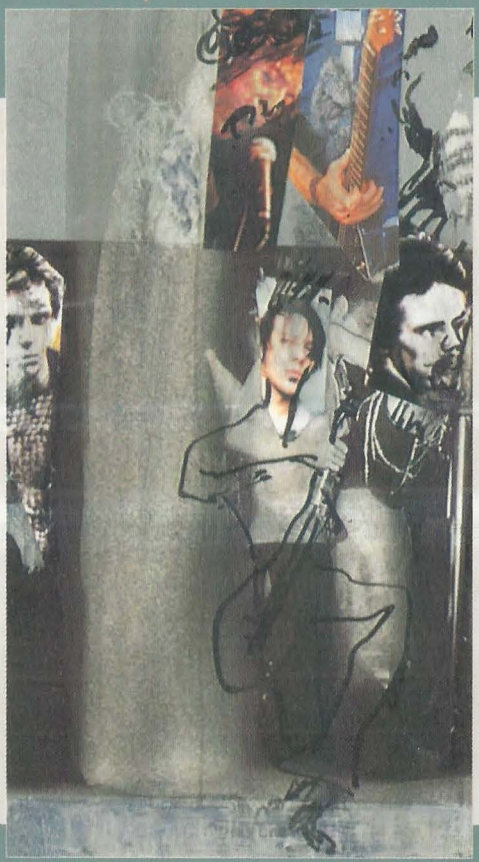
S. Reynolds & J. Press

Seks İsyanları

Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n'Roll



İngilizceden çeviren: Mehmet Küçük

AYRINTI

Seks İsyanları • S. Reynolds & J. Press

SIMON REYNOLDS: *Blissed Out: The Raptures of Rock* (1990) ve *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture* (1998) adlı kitapların yazarı. Şu anda 1978-1984 yılları arası post-punk üzerine bir kitap yazıyor, kitap Faber & Faber'in 2004 yayın programında. *The Wire, New York Times, Village Voice, Art Forum, The Observer, Melody Maker* ve *Uncut* gibi dergi ve gazetelerde müzik ve popüler kültür üzerine yazılar yazıyor. *Blissblog* adlı bir web sitesi var (http://blissout.blogspot.com.) Londra doğumlu yazar *Sex Revolts*'u yazarken, kitabın öteki yazarı Joy Press ile evlenip New York'a yerleşmiş. Dört yaşında bir oğulları var.

JOY PRESS: *Village Voice* dergisinin kitap ve TV baş editörü. *Voice Literary Supplement. War of the Words: Twenty Years of Writing On Contemporary Literature* gibi yayınlarda da editörlük yapmış. *Spin, The Guardian, New York Newsday* gibi gazete ve dergilerde müzik, kitaplar ve kadın meselelerinde yazıyor.

Ayrıntı: 398
'Ağır' Kitaplar dizisi: 15

Seks İsyanları
Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n'Roll
Simon Reynolds & Joy Press

İngilizceden çeviren
Mehmet Küçük

Yayına hazırlayan
Cüneyt Cebenoyan

Kitabın özgün adı
The Sex Revolts
Gender, Rebellion, and Rock'n'Roll

Harvard University Press/1996
basımından çevrilmiştir.

© Joy Press and Simon Reynolds & Harvard University Press

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Orhan Deliorman

Düzelti
Mehmet Celep

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2003*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-383-8

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Simon Reynolds & Joy Press

Seks İsyanları

Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n'Roll

AYRINTI

Ana babalarımıza

TEŞEKKÜR

Kitaplıklarındaki eski makale ve dosyaları bulmak için raflarını altüst ettikleri, bizimle fikir değiş tokuşu yaptıkları, kitabın adı için önerilerde bulundukları, bize pratik öğütler verdikleri ve bu kitabın önceki baskılarını okudukları için aşağıda adı geçen kişilere teşekkür borçluyuz: Simon Frith, Jon Savage, Michael Krumper, Craig Marks, Dana Gross, Sue Patel, David Stubbs, Dana Dickey, Mark Sinker, Mike McGonigal, Susan Masters, Barney Hoskyns, Mat Smith, Keith Riches, Mike Rubin, Lisa Mendelsund, Jon Selzer, Pat Blashill, Jones, Erik Davis, Ian Penman, Caren Myers, Jessica Maynard, Burhan Tufail, Dominica D'Arcangelo, Alyssa Katz. Ayrıca Pete Ayrton, Tony Peake, Ira Silverberg, Lindsay Waters ve Alison Kent'e de teşekkürlerimizi sunarız.

İçindekiler

— Sunuş 11

Birinci Bölüm
Kadın düşmanı asiler

I. ÖFKELİ GENÇ ADAMLAR:
ROCK İSYANININ HABERCİLERİ VE PROTOTİPLERİ 19
A. Boys keep swinging 32

II. SHE'S HIT; KORKU VE TİKSİNTİ ŞARKILARI 36
A. Erkeksi oğlanlar ve budala kızlar 38
B. Şeytan kadın 41
C. Kusursuzluk modeli 42
D. Kadın katilleri 43

III. KADIN DÜŞMANLIĞININ PROFESYONELLERİ:
STRANGLERS VE MALCOLM McLAREN 50

IV. BORN TO RUN: YOLCULUK TUTKUSU,
VAHŞİ DİYAR VE SPEED KÜLTÜ 60
A. Bu bir aşk şarkısı değil 63
B. Korkuyla kaçmak 67
C. Olmayan umutlar 69
D. Vahşi diyarlardaki vahşi 72
E. Altına hücumdan sonra 75
F. Gitmek için doğmuş: Motorik beat 77
G. Yeni speed tiryakileri 79

V. ASKERLİK ARKADAŞLARI: MUHAREBE ROCK'I VE
OĞLANLAR İÇİN BAŞKA HİKÂYELER 83
A. White Riot 87
B. Sokak savaşçısı erkekler 88
C. Generation Terrorists 91
D. Duraksamayan asi 94
E. Kutsal savaş 96

VI. BOŞLUKLA FLÖRT ETMEK: ROCK'TA ZİLLET 102
A. Pretty Girls Make Graves 105
B. Bodies 107
C. Kadın turtası 109
D. Dam That River 112
E. İğdiş Blues'u 113
F. Biz erkek değil miyiz? 116

VII. WARGASM: METAL VE MAKİNE MÜZİĞİ 119
A. Müstehcen makine 124
B. Raw Power 125
C. Rock'n'roll askerleri 127
D. Reich'n'roll 130

VIII. KRAL BENİM: JIM MORRISON'DAN
GANGSTA RAP'E İHTİŞAM HÜLYALARI 134
A. Rock'ın kralı 139
B. Özgür ruhlar 145
C. Sürgündeki imparatorluk 148
D. Mama Said Knock You Out 150
E. Staggerlee sendromu 153
F. Kahrolsun kral 156

IX. MY WAY: PSİKOPAT KÜLTÜ 158
A. Sarsma dürtüsü 163
B. Estetik terörist 166

İkinci Bölüm

Dosdoğru mistisizme

I. İSYANDAN TESLİMİYETE: PSİKEDELİK ANA KUZUSU.....173

II. CENNET BAHÇESİNE GERİ DÖNÜŞ:
MASUMİYET, UYUŞUKLUK VE PASTORALİZM.....176
A. Tabiat Ana'nın oğulları.....178
B. Younger Than Yesterday.....182
C. Bahçedeki ıstırap.....185
D. Çocukluğun sonu.....187
E. Şafak Ana'ya kadar rave.....189
F. Skyclad.....193

III. YILDIZLARARASI YOLCULUK: KOZMİK ROCK.....197
A. Ses denizi.....200
B. Bir zamanlar bildiğin mavi.....203

IV. FLOW MOTION: CAN, ENO VE OKYANUS ROCK.....207
A. Akış + değişmeye yatkınlık.....214
B. Başka bir yeşil dünya.....217
C. Yosun tutmak.....219
D. Amniyotik sığınak.....223

V. YUMUŞAK OĞLANLAR:
NOSTALJİ, ENSEST VE ZEN İŞTAHSIZLIK.....226
A. Melankolinin çorak adası.....229
B. Canım annem.....231
C. Incesticide.....232
D. Birleşik Krallık'ta androcini.....236
E. Militan ile uyuşuk.....237

Üçüncü Bölüm

Eteğini kaldır da konuş

I. ÇİFTE İTTİFAKLAR:
ROCK DÜNYASINDA KADININ ÖYKÜSÜ.....245

II. OĞLANLARDAN BİRİ: KADIN MAÇOLUĞU.....251
A. Peter Pan'ı arayış.....255
B. Kötü şöhret.....258

III. KALBİNİ AÇ: JANIS JOPLIN'DEN COURTNEY LOVE'A
İTİRAF VE KATARSİS.....264
A. Sevgili günce.....268
B. Duygusal çıplaklık.....271

C. Vomit (He)art 276
D. Bırak kanasın 281
E. Kanadı kırık melek 283

IV. BAĞLARINDAN KURTULMUŞ KADIN:
HİSTERİKLER, CADILAR VE MİSTİKLER 290
A. Süpürgelere binmiş piliçler 294
B. Dışarıya ve uzaklara sızmak 297

V. KİM BU KIZ?: KILIK DEĞİŞTİRME VE EGEMENLİK 302
A. Ben, kendim, şahsen: Otonomi ve denetim 309
B. Buz gibi soğuk 313

VI. ALIŞILMADIK KIZLAR:
PUNK-SONRASI DEMİSTİFİKASYON 319
A. Mutfaktaki amazonlar 320
B. Beyaz kış, şu ajit-funky müziği çal 325

VII. NE KILIK AMA: POSTFEMİNİZM VE POP 329

VIII. SÜRÜP GİDEN BİR AYAKLANMA VAR:
ERKEK-ROCK'A KARŞI RIOT GRRRLS 336

IX. BODY'S IN TROUBLE 346
A. Beden kapanı 349
B. Physical graffiti 354
C. Ritmin köleleri 357

X. EVE YAKIN MACERALAR:
EVCİMENLİĞİN MÜŞFİK TUZAĞI 361
A. Mutlu ev 365

XI. TAMAMEN AKIŞ HALİNDE:
YAPIYA KARŞI ÇIKAN ASİLER 368
A. Boho dansı 375
B. Tedirginlik içindeki erime 379
C. Şizo-log 382
D. İyi değil 385
E. Küçük sesler 388
F. Disleksik divalar 391
G. Çığlık 393

— Son söz 397
— Kaynakça 401
— Dizin 406

Sunuş

Bu proje üstünde çalışmaya başladığımızda yazılmayı bekleyen bir kitap olduğunu biliyorduk bilmesine ama tam olarak neye benzeyeceğinden emin değildik. Ele alacağımız konuyu –toplumsal cinsiyet [gender] ve rock– insanlara anlattığımızda o kadar yoğun ve farklı tepkilerle karşılaştık ki, isabetli bir konu seçtiğimize duyduğumuz inanç güçlenirken kafamız da karıştı. Adeta dostlarımıza bir Rorschach Testi* vermiş gibiydik: Herkes farklı bir şey görüyordu. Bazı

* "İsviçreli pskiyatrist Hermann Rorschach tarafından geliştirilen ve simetrik, çoğunlukla siyah-beyaz (bazen de renkli) ikircikli mürekkep lekelerinden oluşan yansıtmalı bir kişilik testi. Sistemli, formatı belli bir görüşme niteliğini taşıyan testte kişiye mürekkep lekelerini neye benzettiği, bu şekillerde ne gördüğü konusunda çeşitli sorular sorulur ve alınan cevaplar renk, hareket, detay, bütün, popüler veya sıradan hayvan,

kadınlar, hoşlanmakla birlikte sözlerinden rahatsız oldukları şarkılardan örnekler verdi; erkeklerin birçoğu projenin şu eski ve bayat espri hakkında, "rock dünyasındaki kadınlar" hakkında bir kitap olacağını varsaydı (sanki erkek sanatçılar "toplumsal cinsiyet" kategorisinden her nasılsa muafmış gibi). Bir de sırf "kadın düşmanlığı" terimlerinin kullanılması karşısında gardını alanlar, hatta alaycı bir tavır takınanlar vardı.

