports and Society*. London: Sage.
Wenner, L. (1994) "The Dream Team, communicative dirt and the marketing of synergy: USA basketball and cross-merchandising in television commercials", *Journal of Sport and Social Issues*, 18 (1): 27-47.
Whannel, G. (1992) *Fields in Vision: Television Sport and Cultural Transformation*. London: Routledge.
--------- (1993) "Sport and popular culture: the temporary triumph of process over product", *Innovation*, 6 (3): 341-9.
White, A. der. (1987a) *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. London: Routledge & Kegan Paul.
--------- (1987b) "Popular music and the law -who owns song?", A. White, der., *op. cit.* s.164-90.
Whiteley, S. (1992) *The Space between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. London: Routledge.
Whitson, D. ve Macintosh, D. (1993) "Becoming a world class city: hallmark events and sport franchises in the growth of western Canadian cities", *Sociology of Sport Journal*, 10 (3): 221-40.
Wicke, P. (1990) *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. New York: Camb-

ridge University Press.
Wickham, G. (1990) "Sport and the formation of manners", Avustralya Sosyoloji Derneği Konferansı'nda sunulan bildiri, University of Queensland, Brisbane.
Widgery, D. (1986) *Beating Time: Riot 'n' Race 'n' Rock 'n' Roll*. London: Chatto & Windus.
Williams, C., Lawrence, G. ve Rowe, D. (1986) "Patriarchy, media and sport", G. Lawrence ve D. Rowe, der., *op. cit.* s.215-29.
Williams, L. (1994) "Sportswomen in black and white: sports history from an Afro-American perspective", P. Creedon, der., *op. cit.* s.45-66.
Williams, R. (1966) (ilk basım 1958) *Culture and Society 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin.
--------- (1968) (ilk basım 1962) *Communications*. Harmondsworth: Penguin.
--------- (1975) (ilk basım 1961) *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin.
--------- (1977) *Marxism and Literature*. London: Oxford University Press. (Marksizm ve Edebiyat, çev: E. Tanım. İstanbul: Adam, 1990).
--------- (1981) *Culture*. London: Fontana. (Kültür, çev: E. Başer, İstanbul: İletişim, 1993)
Willis, P. (1977) *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Farnborough: Saxon House.
--------- (1978) *Profane Culture*. London: Routledge & Kegan Paul.
Jones, S., Canaan, J., ve Hurd, G. ile birlikte (1990) *Common Culture*. Milton Keynes: Open University Press.
Wilson, B. (1990) "Pumping up the footy: the commercial expansion of professional football in Australia", D. Rowe ve G. Lawrence, der., *op. cit.* 27-39.
Wilson, N. (1988) *The Sports Business: the Men and the Money*. London: Piatkus.
Wonsek, P. (1992) "College basketball on television: a study of racism in the media", *Media, Culture and Society*, 14 (3): 449-61.
Yeates, H. (1992) "Women, the media and football violence", *Social Alternatives*, 11 (1): 17-20.
Yetman, N. R. ve Berghorn, F. J. (1993) "Racial participation and integration in intercollegiate basketball: a longitudinal perspective", *Sociology of Sport Journal*, 10 (3): 301-14.

Yüzyılın bitimine ramak kala geç kapitalizmin kendisini yeniden üretmesinin incelenmesi ve soruşturulması, eleştirel/sosyolojik bakışa neredeyse tek bir hedef gösterir hale geldi: "*Kültür.*" Ama bu kitapta söz konusu olan kültür, "sıradan"(!) insanların beğenilerine göre kesilip biçilen, sürekli yeniden oluşturulan "*popüler kültür*"dür. Modernliğin tüm iki kutuplu karşıtlıklarıyla beraber "yüksek/aşağı kültür" şeklinde tezahür eden yarılması da gündemden düştü. Popüler kültür de hem uluslararası düzlemde hem de ulus içinde varolan eski sınır çizgilerinin ihlal edildiği, esnetildiği ve yeniden çizildiği bir alan haline geldi. Sınıfsal, etnik/ırksal ve toplumsal cinsiyete dayalı tüm çelişkiler ve çatışmalar iki popüler kültür biçimi üzerinden yaşanmaya başladı: *Rock müzik* ve *spor.*

David Rowe bu iki popüler kültür biçiminin kapitalizmin fordist ve postfordist evrelerinde oluşma, yapılanma, birbiriyle yöndeşme ve ayrılma koşullarını analiz ediyor. Bunu yaparken kültürün hem anlamların kurulduğu ve bozulduğu iktidar oyunundaki bir hegemonik mücadele alanı olduğunu hem de belli bir üretim, dağıtım ve tüketim sürecine maruz olduğunu göz ardı etmiyor. Popüler kültürün üretim koşullarını anlamlar ve simgeler aracılığıyla cereyan eden ideolojik mücadelelerle ilişkilendirirken; rock ve sporun toplumsal kimliklerin oluşturulmasından uluslararası itibar mücadelelerine kadar uzanan karmaşık eklemlenişlerini analiz ederken, ne iktisadı ne de kültürü fetişleştiriyor.

Melodileri, ritmi ve sözleriyle 60'ların muhalif gençlik hareketinin "söyleşisi" olarak doğan rock müziğin yerleşik kuruluş ve kapitalist kültür endüstrisiyle yaşadığı inişli çıkışlı hamlelerle dolu macera bugün bulunduğumuz noktadan nasıl görünmektedir? Bir popüler kültür biçimi hem yerleşik kurumlara direnmenin hem de teslimiyetin alanı haline nasıl gelir? Rasyonel egemenliğe sövüp sayarken gayet rasyonel süreçlerden geçen bir kültür üretimi ile kazanılan dolarlar sanatçı topluluklarında ve hayranlarda nasıl tepkiler yaratır? Politikayla ilgisiz olduğu her fırsatta yinelenen sporun politik ideolojilerle dolup taşması neye delalet eder? Politika, hem haz bölgesi hem de rasyonel planlama ve yönetimin hedefi olarak insan bedeninde nasıl somutlaşır? Sağlıklı, zinde beden söylemlerinin ulusçu ideolojilerle ve bilimsel/rasyonel uygulamalarla eklemlenmesinin etkileri nelerdir?



Bunlar, bireysel eylemlerimizin tam da en bireysel göründükleri yerde dayanılmaz ölçüde toplumsal olduğunu görmemize yol açacak can sıkıcı sorulardır: Biliyoruz! Müzik dinleme ve açık havada sağlık koşusu yapma gibi en masum görünen eylemlerin sorgulanması rahatsızlık verebilir: Biliyoruz! Zaten bu kitabı da tüketici olarak bireysel varoluşundan huzur duyanlara önermiyoruz! Bu kitap severken eleştirel olabilenlere, eleştirirken de sevebilenlere sesleniyor: Bir de böyle bir yeteneğin ne menem bir şey olabileceğini merak edenlere...

AYRINTI•İNCELEME
ISBN 975-539-164-9
9 789755 391649