Hiç kuşku yok ki, rock'n'roll'u "toplumsal cinsiyet merceğinden geçirerek" inceleme tasarısında bir şeylerin *tehlikede* olduğunu herkes hissediyordu. Rock, cinsel kimliğinizi yeniden onaylayabileceğiniz ya da esnetip sınırlarını genişletebileceğiniz ve bazen de bu kimliğin kısıtlamalarından tamamen sıyrılıp kurtulabileceğiniz yaratıcı bir uzam sunar. Suzanne Moore bu yaratıcı faaliyete "toplumsal cinsiyet turizmi" tabirini yakıştırmaktadır. Bu tabir, sahip olunmayanın cazibesine kapılıp riske atılmak, vahşi bölgede yürüyüşe çıkmak*, başka insanların perişanlık içinde yaşadıkları bir yerde ucuz bir tatilin tadını çıkarmak** ya da basitçe her günkü benliğinizi geride bırakmak anlamına gelebilir. Utangaç kadınlar Stones'un ya da Sex Pistols'ın yırtıcılığını göz ucuyla izleyebilir; duygusal açıdan zırhlarını kuşanmış olan erkekler androcini'yle*** flört ederken, çelimsiz, yumuşak erkekler savaşçı erkeklikte ya da megaloman fantezilerde zevke dalarak "asker rolü oynayabilir."

Seks İsyanları rock dünyasındaki kadın düşmanlığının bir eleştirisi olarak başladı, süreç içinde adım adım rock muhayyilesindeki dişilik imgeleri hakkında bir araştırmaya dönüştü ve en sonunda elinizdeki biçime büründü: İsyanın (eril ve dişi isyanın) bir tür psikanalizi. Kadın Düşmanı Asiler başlıklı birinci kısımda eril asinin "dişi" olana *karşı* kendisini dramlaştırma tarzlarını araştırdık. Bu tarzlar arasında şunlar sayılabilir: Born-to-run**** dürtüsü

biçim, insan şeklinde kategorik olarak gruplandırılır ve bu gruplandırma sonucunda testi alanın kişiliği duygusallık, bilişsel tarz, yaratıcılık, tuhaflık, savunma mekanizmaları vb. açısından yorumlanır..." Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 642-643.

* Lou Reed'in "Walk on the Wild Side" şarkısına gönderme yapılıyor. (y.h.n.)

** Sex Pistols'ın "Holidays in the Sun" şarkısına gönderme yapılıyor. (y.h.n.)

*** "1) Belli bir kültürde geleneksel cinsiyet rollerinin dışına çıkan ve tipik olarak erkeksi olduğu düşünülen olumlu özellikleri, tipik olarak kadınsı olduğu düşünülen olumlu özelliklerle bütünleştiren bir kişilik tipi; cinsiyet rolleri konusunda esneklik. 2) Bünyesel nedenlerle veya yönelim sonucu biyolojik cinsiyeti açıkça belli olmayan. 3) Cinsiyet rollerini tamamen reddeden. 4) Cinsel kimliği olmayan, bu açıdan nötr olan." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, s. 67-68. (ç.n.)

**** Koşmak-için-doğmak. Bruce Springsteen'in "Born to Run" adlı şarkısına gönderme yapılıyor. (y.h.n.)

(Rolling Stones, Iggy Pop), silah kardeşliğinin [brotherhood-in-arms] yoldaşlığına sığınan asker ya da savaşçı (Clash, Public Enemy), kendi kendini pohpohlayan kadiri mutlak makine-erkek (heavy metal, techno) ve krallık fantezileri (Doors, Nick Cave, gangsta rap).

Dosdoğru Mistisizme başlıklı ikinci kısım, eril rock dünyasındaki idealleştirilmiş kadın ve dişilik imgelerini –*yuvaya varış, ana rahmine dönüş* özleminin çoğunlukla kozmik/okyanussal bir mistisizm ya da Tabiat Ana'ya tapma biçimine bürünen bitip tükenmeyen dışavurumlarını– inceliyor. Byrds, Van Morrison, Pink Floyd, Can, Brian Eno, My Bloody Valentine vb. bu gelenek –psikedelik ana kuzusu geleneği– içinde yer alır.

Eteğini Kaldır da Konuş başlıklı üçüncü kısımda, kadın sanatçıların kadınlara özgü bir isyan tahayyül etme ve yaratma tarzlarının bazılarının izini sürüyoruz. Bu özgül isyan türü sanatçıların kendilerini konvansiyonel kadınsılık nosyonlarına karşı tanımlamalarını gerektirdiğinden, dişi asiler kendilerini bir anda kaygan bir zeminde çelişkilerle boğuşurken buldu. Bu bağlamda en açıklayıcı görünen stratejiler üstünde yoğunlaşıyoruz: Maskeli balo/gizem (Kate Bush, Siouxsie, Annie Lenox, Grace Jones), konvansiyonel kadınsılığın demistifikasyonu (Slits, Raincoats, Riot Grrrl), eril isyanın erkeksi taklitçiliği (Joan Jett, L7), "günah çıkarma" tarzı (Janis Joplin, Lydia Lunch, Hole) ve çelişkiyi kucaklayarak akışta âlem yapanlar (Patti Smith, Throwing Muses, Mary Margaret O'Hara).

Erkekleri kadınlardan ve "gerçek erkekler"i ana kuzularından niçin bu kadar kesin bir tarzda ayırdığımızı soranlar çıkabilir. Bunun sebebi, farklı dönemlere uzanan örüntüleri ve bağlantıları meydana çıkarmak için izlenebilecek en iyi yolun böyle bir ayrımdan geçtiğini düşünmemizdir. İş gelip toplumsal cinsiyet farklılığına dayanınca, "düşman olan, tamamen gerekli bir düşman olan, sürekli yeniden düzenlediğimiz mobilya olan tüm ikicilikler" karşısında Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin benimsediği, kuşkulu ama pragmatik tutumu paylaşıyoruz.

İkicilikten bir ikili olma haline... iki insanın tek bir sesle yazmasının bünyesinde taşıdığı sorunlar. Bizim erkek-kadın ortaklığımız hem avantaj sağladı hem de kısıtlayıcı oldu; birbirimizin önyargılarını ve kör noktalarını düzeltme fırsatı bulduk, ama aynı zamanda toplumsal cinsiyetin belirlediği bireysel deneyimimizi dolaysızca

yazmakta zorlandık. Zaman zaman bu cinsiyetsiz, tek sesli "biz"i parçalayarak metni içsel uyuşmazlığa açma yoluna gittik. (Hatta iki farklı punto kullandık, ama sonuç itibarıyla bu Derridavari muzip tuzaktan kaçınmaya karar verdik.)

Belli başlı güzergâhları, temaları, nesepleri, özellikleri, eğretilemeleri ve takıntıları kabataslak tasvir edebilmek için zaman ve mekân içinde atlayıp zıplayarak ilerlediğimizden, bu kitap mecburen bütünü kucaklayıcı olamadı. Önemli simaların birçoğunu bir tarafa bıraktık; ama buna karşılık belli birtakım eğilimleri en uç noktalara götüren, bu sayede birçok şeyi açığa çıkaran bazı marjinal sanatçılar üstünde yoğunlaştık. "Toplumsal cinsiyet ve rock" üstüne kaleme alınan daha önceki kitapların çoğu, kadınların müzik endüstrisindeki şovenizme karşı giriştikleri mücadeleyle ya da cinsiyetçiliğin daha rutin biçimleriyle (heavy metal ve gangsta rap'te karşılaşılan biçimlerle) uğraşıyordu. Bu kaba saba kadın düşmanlığı çeşitlerinin açıklanmaya ihtiyacı olmadığını düşündüğümüzden, kendilerini bu kadar aşikâr ele vermeyen örnekler üstünde yoğunlaşmayı tercih ettik; bu örnekler arasında, görünüşte yıkıcı ve liberter olanın altında pusuya yatmış bekleyen kadın düşmanı alt metinler ve patriyarkal değerlerin gizli yardakçıları yer almaktadır. Bizim merakımızı uyandıran konu, "özgürlük" gibi tınlayan ve kendisini öyle hissettiren bir öğenin –örneğin, Rolling Stones, Stooges ve Sex Pistols'ın müzikleri– tahakküm tohumlarını gizleyebilmesidir.

Iggy Pop bir keresinde hayatındaki kadınlar hakkında şunu söylemişti: "Kadınlar istedikleri kadar yakınıma gelmeye çalışsınlar, halıyı çekiveririm ayaklarının altından. Müziğim de işte bu noktada ortaya çıkıyor." İşte bu rock'n'roll *in excelsis*'dir;* bu eril zalimlik, hınç, şiddetli kin rock'ın ÖZÜDÜR. Bu kitabı yazarken güttüğümüz amacın bir parçası da, bu şiddetli özgürleşme, zincirlerinden boşanma arzusunun *ateşlemediği* bir rock'n'roll tahayyül etmenin mümkün olup olmadığını keşfetmekti.

Seks İsyanları bu rock asilerini cinsel politika mahkemesine çıkarma doğrultusunda atılmış bir adım değildir. Kitap bir duruşmadan ziyade soruşturmayı andırıyor. Bunu söylemenin nasıl bir değer taşıdığını bilmesek de, kitapta ele aldığımız sanatçıların hemen hemen hepsinin bizim hoşlandığımız sanatçılar olduğunu belirtmeliyiz. "En azılı" bazıları –Stones, Stooges, Nick Cave vb.– bizim en

* Yüce haliyle, mümtaz durumdaki. (ç.n.)

büyük gözdelerimiz arasında yer alıyor. Söylediğimiz şundan ibarettir: Bu sanatçıların bize verdikleri coşku, "sağlıksız" bir toplumsal cinsiyet politikasının göbeğinde yer almalarından ayrı tutulamaz. Bu asileri o kadar güçlü kılan etken, tüm bağları koparıp kaçmanın psiko-cinsel dinamiğidir.

Rock'ın itici gücü olan kadın karşıtlığıyla "fikir birliği" etmeksizin, hatta bu düşmanlığın bilinçli bir şekilde farkına varmaksızın rock'ın enerjisiyle coşmak mümkündür elbet. Kadınlar, soğuk, mesafeli bir analizin ışığında bakıldığında onlar üstünde açıkça baskıcı bir rol oynadığı gösterilebilecek gruplarla (örneğin, Led Zeppelin, Guns N'Roses) rahatlamayı, coşmayı yıllarca becerdi. Bu biraz da bir füzenin fırlatılışını, o füzenin yakıtını (kadın düşmanlığı) ve hedefini (sizler!) görmezden gelerek heyecanla seyretmeye ya da kölelerin çektikleri devasa acıyı unutarak nefesi kesilmiş bir hayranlıkla piramitleri seyretmeye benzer.

Oysa eleştirel bilinçlilik patikasına dalmayı göze alıp rock'ın psiko-cinsel sacayağını açımlamaya başlarsanız, çok geçmeden rock hayranlığı ile feminizmin, estetik ile ahlâkın birbirleriyle çatışan ölçütleri arasında parçalanmış olan çifte ittifakların oluşturduğu ilginç bir ara mıntıkayla karşılaşırsınız. Ellen Willis "Beginning to See the Light" [Işığı Görmeye Başlamak] adlı yazısında bu zıt değerliliği yakalamıştı. Willis bu yazıda, bir feminist olarak, "kadınların yaptığı müziğin" büyük kısmının barındırdığı sağlıklı pozitiflikten ziyade Sex Pistols'ın kürtaj karşıtı "Bodies" tiradından hoşlanmasında ortaya çıkan bariz paradoksla boğuşur. "İyi rock-'n'roll'un yaptığı gibi şarkıcının ne istediğini, neleri sevdiğini, nelerden nefret ettiğini cesur ve saldırgan bir tarzda ortaya koyan müzik beni de aynı şeyi yapmaya kışkırttı ve dolayısıyla, içeriği kadın karşıtı, cinsiyet karşıtı, bir anlamda insan karşıtı olsa bile müziğin biçimi benim özgürlükçü mücadelemi teşvik etti. Benzer şekilde, mıymıntı müzik de, görünürdeki politikası ne olursa olsun, beni mıymıntılaştırdı."

Bu paradoks düşüncemizi en başından itibaren biçimlendirmişti, hatta Willis'in kitabını açıp bu konuyu özlü bir şekilde ifade etmiş olduğunu görmeden önce bu paradoksla çoktan iç içe yaşamaya başlamıştık bile. Estetik karşısında ahlâk, coşku karşısında sorumluluk ikilemlerini de çözüme kavuşturmuş değiliz, sadece tedirgin bir ateşkese razı olduk. Zaman zaman Stones'u ya da Stooges'u tekrar masumane bir şekilde dinleyip dinleyemeyeceğimizi merak

ettik. Müzikten aldığımız zevki etkilememekle beraber, kendimizi o kadar da rahat müziğe teslim edemez olduk, müziği dinleyişimiz burada açığa çıkardıklarımızın gölgesinde kalmaktan kurtulamadı. İkaz etmediniz demeyin sonra.

Birinci Bölüm

Kadın düşmanı asiler

I

Öfkeli genç adamlar: Rock isyanının habercileri ve prototipleri

> Kişi hâlâ anneye bağlıdır. Tüm isyanı göze kaçmış bir kum tanesinden, bu bağı gizleme doğrultusundaki çılgınca girişimden başka bir şey değildir... "Sonsuza dek dışarıda! Ana rahminin eşiğinde oturarak."
>
> Henry Miller (Arthur Rimbaud üstüne)

Asilerin değişik modelleri ve bedenleri mevcuttur. Bazılarını içinde bulundukları özgül toplumsal çevrenin koyduğu kısıtlamalar başkaldırıya sevk eder. Bazıları ise bir davası ya da nedeni olmayan daimi asilerdir (tıpkı *The Wild One*'daki [Kanlı Hücum] Marlon Brando'nun motosikletçisi gibi; neye karşı isyan ettiği kendisine sorulduğunda şu cevabı yapıştırır: "Seçenekler neler?"). Ve bir de isyankâr tavırlarına anlam kazandırmak için kendilerine neden arayan asiler vardır. Peki bu delikanlıları, bu erkekleri eğer varsa birleştiren ortak özellik nedir? Erkekliklerinden başka bir şey değildir bu özellik.

Dememiz o ki, Asi'yi düşünmeye başladığımızda sonuçta aklımıza böyle bir şey geliyor. Bizim tezimiz şu: Her tür isyanın psiko-

lojik itici gücü büyük ölçüde, görünürdeki bahanesi ya da bağlamı ne olursa olsun, anneden ayrılmaya duyulan şiddetli ihtiyaç ya da dürtüdür. Eril ego'yu oluşturan en eski kopuşun yeniden sahnelenmesinden başka bir şey değildir eril isyan: İnsan yavrusunun annenin dünyasından ayrılması, cennetten sürgüne gönderilmesi. Asi, bireyleşme sürecini biteviye devam eden ve çok çeşitli biçimlere bürünen ayrılma törenlerinde yeniden sahneye koyar, eve bağlılıktan sürekli kaçar. Bu kaçış, kaçınılmaz bir şekilde, pişmanlıkla karışık bir seyir izler ve sıkça –Rolling Stones ve Jimi Hendrix'in müziklerinde olduğu gibi– yeni bir yuva arayışına yol açar; huzursuzluk yatışır ve mistik ya da idealleştirilmiş anne dünyasının bahtiyarlığında demir atılır. Nietzsche'nin belirttiği gibi, "yeni bir tapınak inşa etmek için önce eski tapınağın yıkılması gerekir."

20

Bu yüzden, asi, soyut bir kadınsılığa (yuvadan uzak bir yuvaya) tapınırken aynı anda gerçek hayattaki kadınları hor görüp onlardan korkar. Asi, etrafındaki canlı kanlı kadınlardan uzak durup onları suiistimal ederken rahme ve idealleştirilmiş bir anaya-sevgiliye özlem duyabilir. Asilerin tahayyül dünyasında kadınlar hem birer mağdur hem de iğdiş edici düzenin uygulayıcıları olarak boy gösterir. Kadınlar, asinin olmadığı nitelikleri (pasiflik, ketlenmişlik) ve onu prangaya vurmakla tehdit eden her şeyi (evcimenlik, toplumsal normlar) temsil eder. Kadın dünyası karşısındaki bu zıt değerli tutum, Stones'tan Doors, Led Zeppelin, Stooges, Sex Pistols, Guns N'Roses ve Nirvana'ya dek rock isyanındaki klasik örneklerin hepsinin de alametifarikasıdır.

Jean-Paul Sartre'ın asi ile devrimci arasında yaptığı ayrım burada işimize yarayabilir. Sartre'a göre, asi, karşı çıkıp isyan ettiği Düzen'in gizli yardakçısıdır. Asinin amacı yeni ve daha iyi bir sistem kurmak değildir; yalnızca tüm kuralları alaşağı etmek ister. Devrimci ise, asinin tersine, yapıcıdır; adaletsiz bir sistemin yerine daha iyi, yeni bir sistemi geçirmek ister ve bu yüzden de özdisiplinli, özverili bir kişiliği vardır. Asi, sorumsuz olduğundan sefahatin verdiği esrikliğe dalıp bugünü yaşayabilir; devrimci ise kimliğini kolektif, uzun erimli, ancak gelecekte gerçekleştirilebilecek bir reform projesiyle kaynaştırmaktan haz duyar. Rock'ın devrimci bir sanat olmayıp baş eğmezliğinin ve ego gösterilerinin, kapitalizm ve patriyarkiyle suç ortaklığı ettiğini ya da onların sınırları içinde kalmaya mahkûm olduğunu biliniyor kabul ediyoruz.

Asiden yükselen yakınmaların büyük kısmı, belli bir partiyarkal

sistemin onun erkekliğinin serbestçe serpilmesine izin vermediğini, bunun yerine kendisine vasat bir hayat sunduğunu dile getirir. Asi bir yandan bir düzenekte zamanın son deliği olarak çile doldururken, öbür yandan kahramanlara yaraşır bir hayatın hayalini kurar. Bu arada kadınlar patriyarkinin statükosu ile asilerin alternatif *iktidarı* arasında, Sefih Oğulların rock'n'roll kardeşliği arasında sıkışıp kalır. Burada kendilerini gerçekleştirmeleri için kadınlara tek alan kalmıştır; o da ilham perilerine, metreslere ve groupie'lere,* yani erkek asilerin gözüpekliğini hayranlıkla seyreden çanak yalayıcılarına bırakılan alandır.

"Burada hepimiz bir matriyarkinin kurbanlarıyız dostlar!"
Ken Kesey'nin *One Flew Over the Cuckoo's Nest*'teki [Guguk Kuşu] (1962) psikiyatri koğuşunun sakinlerinden Harding'in sözleri.

Rock'n'roll isyanı savaş sonrasındaki "mom-ism"le,** Amerika'nın hastalıklarının büyük bir bölümünün annelerden kaynaklandığını ileri süren popüler eleştiriyle yaklaşık aynı tarihte ortaya çıktı. "Mom-ism" terimi, Philip Wylie'nin "tahripkâr anne"nin ellerinde Amerikan kültürünün yozlaşmasına karşı yazılmış keskin bir kadın düşmanlığı tiradı olan *Generation of Vipers*'da (1942) [Engerekler Kuşağı] ortaya atılmıştı. Wylie'ye göre, kadınlarla ilintili olan maddecilik ve sığ popüler kültür Amerika'yı kuşatıp yok etmeye çalışmaktadır. Soap operalar, moda, TV, radyo, duygusal pop şarkılar, Hollywood, büyük mağazalar: Bu "ucuz" kitle kültürü biçimleri kadınsı duyarlılıklara hitap etmek için tasarlanmıştı ve Amerikan kültürünün erkekliğini dinamitliyordu. Wylie bir kıyameti haber vercesine, "dinleyen herkese matriyarkinin damgasını vuran radyo, annenin en öldürücü silahıdır" diyordu şatafatlı bir tarzda (birkaç yıl sonra olsaydı "televizyon"u bu konuma oturtacaktı). Wylie kitle medyasının, "matriyarkal, vıcık vıcık, aşırı duygusal, sinsice zalim" zorbalığına veryansın ederken, bu zorbalık düzeninde "ulusal yok oluşun habercisi"ni görüyordu.

Wylie'nin kuduruk söylemini analiz eden Jacqueline Rose, "kadınsılığın tehlikeleri ile kitle kültürünün tehlikeleri arasında çok ya-

* "Ünlülerle yakın ilişkide olmaya çalışan ve bu uğurda ünlülerin peşinden (örneğin, turnelerde) giden gençler. Özellikle, ünlülerle (o da olmazsa ünlülerin menajerleriyle, şoförleriyle, korumalarıyla ya da ünlüleri tanıyan herhangi birileriyle) cinsel ilişki kurmaya çalışan genç kadınlar için kullanılan bir terim." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 344. (ç.n.)

** Anneye aşırı bağlılık. (ç.n.)

kın ve eşbiçimli bir ilişki kurulduğu"na dikkati çeker. Popüler kültürün bu şekilde kadınlarla ilintilendirilmesi 40'lı ve 50'li yıllarda eleştirinin standart bir uygulamasıydı; "Kitle Kültürünün yaydığı baştan çıkarıcı kokulara karşı bulunduğu yeri korumak isteyen kişinin sahip olması gereken en önemli erdem dayanma gücüdür" diyen Dwight MacDonald'ın 1953 tarihli "A Theory of Mass Culture" [Bir Kitle Kültürü Teorisi] adlı denemesi bu uygulamanın bir örneğidir. İronik bir şekilde, toplumsal cinsiyete dayalı böyle bir züppelik daha sonra pop kültür *içerisinde* rock'a karşı pop ayrımı biçiminde yeniden boy gösterdi. Bu ayrım çerçevesinde doğru kültürel tutum (eril erbaplık, beğeni sahibi olma ve fark gözetme tutumu), düşük kadınsı hayran-tapıntısı tutumunun (yüzeysel, histerik, puta tapan, aynı anda hem maymun iştahlı hem de körcesine sadık tutumun) karşıtı olarak sınıflandırılır.

Kadınsılık ile popüler kültür arasında kurulan olumsuz bağıntının uzun bir tarihi var. Andreas Huyssen bu bağıntıyı modernizmin ("Emma Bovary'nin okumaktan hoşlandığı şeylerin kesinkes reddedilmesine yaslanan bir estetik"in) babalarından birisinin, yani Romantik romanlarla kafası bulanmış hiç de sevimli olmayan bir kadın tasviri sunan Flaubert'in *Madam Bovary*'sine kadar geri götürür. Bu refleks dayanıklı çıktı. Public Enemy'nin "She Watch Channel Zero"su (1988 tarihli *It Takes A Nation of Millions to Hold Us Back* albümünden) siyah anneleri, soap operaları ve Oprah Winfrey tarzı insanlara öğütler veren programları ağzı açık ayran delisi gibi seyredip asli görevlerini (yani güçlü siyah savaşçılar yetiştirme görevini) ihmal etmekle suçlar. Gangsta rap'çi Ice T'nin 1993 tarihli albümü *Home Invasion*'la aynı adlı şarkısındaki Beyaz Amerika'ya dönük nefret duygusu bilhassa "siz analar!"ı hedef alır (belki de rock'a sansür uygulanması için lobi faaliyetleri yürüten PMRC adlı kuruluşun kamuoyu nezdinde sergilediği görüntüde annelerin öne çıkmasından ötürü). Ice'ın o kadar haz duyarak elinde tutup kullandığı gözdağı verme gücü, bir siyah ve sokak çocuğu olarak yetişmeyi, sonra da annelerinin beyaz Amerikalı değerlerinin aptallaştırıcı esaretine son vermeyi isteyen beyaz genç çocuklar üstündeki etkisinden kaynaklanır.

Savaş sonrası dönemin Amerika'sında görülen mom-ism korkusu, komünizmden ve kültürün demokratikleşmesinden duyulan endişelerle bağlantılıdır. Türediği nihai kaynak olan sığ Freudculuk gibi anti-momism de bizzat popüler kültüre sızdı: 50'li yılların

Amerika'sındaki mülayim konformizmi suçlamanın bir yolu haline geldi. Eşler ve anneler evcimenliğin (çok bariz görüldüğü gibi esas mağdurları olmaktan ziyade) birer yöneticisiydi, eve ekmek getirmek için sabah 9 akşam 5 rejiminde didinen kocalarını köleleştiriyorlardı. Yoldan çıkmaların ve işlenen suçların da kabahatlisi annelerdi çünkü çocuklarını kötü yetiştiriyor, onları sevgileriyle boğuyorlardı. Tuhaf bir çifte açmaz içerisinde, kadınlar hem konvansiyonel hayatın (eril vahşilik üstündeki tüm kısıtlamaları ve prangalarıyla konvansiyonel hayatın) mimarları hem de en gözle görülür derecede ezilmiş mağdurları olarak, hem iğdiş ediciler hem iğdiş edilenler olarak görülüyordu.

Bu alt-Freudcu analiz 50'li ve 60'lı yıllarda *How to Murder Your Wife* [Karınızı Öldürmenin Yolları] ve *Psycho* [Sapık] gibi filmlerle kitle kültürüne sızdı. *Psycho*'da, aralarındaki enseste çok yakın ilişkiyi bozmaya kalktığında annesini öldüren Norman Bates, suçluluk duygularıyla annesinin kişiliğini içselleştirir. Bu hayalet-Anne, Norman ne zaman bir kadını çekici bulsa kıskançlık krizine girer ve Norman'ı rakibesini yok etmeye zorlar. *Rebel Without a Cause*'un [Asi Gençlik] dizginlenmemiş anti-anneciliği rock'n'roll açısından çok daha anlamlıdır. Daha en başında, sarhoş ve itaatsiz Dean'in cana yakın bir polis memuruyla sıkı fıkı ahbaplık ettiği bir sahnede, film, yeniyetmenin suç işleme eğilimlerine mütehakkim bir anne ile zayıf bir babanın neden olduğunu saptar. Aslında Dean'in evinde *iki* iğdiş edici anne vardır (büyük annesi onlarla birlikte yaşamaktadır). Dean şöyle inler: "(Babamı) canlı canlı yiyip bitiriyorlar... onu pelteleştiriyorlar" ve devamında "Anneme bir kez olsun okkalı bir yumruk atacak cesareti olsaydı annem mutlu olacak ve ona yüklenmeyi bırakacaktı." Dean'in acıyla kıvranması, özdeşleşebileceği güçlü bir paternal/erkeksi ilkenin olmamasından, böylece kadın milletinin gaddar sıkı yönetimi karşısında savunmasız kalmasından kaynaklanır.

John Osborne'un *Look Back in Anger*'ı* Britanya'da bir tatminsizler kuşağı için, *Rebel Without a Cause*'unkine benzer bir rol oynadı. Oyun yüzeysel olarak alındığında Britanya'nın imparatorluk sonrası çöküşüne, İkinci Dünya Savaşı yıllarında beslenen yeniden inşa umutlarının kötüye gittiği ve Muhafazakâr bir hükümetin savaş öncesi toplumsal düzenin yüz kızartıcı bir versiyonunu yamama girişiminde bulunduğu 50'lerin ataletine verilmiş sert bir tepkiydi.

* Türkçeye "Öfke" adıyla çevrildi. (y.h.n.)

Oyun beğenen, beğenmeyen herkes tarafından böyle algılanmıştı. Ama *Look Back in Anger*'ın gerçek psikocinsel alt-metni, *Rebel Without a Cause*'a çarpıcı bir yakınlık gösterir: Özdeşlik kurulabilecek güçlü bir patriyarkal ilkenin yokluğu; çökmüş, güçsüz babaların oluşturduğu bir dünyada genç erkeklerin kederli halleri ve hepsinin ötesinde, kadınlardan, yani her yeri kaplayan bir vasatlığın temsilcilerinden duyulan korku ve tiksinti.

Oyunun antikahramanı Jimmy Porter babasını çocukken yitirmiştir (Gerçek hayatta Osborne'un sevgili babası o on yaşındayken ölmüş, onu nefret ettiği mütehakkim bir annenin insafına bırakmıştı). Porter'ın öldürücü monologları ütü masasının arkasında metanetle saklanan duygusuz, üst sınıf kökenli karısı Alison'ı hedefler. Jimmy, Alison'ın babasından hoşlanır; sosyalist Jimmy gibi savaş sonrası düzende hiçbir rolü olmayan, Britanya'nın emperyal şanının kuruyup gitmiş bu yadigârıyla duygudaşlık kurar. Gelgelelim, Alison'ın annesi dehşet verici bir yaratıktır; toplumsal züppeliğin, küçük hesaplar peşinde koşmanın ve aşırı iffetlilik tafralarıyla donanmış erkânın tehditkâr bir somutlanışıdır. *Look Back in Anger*'ın en çarpıcı pasajlarından birinde Jimmy, Alison'ın entropik rahmince yutulduğunu hayal eder: "Burada canlı canlı gömülmüş, deliren, bu huzurlu deliğin içinde boğulan ben... O uyumaya ve beni geride hiçbir şey kalmayasıya yalayıp yutmaya devam edecek."

Porter terhis sonrası hüznünden mustariptir. "Aklı ve ruhuyla alev alev bir erkekliğin" hayalini kurmasına rağmen, Soğuk Savaş İngiltere'sinin rutubetli klostrofobisinde boğulmaktadır. Jimmy Porter'ın korkusu, erkekliğini gösterebileceği hiçbir kanal, kahramanlık yapabileceği hiçbir alan olmamasından kaynaklanır; sözcüğün tam anlamıyla bir davası (politik bir dava) olmayan bir asidir. Savaşın harladığı tüm alev tavsamış, savaşın hemen ardından gelen dönemin idealizmi (insanların kitleler halinde Sol'a kayması) kesilmiştir. Porter'ın öfkesi bir hedef bulamamaktadır. Ailesinin şiddetle karşı çıkmasına rağmen Alison'la evlenmesi, son nefesini verirken yapılmış son bir hamledir, türlü dolaplarla iktidarda kalmayı başaran üst sınıfa karşı girişilen bir tür gerilla saldırısıdır. Ama Porter'ın zaferi içerikten yoksundur. Ucuz bir dairede evcimenliğin çamuruna saplanıp kalan Porter'ın yapabileceği tek şey kendi safrasında irin toplamaktır. Karısına kötü davranmak kendisini erkek gibi hissetmesinin tek yoludur, sınıf savaşımını sürdürebilmesi için kalan tek alandır.

50'lerin asi söylemine konformizmin ve matriyarkinin baş örgütleyicisi olarak matriyark figürü musallat olmuştur. Şair Ted Hughes, mainstream İngiliz edebiyat geleneğini "boğucu bir maternal ahtapot" olarak tarif ediyordu. Alice Jardine, yirminci yüzyılın Norman Mailer, Henry Miller ve William Burroughs gibi Amerikalı yazarlarında bir ana katli [matricidal] geleneği olduğunu saptar; bu yazarların eserlerinde anne "hemen her zaman habis, kanserli, ağdalı, kaotik, denetimsiz ve esas itibarıyla canavar ruhlu fallik bir güç" olarak boy gösterir. Robin Lydenberg bu saptamaya katkı olarak, bilhassa Burroughs'ın romanlarında "konvansiyonel cinsiyet ayrımı ve aile yapılarınca tanımlandığı şekliyle anne[nin], bireyi ilk doğduğu andan itibaren tahakkümü altına almaya çalışan büyük bir patriyarkal iktidar sistemindeki zaruri bir araç" olduğunu belirtir.

60'lardaki rock işte tam da bunun gibi bir karşıtlığın üstüne, asi erkeklik ile ete kemiğe bürünmüş konformizm olarak Kadın arasında kurulan karşıtlığın üstüne inşa edildi. Ellen Willis'in Bob Dylan üstüne kaleme aldığı bir denemede dikkati çektiği gibi, asi kadınlar kendilerini çifte bir açmazın içinde bulmuşlardı: "O tarihte kadınların baskıcı konvansiyonel değerlerin muhafızları olduğu fikrini sorgulamamıştım. Sadece kendimi bir istisna olarak görüyordum. Sahiplenici bir kadın değildim; erkeklerin yollara düşmeye ihtiyaç duymalarını anlıyordum çünkü, manevi düzeyde, kendim de yoldaydım zaten. En azından fantezim buydu; hayatımın gerçekliklerise biraz daha muğlaktı."

Jack Kerouac'ın *On the Road*'u (1957) [Yolda] –rock isyanı açısından ufuk açıcı olduğu söylenebilecek bir metindir bu–, toplumsal cinsiyet özelinde bir kendi kendini keşfetme arayışı ortaya atar. Hikâye iki genç adamı, uzun bir manevi yolculuğa çıkan Dean Moriarty ve Sal Paradise'ı anlatır (hikâye Neal Cassady ve Kerouac'ın kendi hayatlarından esinlenmiştir). Kahramanlar kadın desteğine ve finansmanına bağlıdırlar ama kadınlar metnin kıyısına, marjına itilmişlerdir. Yolculuklarına sürekli mali destek sağlayan kişiler kadınlardır (bilhassa Sal'in teyzesi). Gezintilerinden birinde, teyzesinden borç alarak benzin parasını ödeyeceğini vaat eden bir otostopçuyu otomobile alırlar. Moriarty, "Evet!" diye neşeli bir çığlık atar, "hepimizin teyzeleri var." Sonra, maceralarından birini tasarruflarıyla finanse eden Galatea gibi bir sürü cefakâr kız arkadaş vardır. Parası bittiğinde Galatea baştan savılır. *On the Road*'da kadınların sözlerine verilen yer ile erkeklerin sözlerine verilen yer arasında çok

büyük bir fark var. Kadınlar arka planda her an buharlaşıp gidecekmiş gibi mevcuttur. Yemekleri yaparlar, çorapları dikerler, erkekleri saygıyla dinlerler ve yalnızca itiraz ettiklerinde ya da zırıldadıklarında sözleri dolaylı anlatım biçiminden ziyade doğrudan, sözcüğü sözcüğüne aktarılır.

Beatnikler kadın milleti karşısındaki bu mağrur tutumu bir tür kozmik Doğal Öz'le kaynaşmaya duyulan gizemli bir özlemle bileştirdi (Kerouac'ın bir keresinde Toprak Ana'yla cinsel birleşmeye girmek için toprağı kazıp bir delik açtığı ve penisini oraya soktuğu söylenir). Beatnikler çok konforlu hale gelen herhangi bir ev düzenini anında terk ediyorlardıysa, bunun nedeni daha muhteşem bir yuva arayışı, Ebedi Dişilik'le cenneti andıran bir mutlulukla birleşme arayışı içinde olmalarıydı. Aradıkları kutsal kâse* Norman O. Brown'ın "doğmamış olma tecrübesi" adını verdiği *satori*'ydi. Kerouac'ın yazdığı gibi: "Yaşadığımız günler boyunca özlemini çekip durduğumuz, bize iç çektiren ve inleten, her türlü tatlı iç kabarmaları yaşatan tek şey yitik bir mutluluğun, muhtemelen rahimde yaşantılanmış ve ancak (bunu itiraf etmekten nefret etsek de) ölümle birlikte tekrar yaşantılanabilecek bir mutluluğun anısıdır."

Dean Moriarty, kadın düşmanlarının standart el çabukluğuyla (daha sonra hippi rock'ının tipik özelliği olacaktır) bir yandan Kadına taptığını söylerken öbür yandan hayatındaki gerçek kadınlara pislik muamelesi çeker. "Hoşlandığı bütün çıtırlar için "ah, seviyorum, seviyorum, seviyorum kadınları! Bence kadınlar birer harika!" der ama bu arada bir an huzursuz olmaya görsün, sevgililerini hemen terk eder. Paradise'la başka bir maceraya atılmak için Camille'i "bir uşak göbeğinde, biri de eteğinde" bir halde terk ettiğinde, kızın o kadar allak bullak olmasına ikisi de bir anlam veremez.

Ama Kerouac'ın alter ego'su** (ve hiç kuşkusuz Kerouac'ın kendisi) vicdan azaplarından büsbütün kaçamaz. Romanın sonlarına doğru, şansı yaver gitmediğinden aç kalan Sal hayaller görmeye başlar; sokakta yürüyen bir kadını annesi gibi algılar, kendisi de sefih oğul gibi "kodesten çıkıp geri dönmüş, sevgili annesini aşevinde iş başında ziyaret etmektedir..." " 'Hayır' demişti galiba kadın o dehşet verici bakışlarıyla, 'geri gelip o çok sevdiğin çalışkan an-

* İsa'nın ölmeden önce kullandığına inanılan ve kanının içinde toplandığı rivayet edilen kâse. (ç.n.)

** "Öteki ben; insanın öbür benliği; yakın ve güvenilir arkadaş", Y. Salman, G. Varım, S. Keser, *Ortak Kültür Sözlüğü*, İstanbul, Tümzamanlar Yayıncılık, 1992, s. 16. (ç.n.)

nenin başına bela kesilmeye kalkma. Artık oğlum değilsin'." Paradise bu korku verici hayalden kısa bir süre sonra nirvanayı yaşantılar: "Yaratılmamış boşluğun kutsal uzayında uçuyordum, aydınlık zihnin özünde parlayan güçlü ve tarifsiz ışıkları gördüm." Ebedi Dişilik'le karşılaşmasından sonra sabahleyin Paradise her şeye rağmen o bildik oyunlarına geri döner, başka bir gezinin masrafını çıkarmak için yattığı zengin bir kızın 100 dolarını çarpar.

Kerouac'ın biyografisini yazan Dennis McNally'ye göre, "Jack'in hayatındaki merkezi mitlerden biri Dostoyevski'nin karısıydı, onun kocasını hiç bıkıp usanmaksızın habire desteklemesine, yeteneksiz partnerin yaratıcı sanatçıya destek olmayı bir ödev bilmesine hayrandı." Tahmin edebileceğiniz gibi, Jack'in hayatında hiç değişmeyen tek kadın annesiydi, koşulsuz sevginin kaynağıydı; sonuçta beatnik hayat tarzını bıraktıktan sonra hayatının geri kalanını annesiyle geçirdi.

Beat'ler 1890 yılında kapanmasıyla Amerikan kimliğine travma yaşatan Amerikan hudut bölgesini yeniden açmaya çalışıyorlardı. 1950'li yılların bu "yeni hudut bölgesi" psişik bir bölgeydi ama coğrafi önceli gibi bu psişik bölge de yalçın, erkekçe bireyciliğin serpildiği bir bölgeydi. Kadın yoktu bu dünyada, kadın terk edilen yuvanın simgesiydi. Norman Mailer "The White Negro" (195) [Beyaz Zenci] başlıklı denemesinde o günün modasına uygun antikonformizmi Amerika'ya özgü geleneksel terimlerle tanımlıyordu: "Kişi ya Amerikan gece hayatının Vahşi Batı'sındaki bir uçbeyi olabilirdi ya da Amerikan toplumunun dokuları arasında tuzağa düşmüş, başarılı olmak istiyorsa bu çarka çarnaçar uyum göstermeye mahkûm bir dişli olabilirdi." Bu tuzaktan kaçabilmek ve gerçekten erkekçe bir hayat sürdürme fırsatı bulabilmek için "kendinizi toplumdan ayırmalıydınız"; Mailer'in söylemi tipik bir şekilde evlilik ile iğdiş etme arasında bir bağlantı kurar. Yaklaşık aynı tarihte *Playboy*, beat hayat tarzına düzenle uyumlu bir alternatif sunuyordu. *Playboy*'un fantezisi gecelerin adamıydı: Kibar ve görgülü ama beatnik gibi durulmamaya yeminli bir müzmin bekâr.

1960'lı yıllarda değişik bilinç durumlarını yaşama arayışı, beat'lerin yeni hudut bölgesini manevi uzam düzeyinde açma çabasının bir uzantısıydı. LSD'nin öncüsü Timothy Leary, aşina olduğumuz bir örüntü çerçevesinde, namevcut bir babayı, ailesini terk eden Yüzbaşı Tote Leary'yi putlaştırarak büyümüştü. Babası evcimenlikten sürekli kaçış halinde olan huzursuz, fırtınalı, ayyaş ve

gırtlağına kadar borca batmış bir kişiydi. "Birlikte yaşadığımız on üç yıl boyunca asla kendi beklentilerini dayatarak gelişmemi engellemeye kalkmadı..." diye yâd eder babasını Leary Jr. "Babam benim için konvansiyonel hayat tarzını hor gören bir münzevi modeli oldu hep."

Annesi Abigail kucağında bir bebek ve Tim Leary'nin hor gören bakışlarıyla kala kalır. Takva sahibi bir Katolik ve "zevk veren, hafifmeşrep ya da türedi her şeye" köklü bir kuşkuyla bakan ve orta sınıf olmaya çalışan Abigail'in payına, sorumluluktan topyekûn feragat etmenin büyüleyiciliği yerine Tim'i yetiştirme sorumluluğu düşmüştür. Bunun karşılığında Leary baba tarafının en nahoş özelliklerine öykünmeye çalışır. Eril maceracılık ile dişi konformizm arasındaki, eril vahşilik ile dişi evcimenlik arasındaki bu bildik diyalektik Leary'nin LSD girdabına yaptığı kahramanca yolculuk söyleminin habercisidir. Leary dünyayı yabancı bir şeye dönüştürmek için sarılır LSD'ye: Bu projenin altında babasından kaynaklanan bir arzu, aileden kaçıp gitme arzusu saklıdır. Asit tribinin gayesi kişinin dünyada kendini yuvada hissetme duygusunu söküp atmak, haritayı paramparça etmek ve hayatı huzur dolu ve kanıksanmış kılan bağlantıları koparmaktı. Ancak bilincin bu azgın bir hızla yol aldığı ivinti noktalarından sağ salim geçmeyi becerdikten sonradır ki, o parçalanmış ego'nuzun evrenle kaynaştığı asude gölcüğe ulaşabilirdiniz. Burada yine Nietzsche'nin fısıltısı işitilir: "Yeni bir tapınak inşa etmek için eskisini yıkmalısınız."

Ken Kesey, Amerikan banliyölerini vasatlığın kol gezdiği bir toplama kampı olarak algılayan Norman Mailer'in görüşünü Leary'nin psikedelik sahraya tüymesine bağlayan köprüdür. Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*'te (1962) bir hastanede yardımcı psikiyatr olarak edindiği tecrübeden yararlanarak akıl hastanesini 50'lerin Amerika'sının bir mikro-evreni olarak sunar. Romanın kahramanı R. P. McMurphy, hapishane çiftliğinin meşakkatli şartlarından kaçmak için psikopat eğilimli bir hasta gibi davranmaktadır. İşlediği ilk suçlardan biri küçük bir kızla cinsel ilişki kurmaktır ve bundan da hiç pişman değildir. Yerinde duramayan McMurphy hasta arkadaşlarını –varoş matriyarkisinin istekleri ve riyakârlıklarıyla baş etmekten aciz, ezilip öğütülmüş, iğdiş edilmiş erkekleri– sisteme karşı direnmeleri için kışkırtmaktadır.

One Flew Over the Cuckoo's Nest'te iki tür kadın vardır: Orospular ve patroniçeler (Bu ikinci tür hem ezilmiştir, hem de ezer).

McMurphy'nin fahişe kız arkadaşları kafasız, sevimli ve itaatkârdır. Frijit matriyarklar arasında, romanda sahneye çıkmamakla birlikte koğuş arkadaşlarının ruhsal dengelerinin bozulmasından en başta sorumlu oldukları sezdirilen denetleyici karılar ve anneler, bir de koğuşu sıkı bir günlük faaliyet çizelgesi, sakinleştirici bir müzik ve belli dozlarda düzenli olarak verilen yatıştırıcı ilaçlar yoluyla yöneten Hemşire Ratched vardır.

Ratched adının, kesici bir alet olan dişli çark mandalı [ratchet] gibi fallik, zorlu ve kesik kesik bir tınısı vardır. Olayların bir noktasında McMurphy, koğuş arkadaşlarından birini Hemşire Ratched'in "tüm erkeklerin 'çok sevgili' taşaklarını gagalayan" acımasız bir zorba olduğuna inandırmaya çalışır. "...Bu hemşire bir tür ucube piliç değil tosunum, o bir taşak-budayıcısı. Bunların binlercesini tüm evlerde, ülkenin her tarafında gördüm. Bu insanlar seni zayıflatıp boyun eğdirmeye, hizaya sokmaya çalışır." Amerika'yı annelerin kurduğu bir komplo düzeni yönetmektedir. Aslında, Ratched, annesinin sahiplenici iffetliliği yüzünden ruhsal çöküntüye uğramış olan bir koğuş arkadaşının, 31 yaşındaki Billy'nin annesinin arkadaşıdır. McMurphy hafifmeşrep kız arkadaşlarından birini Billy'nin bakirliğine son vermekle görevlendirdiğinde Ratched onları iş üstünde [*in flagrante*] yakalar ve annesini olaydan haberdar edeceğini söyler. Billy tekrar bunalıma girer ve intihar eder. McMurphy onun intikamını almak için Ratched'i boğmaya kalksa da başaramaz; kendisine uygulanan lobotomi* sonucunda bir zombi haline gelir.

Kesey daha sonra aralarında yaşlı düzenbaz Neal Cassady'nin de yer aldığı Merry Prankster'leri [Neşeli Serseriler] oluşturdu. Kesey ve arkadaşları parlak renklerle boyalı süslü bir otobüste ABD'de serserice gezerken insanları asit tribinin psişik vahşiliğiyle tanıştırdılar. Jay Stevens, LSD hakkında yazdığı *Storming Heaven*'da Kesey'nin asit vaizliğinin maşizmini** (Acid Test'ten geçebilecek kadar erkek misiniz bakalım?), Leary'nin mülayim mistisizmiyle karşılaştırır. Kesey'nin ahbaplarından birisi olan LSD toptan imalatçısı Augustus Owsley III, dostlarını "iki tane çakıp, kozmoza balıklama dalmaya" kışkırtır. Prankster'lerin haşin hudut er-

* "Kronik, ağır psikotik davranışların önlenmesi amacıyla, ön beyin lop bağlantılarının cerrahi müdahaleyle kesilmesi", S. Andak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, s. 491. (ç.n.)

** Kazak erkek, haşin erkek. (ç.n.)

keksiliğine başvurmalarının ayrılmaz bir parçası da Hell's Angels'a* hayranlıkla bakmaları, onları övmeleriydi. Angels erkekçe uyumsuzluklarından ötürü beğeniliyorduysa da, aslında bu grubun yaptığı şey Amerika'da yaygın olan münasip toplumsal cinsiyet ilişkileri hakkındaki basit anlayışların çarpık bir ayna imgesini sunmaktı (kadın düşmanı, şovenist ve antikomünisttiler). 1965 yılının ekim ayında bir grup Angels, Berkeley'de savaş karşıtı protestocuların bir kısmına saldırıp dayak attı. Bu olaydan kısa bir süre sonra bu grubun lideri Sonny Barger, Angels'ın Vietnam'da görevlendirilmesini teklif eden bir bildiriyi Lyndon Johnson'a gönderdi: "Eğitimli bir grup gorilin Vietkong'un güvenini sarsacağı ve özgürlük davasına katkıda bulunacağı kanısındayız. Bu göreve her an hazırız." Bu duruma rağmen, karşı kültür içinde yer alan birçokları (Rolling Stones, Grateful Dead, Steppenwolf) açısından motosikletçiler gem vurulmamış özgürlüğün ikonu haline geldi.

Angels'ın kana susamışlığı, hippilerin "barış ve sevgi" pasifliğiyle çelişse de, 60'ların sonlarındaki karşı kültürün daha çarpışmacı bir zihniyete sahip unsurlarıyla garip bir uyum sağlamıştı. Yippie** savaşçısı ve neo-Marksist Jerry Rubin *New York Times*'la yaptığı bir görüşmede şunları söylüyordu: "Gençler birer kahraman olmak istiyor. İnanılmaz bir enerjileri var ve yaratıcı, heyecanlı bir hayat sürdürmek istiyorlar. Amerika'nın size yapmanızı söylediği şey de bu... Öğrendiğiniz tarih, kahramanların tarihidir: Kolomb, George Washington, Paul Revere, öncüler, kovboylar. Amerika'nın vaadi 'kahramanca bir hayat sürdür' olmuştur. Ama iş bu vaadin gereğini yapmaya gelince Amerika yan çiziyor. Vaadinden cayıp 'evet, okulda iyi notlar alıp iyi bir ortalamayla diplomanızı alabilir, sonra bir şirkette işe girip bir çiftlik evi satın alabilir ve iyi birer tüketici olabilirsiniz' diyor. Ama gençler bununla tatmin olmuyor elbet. Onlar kahraman olmak istiyor. Ve Amerika onlara kahramanlık olanağı sağlamadığı takdirde onlar kendi olanaklarını kendileri yaratacaktır."

Merry Prankster'leri Tom Wolfe "gerçek bir mistik kardeşlik" olarak görüyordu; ama "bir farkla ki, 1960'ların pespaye formika polietilen Amerika'sındaydılar..." Beatnikler, Merry Prankster'ler, Leary'nin Ecstasy Politikası, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, tüm bunlar Robert Bly'ın 90'larda en çok satan kitaplardan biri olan *Iron John*'da [Demir John] yarattığı mitolojik modele kusur-

* Cehennem Melekleri adlı motosikletli grup. (y.h.n.)

** Youth International Party üyesi. (y.h.n.)

suz bir uyum göstermektedir. Şair, Erkekler Hareketi'nin kurucu mensuplarından ve vahşi doğaya tapan Bly, Batı toplumlarının sorunlarının ergen oğlanların kerteriz alacakları rol modellerinin ve inisiasyon törenlerinin* yokluğundan ve bunun sonucunda ergen oğlanların annelerinin aşırı koruyuculuğu altında iğdiş edilmiş "yumuşak erkek"ler olarak yetişmelerinden kaynaklandığına inanır. Bly, erkeklerin içlerinde uyuyan Vahşi Adamın uyandırılması çağrısında bulunur. Düşünceleri gerçekte Wylie'nin mom-ism hakkındaki düşüncelerinin mit yüklü bir yeniden yazımından ibarettir: Erkek yeniyetmelerin suç işleme eğilimlerinin, itaatsizliklerinin ve kadın düşmanlıklarının sorumluluğunu da anneye yükler, çünkü bunlar oğlanların anne sevgisinin ördüğü kozadan çıkıp kurtulma girişimlerinin semptomlarıdır. Rock müzik (bilhassa rap ve metal gibi en gürültücü maço ve kabileci türleri) ergen erkekler için ikame kabul töreni biçimleri sağlar: Akıl hocasının ya da şamanın modern muadili karizmatik solisttir.

Bly'ın Iron John efsanesi burada deşemeyeceğimiz kadar giriftir; ama öykünün tam ortasında bulunan psikolojik matris, Oidipus mitindeki matrisin benzeridir. İkisinde de ergen bir zıpçıktı kendisini yuvadan ve anneden ayırır/ayrılması sağlanır, vahşi doğada yitip gider, sonra Kral/Babanın yerini almak ve bir Anne figürüyle, Kraliçeyle birleşmek üzere geri döner (Oidipus öyküsünde Kral ve Kraliçe, aynı zamanda oğlanın babası ve annesidir). Eril isyan için birer eylem planı işlevi gören bu mitler birer ensest psikodramıdır: Başlangıçta (boğucu ana kucağından kaçıp gitmek yoluyla) sakınılan, sonra da simgesel olarak Kraliçe'nin fethedilmesiyle geri dönülen bir ensest. Ensest sadece anneye duyulan bir özlemden daha fazlasını gösterir, anlamı bundan daha fazladır. Ensest topyekûn tatmine, en üstün fallik prestije duyulan imkânsız bir arzudur; Jim Morrison'ın doymak bilmez *cri de coeur*'ü** "dünyayı istiyoruz ve hemen ŞİMDİ istiyoruz"undan Johnny Rotten'ın amansız gazabı "Anarşi olmak istiyorum"una rock'ın en yırtıcı taleplerinde su üstüne çıkan bir arzudur. Doors'un "The End"i açık seçik oidipal bir şarkıdır ve Sex Pistols'da gizil bir anne katli-olarak-ensest teması vardır. Malcolm McLaren, Pistols'la karşılaşmadan önce, bir yeni-

* "Çocukluktan yetişkinliğe, bir yaş kümesinden başka bir yaş kümesine ya da gizli derneklere üye olmaya geçişle bağıntılı olan ritüeller", Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, çev.: O. Akınhay-D. Kömürcü, Bilim ve Sanat Yay.: Ankara, 1999, s. 372. (ç.n.)

** cri de coeur: Yürekten kopup gelen çığlık. (ç.n.)

yetme devrimine önayak olacak hayali bir rock grubu için şarkılar yazmıştı. "Too Fast To Live, Too Young To Die" adlı şarkıyı McLaren, "jestleri, el kol hareketleri, girdiği şekilleriyle Hitler'e benzeyen ve ensesti andıran tabirlerle annesinden söz eden" hayali bir solist için tasarlamıştı.

A. BOYS KEEP SWINGING*

Rock dünyasında ensest hem ihlalin başlıca eğretilemesi *hem de* klostrofobik, iğdiş edici, bireyselliği ortadan kaldıran bir esaret (anne sevgisinin boğucu egemenliği) olarak boy gösterir. Rolling Stones'tan Brian Jones bu çatışmanın en mükemmel örneğiydi; kadınsı pasiflik ile kadınlara acımasızca saldırma arasında gidip geliyordu. Jones 1967 yılında uyuşturucu bulundurmaktan ötürü çarptırıldığı bir cezayı temyiz etmek için mahkemeye başvurduğunda atanan psikiyatr, onun "fallik ve sadistik cinsellik" ile "ağır pasif bağımlılık ihtiyaçları" arasında bocaladığını bildiren bir rapor sundu. Psikiyatr bu durumu "oidipal takıntılara" bağladı. "Görünüşe bakılırsa, zihinsel bulanıklığı kısmen, mütehakkim ve denetleyici annesine duyduğu güçlü hınçtan kaynaklanmaktadır." Jones'un "yumuşak erkek" ve annesinin vurduğu prangaları parçalayan sevimsiz yeniyetme tipleriyle hazırladığı karışım da bunun sonucunda meydana geliyordu.

Rolling Stones'un, kadınsı züppelik ile gaddar maçoluk karışımından oluşturduğu harmanı, grup elemanları arasında en iyi somutlayan kişi Brian Jones'tu. Jones, camp [kitsch seven] persona'sı ve züppece ünisex giysileriyle "kadınsı yanını" keyifle hayata geçiriyor ve bu özdeşleşmeyi zaman zaman dişi kişiliğe bürünme noktasına kadar götürüyordu. Anita Pallenberg'in anlatımına göre, bir LSD tribinde o ve Jones cinsel rolleri değiş tokuş etmişlerdi (Pallenberg, Jones'u Fransız şantöz Françoise Hardy gibi giydirmişti). Ne var ki, Jones geçirdiği öfke nöbetleri sırasında hayatındaki gerçek kadınlara karşı şiddet uygulamış ve onları gayrimeşru çocuklarla yüzüstü bırakmıştı. Mick Jagger'ın imajı da bu eşkıya usulü erkeklik ile kadınsılığı birleştiriyordu. "İnsanları gerçekten rahatsız eden şey benim bir kadın değil erkek olmamdır" diyordu solist. "Birçok dansçı kızın yaptığı şeyden fazla bir şey yaptığım yok, ama

* David Bowie'nin bir şarkısının adı. "Delikanlılar Eğleniyor" diye çevrilebilir. (y.h.n.)

bu dünya erkeklerin dünyası olduğundan, dansçı kızların yaptığı şeyler kabul ediliyor..." Stones, süslenip püslenme ve narsisizm gibi dişi "imtiyazlar"ı gasp ederken, gerçek hayattaki kadınları tam da bu uçarılıkları yüzünden küçümsüyordu.

Başka dönemlerde Stones'un karşı cinsiyetin giysilerini kuşanmasının, "Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in The Shadow" single'ının kapağı için kuşandıkları kadın giysilerinde olduğu gibi daha alaycı, parodiye yönelik bir amacı vardı. Keith Richards bir hostes kılığındaydı, Brian Jones Kraliyet Hava Kuvvetleri'nde görevli bir sürtüktü, Mick Jagger ve Bill Wyman kurnaz kocakarılardı ve Charlie Watts kürkler içindeki zengin bir yaşlı madamdı. 33/F3 Stones'un travestiliği, kapakta grup elemanlarının kadın perukları içinde resmedildiği, alacakaranlık döneminin bir albümü olan *Some Girls*'ün çıktığı 70'lerin sonuna kadar devam etti. Plağın arka kapağında her birinin küçümseyici kısa biyografileri vardı: Wyman'ın canlandırdığı evde kalmış kız "kusursuz bir eş olmak için tek bir eksiği var, o da erkeklerden hoşlanmaması", Jagger'ın canlandırdığı mesleğine düşkün kız bu uğurda aşkı feda eder vb. Bu sahte kadınların hepsi de sonunda bir başına, erkeksiz kalır ki, bu da Stones'un lügatinda, aşağılanmanın son raddesidir.

Tekrar 60'lara dönersek, androcini, toplumun normlarını tehdit etmek için grubun başvurduğu silahlardan yalnızca biriydi. Gerçek kadınlar için kanıksanmış olan şeyler erkeklerin elinde yıkıcı hale geliyordu. Rock'n'roll'daki Dionysosçu geleneğin kusursuz örneği olarak Stones'un kadınsılığa kayması tesadüf değildi. June Singer, *Androgyny*'de Grek tanrısı Dionysos hakkında şunu yazar: "Bir kız gibi yetiştirilmiş ve kendisine bir kız gibi davranılmış olan Dionysos büyüdüğünde kadınsı bir hal almıştır. Kendi içindeki kadınsı eğilimler ile erkeksi eğilimleri ayıramayan Dionysos kim olduğunu bile pek bilmiyordur. Her yaşta genç kalanlar gibi tüm dünyayı dolaşır, kılıktan kılığa girer, çıldırır, kendini kaybedecek kadar içer, kendini topyekûn doğaya bırakır ve doğada olduğu gibi ölüm ve yeniden doğum devrelerini yaşar."

Stones'un kasıntılı maçoluğu kendini beğenmiş androcini'yle bir tür kuşatıcı narsisizm olarak kaynaştırması asi rock'çılar için bir başvuru kaynağı işlevi gördü: 60'lardaki *freak-beat*'ten (John's Children gibi gruplar) Lou Reed, David Bowie, New York Dolls'a, oradan da Prince, Hanoi Rocks, Manic Street Preachers ve Suede'a kadar. Punk, androcini'yle oynamaya vakit bulamayacak kadar çir-

kinleşmekle meşguldu ama bizatihi adının kadınsı bir çağrışımı vardı. Punk, on altıncı yüzyılda dişi fahişe ya da ibne anlamına geliyordu; zamanla anlam değişikliğine uğrayarak, serseri terminolojisinde bir kulamparanın [sodomite] genç eril "karısı" ve hapishane jargonunda mahkûmların düzdükleri genç, cici, pasif oğlan anlamına geldi. Asi rock bir kez daha, iğdiş edilmiş süprüntü bir insan parçası için kullanılan bir sözcüğü alıp suç işleme eğilimini anlatan pozitif bir terime dönüştürmüş oldu.

Julia Kristeva, "Baudelaire ya da Sonsuzluk, Parfüm ve Punk" başlıklı denemesinde züppeliğin [dandyism] annenin patriyarkal düzende adam yerine konmayan konumuyla kurulan bir özdeşlik olduğunu savunur. Züppenin biçemle uğraşmak gibi "bayağı" bir işi saplantı haline getirmesi, babanın desteklediği münasip erkeklik modeline karşı bir ayaklanma olduğu gibi, yanı sıra anneye öykünme girişimidir. Kristeva'nın bu bağlamda punk'ı anması manidardır: Kendini cicili bicili göstermekten ziyade bilinçli bir şekilde ve topluca kendi kendini pisleten punk biçemi züppeliğin başaşağı çevrilmiş bir biçimidir. Gerek züppelik gerekse punk, kendi bayağılıklarını ve marjinalliklerini övünerek teşhir eder, iğdiş edilmişliği bir biçeme dönüştürür.

Ama Stones'un züppeliği pek de öyle mazlum konumuna sahip çıkarak üstün bir konuma gelme özlemini yansıtmıyordu. Bu züppelik playboy'un aristokratik keyif ve rahat düşkünlüğü lehine 50'lerde yaygınlaştırılmış nezih, ahlâkçı, cinselliğinden arındırılmış erkeksiliğinin dekadan bir reddidir. Bu kaypak ama erkekçe imaj Jimi Hendrix ve daha sonra onun vârisi Prince (yani, görkemli bir şıklık içindeki etkileyici yabaniler) tarafından da paylaşıldı. Rock tüm tarihi boyunca kadınsı narsisizm ile sağlam yapılı pasaklılık arasında salındı. Ama bu arketiplerin hiçbiri (ne Kralcı ne de Parlamentocu, ne mod ne de rocker) kadınlara pek bir şey önermedi. Rock'ın büyük paradoksu, erkeklik hakkındaki yerleşik anlayışlara karşı başarıyla ayaklanırken kadın düşmanı olarak kalmasıdır.

David Bowie'nin "Boys Keep Swinging" şarkısı (1979 tarihli *Lodger*'dan) eril bağlarla dalga geçmeyi amaçlar. Video klipte Bowie kadın giysileri giyip çeşitli kadın tiplerine bürünerek şarkının sözlerindeki sert erkek arkadaşlığı temasıyla bir tezat oluşturur. Burada amaçlanan şey, tüm maçoluğun altında "bizim çocuklar"ın hepsinin sadece gizil homoseksüeller olduğunu göstermektir. Ama daha derin bir ironi şarkının bu yıkıcı esprisini dinamitler: "Salın-

mak" [swing], cinsel heyecan yaratan dişi çekiciliği denemek ve Suzanne Moore'un belirttiği gibi "seçmeli dişi öznellikler"den birini benimsemek bir erkek imtiyazıdır. Kadınların karşı cinsiyetin giysilerini kuşanması bir muziplik ya da kuralları yıkmak izlenimi bırakmaz. Gözlerine sürme çeken oğlanlar bir heyecan yaratır, ama göz kalemini boykot eden kızlar yalnızca pasaklıdır.

II

She's hit*: Korku ve tiksinti şarkıları

> "Bir rüya gibi güzel kız tipi var bir de can yakıcı kaltak tipi...diyorsunuz. Aslında bir ya da iki başka tip daha var, ama, haklısınız...(şarkılarımda) iki tip kız var...sadece daha önce hiç böyle bakmamıştım. Evet, anlıyorum, bu tipleri münasip bir şekilde bütünleştirmiyorum."
>
> Mick Jagger'la görüşme, *Rolling Stone*, 1978.

İşte bu kadar basit: Rolling Stones'tan hoşlanmıyorsanız rock-'n'roll'dan da hoşlanmıyorsunuz demektir. Stones rock'ın özeti olduğu gibi, aynı zamanda görüp göreceğiniz en kadın düşmanı gruptur. Kent blues'unun öncüsü Muddy Waters'ın "Rollin' Stone" şarkısından alınma ad bile kaçma, tüyüp gitme –evcimenlikten, duygusal bağlılıktan, içtenlikli ilişkiden, *bağlardan* kaçma– nosyonunu barındırmaktadır. Stones'un çapulcu cinsel göçebe imajı, ilk menajerleri Andrew Loog Oldham tarafından itinayla geliştirilmişti. Oldham grubu basına şöyle tanıtmıştı: "Bu çocuklar kendisine bir parça saygısı olan her annenin banyoya kapatıp üzerine kilit vuracağı tiplerden. Ama Rolling Stones, yani koca ağızlı, solgun yanaklı ve

* Birthday Party'nin bir şarkısının adı. Türkçeye "Vuruldu" diye çevrilebilir. (y.h.n.)

dağınık saçlı, Londra kökenli bu sıkı beş genç müzisyen, annelerin ne düşündüğünü takmıyor." Oldham'ın *Melody Maker*'a verdiği başka bir slogan ünlü bir manşet haline gelmişti: "Kızınızın Bir Yuvarlanan Taşla [Rolling Stone] Çıkmasına İzin Verir miydiniz?" Stones'un antikarizması ile aşağı sınıftan gelen görgüsüz yaratıkların saygıdeğer sınıfların en değerli mülklerini, yani bu sınıfların kızlarının bedenlerini avlamaları fikri arasında kopmaz bir bağ vardır.

Beatles'ın cazibesi "hoş oğlanlar" olmalarından kaynaklanırken, Stones'un çizdiği külhanbeyi imajının (bazı) kızları baştan çıkarması kendilerine kaba, saygısızca davranılacağı beklentisinden kaynaklanıyordu. Beatles/Stones dikotomisi pop ile rock arasındaki, temiz pak yıldızlar ile pasaklı yabancılar arasındaki, romantik aşk ile çıplak, çiğ cinsellik arasındaki, kur yapma ile yırtıcı gönül çelenlik arasındaki bölünmeyi sağlamlaştırdı. Beatles'a rock dünyasında hep eleştirel bir saygıyla yaklaşılmış ve Stones da yeniyetme pop kızları arasında epeyce tutulmuştu elbet; ama yine de Stones, pop'un "kızlara yakışır" bayağı duyarlılıkları tatmin ederken (cici oğlan imajı, harmoni ve melodi, vıcık duygusal sözler) rock'ın sert oğlanlar tarafından sert oğlanlar için yapıldığı düşüncesinin dokunulmazlaşmasına katkıda bulundu.

Rolling Stones'un tehditkârlığı da cazibesi de evcilleştirilmemiş olmasından kaynaklanıyordu. "Under My Thumb"da (1966'da çıkan *Aftermath*'de) Jagger tekeşliliğin evcimenliğini reddederken, bir zamanlar bağımsız olan kibirli bir kızı evcimenleştirmekle böbürlenir. Kendi vahşiliğini o kızın uysallığının başaşağı edilmiş ayna imgesine göre ölçer. Jagger kızı kendi küçük gördüğü ve reddettiği özelliklerle donatmış, nefret ettiği bir şeye dönüştürmüştü. "Out Of Time" ve "Yesterday's Papers" kızları eskimiş, kullanıldıktan sonra atılabilir birer mal gibi tarif eder. Iskartaya çıkardığı kız arkadaşını artık onu istemediği gerçeğiyle karşılaştırıp burnunu sürtmek, tüm cakasıyla dolaşan Jagger'a yetmez; başka hiç kimsenin de onu istemeyeceğini bilmesini ister.

"Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow" (1966), Stones'un en fazla nefret içeren şarkılarından biridir. Bu aynı zamanda 60'ların en kafa karıştırıcı ve dünyanın sonunu haber veren plaklarından biridir: Bilhassa Peter Whitehead'in çektiği, grubun canlı performansları esnasında gösterilen ayaklanma görüntüleri ile plağın kapağı için fotoğraf çektirme hazırlığındaki Stones sahnelerini yan yana koyan reklam filmiyle birlikte alındığında (bu

sahnelerde Stones kadın kılığına girerek çeşitli dişi klişe tiplerin biçimsiz karikatürleri olarak poz verir).

"Have You Seen Your Mother, Baby"nin kötücül büyüsünü teşhis etmeye en fazla yaklaşan kişi, en utanmaz arlanmaz fallokratik rock eleştirmenlerinden Nick Tosches'di. Yeniyetme çağlarında Rolling Stones'u ne kadar sevdiğini yâd eden Tosches, kendisinin ve çete arkadaşlarının "nevrotik, serseri bir kız arkadaşa annesinin görüntüsünü taşıdığını yüzüne vurma, sonra da kızın hamileliğine küçümsemeyle bakma gibi kızgın bir anlayışı çarpıcı" bulduklarını anlatır. "Sarılıp sarmalanmış bir halde hız yapıyor, karanlık soğukta kapalı vitrinlerin arasında dişi gırtlaklar arayarak dolaşıyorduk; bulamadığımızda berbat bir gülümsemeyle sessizliğe kulak kabartıyorduk, orgazmı andıran bir duyguyla varoluşlarımızın bu berbat gülümsemeye mutlulukla tutulduğunu hissediyorduk."

Stones'un şarkılarında sadece tahakküm ve hakir görme duyguları yok elbet. Başka yerlerde, örneğin bir "Lady Jane"e duyulan adanmışlık ya da özgür ruhlu bir groupie'ye saygı duruşu olan "Ruby Tuesday"in aşırı duygusal idealleştirimi vardır. Jonathan Cott 1978 yılında *Rolling Stone*'da yayımlanan bir görüşmede Jagger'a şarkılarında bir bölünme olduğunu söyler. Cott'a göre, şarkılardaki kızlar ya mütehakkim, kötü niyetli, kalleş oldukları için aşağılanır ("Tumbling Dice", "Sitting On A Fence", "Let It Loose"), ya kullanılıp fırlatılır ("Out Of Time", "Please Go Home", "All Sold Out", "Congragulations") ya da idealleştirilerek anlaşılması zor, gizemli ve sevimli birer peri gibi sunulur ("Ruby Tuesday", "Child Of the Moon"). Jagger bu saptamaya gönülsüzce hak verir. Cott şöyle devam eder: "Örneğin 'Some Girls', öyle görünüyor ki, 20'li yılların idealleştirilmiş kızları –paranızı ve giysilerinizi alarak ve size istemediğiniz bebekler vererek– sizi kemirmeye, yok etmeye çalıştıklarında olup bitenleri anlatıyor." Jagger'ın yanıtı: "Tesadüfe bakın geçen gece bir rüya görmüştüm, ama rüyamda hem kızlar vardı hem de köpekler."

A. ERKEKSİ OĞLANLAR VE BUDALA KIZLAR

Stones, 60'ların ortasındaki Pretty Things ve Animals gibi çağdaşlarıyla birlikte blues'un erkeksi şişinmesini alıp abartılı bir noktaya taşıdı. Buradaki paradigmatik kaynak Bo Diddley'nin "I'm a

Man"idir. Siyah Amerikalı açısından bu iddianın radikal bir boyutu vardı: Bu iddia beyazların üstünlüğüne yaslanan ve siyah erkeklere "çocuk" [boy] denilen bir toplum karşısında siyah adamın erkekliğini tam olarak ortaya koymasıydı. Britanyalı ergenler şarkıyı devraldıklarında bu boyut zorunlu olarak yitirildi. Gurur böylelikle kendini beğenmişlik haline geldi; mazlumların müziği kadınların üstüne basarak kendilerini yükselten derebey namzetlerinin film müziği olup çıktı. Britanyalı blues persona'sı "Erkeksi Oğlan"dı [Mannish Boy], yani neredeyse parodik bir maçoluğu benimseyerek kendisini kanıtlamaya can atan, cinsel açıdan büyümüş de küçülmüş bir yeniyetme oğlan (Muddy Waters'ın kendi "I'm a Man" versiyonunun başlığı ve daha sonra David Bowie'nin ilk blues grubunun adı Manish Boys'du).

Erkeksi oğlanın kendisini ortaya koyuşu –amfetamin bağımlısı mod grupları ve onların freakbeat çocuklarıyla birlikte– bir tür megalomanik/paranoyak hezeyan haline geldi. Bunun iyi bir örneği, John's Children'ın tatlı bir hırçınlığı gaddar bir askeri tempoyla, psikotik sözleri içtenlikten duyulan dehşetle bileştiren "Just What You Want, Just What You'll Get" (1966) adlı şarkısıdır. Kız arkadaşı onu nasıl hoşnut edeceğini bilmektedir, ama oğlan kızın onu ayartıp bir kapana kıstıracağından kuşkulanır. Koro şiddetli bir kinle sarsılır: "Ne istediğini bilmiyorum sanma/HER ŞEYİ!!/Eline ne geçeceğini bilmiyorum sanma/HİÇBİR ŞEY!!!" Kızın o kadar korku verici olması çok baştan çıkarıcı olmasından kaynaklanmaktadır: Şiddetli reddiye cinsel bir girdap tarafından yutulmanın eşiğinde olan bu kırılgan erkek-çocuk için ölüm kalım meselesi haline gelir.

ABD'de Stones, Kinks ve Yardbirds daha dolaysız bir taklitçiler sürüsüne esin kaynağı oldu; blues'un cinsel saldırganlığını hem neşeli hem de komik sonuçlarla güçlendiren garaj punk grupları da bunların arasındadır. En ünlü garaj grupları –Count Five, Seeds, Standells, ? and the Mysterians, Castaways– listelere girdi. Ama genellikle en aşırı gruplar (müzikal ilkellik ve acımasız kadın düşmanı sözler çerçevesinde aşırı) silik, başarısız gruplardı; bunların şarkıları 80'lerde çıkan *Pebbles*, *Mindrocker* ve *Back from the Grave* gibi toplama dizilerde bir araya getirildi.

Rock'ın birçok alttüründe olduğu gibi, biçimsel ödülleri yükseltmek ve rekabetin üstesinden gelebilmek için, anlatımsal aşırılığın kendi kendisinin parodisi haline gelene kadar tırmandırıldığı bir dinamik yürürlüğe girdi. Örneğin, Tree'nin "No Good Woman"ı sa-

dakatsiz, nankör bir kızı hedefleyen, havsalanın almayacağı bir aşağılama selidir. Şarkıdaki kahraman, kız arkadaşına bir Cadillac almıştır, oysa kız ona "69 yıldır" kötü davranıyordur. Ama suçlamalar ve "çirkinsin, şişmansın, dişlerin bile yok" şeklindeki kötülemeler gırla gittiğine göre, adamın niçin kızı dert ettiğini anlamak zordur. Başka bir standart senaryo, Litter'ın "Action Woman"ında olduğu gibi, şarkıcıyı tatmin etmeyen frijit, kakavan "Miss High and Mighty"nin kötülenmesidir. Atlantik'in iki yakasında da "zengin fahişe" şarkıları sınıfsal antagonizmayı cinsel hınçla bileştirdi. Stones'un "19th Nervous Breakdown"ı (1966), ihmalkâr bir annesi ve endüstri baronu bir babası olan ve sosyeteye ilk kez takdim edilmeyi bekleyen nevrotik bir kıza sataşırken, John's Children'ın "Desdemona"sı ezilmiş bir üstsınıf kökenli kızdan paçalı külotundan vazgeçip devrime uyum sağlamasını ister: "eteğini yukarı kaldır ve uç." Britanyalı mod'da ve Amerikalı garaj punk'taki ebedi çifte standart, yani "vermediğinizde can sıkıcı olursunuz, iş verdiğinizde kaltaksınız" şeklindeki çifte standart kızların ya ikiyüzlü birer orospu ya da frijit baş belaları olduğunu anlatıyordu. Bu şarkıların erkek kahramanları evcilleştirilmemiş, yabani birer suçludur, uyur haldeki sıkışmış birer testosteron volkanıdır ve/veya kadınsı dalaverelerin mağdurudur.

Amerikan garaj punk'ı ve Britanyalı R&B evrilerek önce heavy rock'a, sonra heavy metal'e dönüştü. Aşamaların her birinde blues biçimi gitgide piçleştirildi, maçoluğu abartıldı. Blues'un kendinden küstahça emin çalımlı erkeği, fallokratik bir imha silahı olup çıktı; Muddy Waters'ın "You Need Love"ı (1963), Charles Shaar Murray'in belirttiği gibi, Led Zeppelin'in "Whole Lotta Love"ının (1969) "termonükleer çete tecavüzü" haline gelir. Ama garaj punk'ı ve Britanyalı mod aynı zamanda punk-rock'ın kökenleriydi. Punk, aslına bakılırsa, metal'in bir tür aseksüel akrabasıydı, yani cock'ın* yerini bir tür genelleşmiş iğdiş edilme paranoyasının aldığı (kabahati toplumdadır) cock-rock'tır. Punk müzikal açıdan heavy metal'de de varlığını sürdüren R&B'un senkopasyon kalıntılarını bastırdı ve rock'ı statükoyla savaşanlar için askeri bir tempoya dönüştürdü. Ama punk'ın can yakıcı hiddeti nihai olarak 60'ların hipernaço, kadın düşmanı beyaz blues'undan kaynaklanıyordu. Sex Pistols hiçbir şeyi takmama ve nefret etme konusundaki ilk dersini "Stepping Stone" ve "Don't Give Me No Lip Child" gibi mod tar-

* Penis, horoz. (y.h.n.)

zında kötüleme şarkılarının kaba versiyonlarından aldı. Toplumu nasıl reddedeceklerini kadınları reddetme hakkında yazılmış olan şarkılardan öğrendiler. Pistols zaman zaman kaynağa döndü; "yağlı pembe bir fasulye" gibi görünen asalak bir kız hakkındaki o parlak B-yüzü şarkısı "Satellite" bunun bir örneğidir.

B. ŞEYTAN KADIN

John's Children'ın "Smashed and Blocked"u (1966), heavy metal'in standart temalarından birini öndeler: Büyüleyen, cazibesiyle pençesine alan, hayal ağları eğiren kadın. Şarkıcının sevdalı fısıltısı psikedelik bir sound'un mide bulandırıcı girdabında boğulur, zihni bir kafa karışıklığı atlıkarıncasında sendeleyerek dönmektedir: "Bulduğumu zannettiğim aşk nerede?" Yönsüzlüktür, halsizliktir, kötürümlüktür aşk. Led Zeppelin'in "Dazed and Confused"u (1969 tarihli ilk albümlerinden) bu senaryonun nihai düzenlenişidir. Blues gitarının felaket habercisi glissando'ları* ve bas gitarın tutturduğu sert, sancılı ritim, Robert Plant'in inilti ve acılı çığlıklarına bir ses türbesi inşa eder. Plant "cinayet yatağı"nda yere serilir; bu, köken itibarıyla mezbahaya gönderme yapan standart bir blues eğretilemesidir. Zihni dişi miyasmanın muzır isleriyle kararmış ve zehirlenmiştir. Plant baygın, mecalsiz halde ölümün kapısındadır, ta ki o ve müzik bu işitsel çaresizliği pençeleriyle parçalama doğrultusunda son bir hamle yapana kadar. Ama beyhude: Riff-mania'sı yine rutubetli bir çöküşe geçerek yatışır, Plant can çekişerek çıkardığı en son hırıltılar arasında hafif hafif ağlar.

Kılık değiştirmiş şeytan motifi "Black Dog"da (Led Zeppelin'in 1971 tarihli adsız dördüncü uzunçalarından) nükseder. Plant duyduğu arzuyla kıvranmakta, uyuşturucu krizine girmiş gibi titremekte, parçalanmaktadır; tumturaklı, çok sıkı riff, cinselliği şiddetli ıstırap ve meşakkat olarak ete kemiğe büründürür. Plant bir kez daha duygusal ve mali açıdan iki seksen yere serilmiştir (adsız felaketin ya da depresyonun klasik bir eğretilemesidir "Black Dog") ve elinden tek gelen şey ancak o kadının ve ait olduğu ruhsuz cinsiyetin kendisinden uzak durması için dua etmektir.

Fleetwood Mac fantazmik bir *femme fatale*** hakkında klasik

* Birbiri ardına hızlı çalınan notalar. (y.h.n.)
** Fettan kadın. (ç.n.)

birkaç şarkı yazdı; bunların en dikkate değer olanları "Black Magic Woman" (Santana bu şarkının ünlü bir cover'ını yapmıştı) ve "Gold Dust Woman"dır (1977'de çıkan *Rumours*'dan). Şarkının sözlerini bir kadının, yani Stevie Nicks'in söylüyor olması gerçeği bu şarkının kadın düşmanı tavrını pek yumuşatmaz. Nicks adamın aynı anda zevk verici ve kaygı uyandırıcı azabını gözlemleyen pasif bir gözlemcidir. Ölümcül "Gold Dust Woman" nadide ama ele avuca sığmayan bir kadındır, adamın parmaklarının arasından kayıp gider. Sürekli uzaklaşan bir serap olan kadın, zavallı avanağın hayatını ve "aşka dair yanılsamalarını" dağıtır. Müzikal anlamda sinsi ve uğursuz bir blues parçasıdır; şaşırtıcı derecede yavaş sönümlenen finalinde tiz bir erkek sesi, ki inilti ve çığlıkları ölümü çağrıştırır, bir ses bataklığında kaybolur. Bu kadın-heyuladan kurtulamayan adam, kendisinin daha önceki benliğinin bir hayaleti haline gelir.

C. KUSURSUZLUK MODELİ

İdeal ile gerçeklik arasındaki uçurum Roxy Music'i daha da fazla uğraştırır. Warhol'dan ve Pop Sanat'tan etkilenen konservatuvar kökenli bir grup olan Roxy, Madonna*/orospu kompleksini postmodern terimlerle yeniden yazarken ticaret ve reklam dünyasının dilini kullandı. Çıkardıkları ilk üç albüm sahici aşkı yaşamanın imkânsız olduğu yüzeysel bir hayali jet sosyete ortamında geçen öyküleri işler. "Kadınsılığın" burada asli bir psikolojik ya da biyolojik gerçeklikle bir alakası yoktur, her şey kozmetikle ve aksesuarla ilgilidir. Roxy kadınları, kullandıkları ürünlerin bir toplamından ibarettir ve metalara nasıl davranılıyorsa kadınlara da öyle davranılır. "Ladytron"da (1972'de çıkan aynı adlı ilk albümden) Ferry'nin "lounge [salon] kertenkelesi" persona'sı, olanaksız bir ideal kadın peşinde beyhude bir arayışa girer; ideal kadının yıldırıcı olgunluğu, ondan alacağı intikamı peşinen tahayyül etmesini sağlar: Onu "kullanmaya, kafasını karıştırmaya, sonra da kaybetmeye" söz verir ama kadın ondan asla kuşkulanmaz. Bu, yakalamaktan ziyade kovalamaktan hoşlanan klasik yırtıcı erkek düşüncesinden başka bir şey değildir; sadece tüketimciliğin birkaç yıllık kullanım süresini öngören ve "anın satın alınmasına" yaslanan mantığına tercüme edilmiştir. "Beauty Queen" (1973'te çıkan *For Your Pleasure*'dan),

* "Meryem" ya da "bakire" olarak da çevrilebilir. (y.h.n.)

Ferry ile bir yıldız adayı arasındaki, ikisi de yüzeyleri saplantı haline getirmiş, sadece "bir güzellik ideali"ni paylaşan iki kişi arasındaki kötü sona mahkûm bir aşk macerasını anlatır. Ferry'nin karakteri için aşk bakışta tamamlanır: Kız onun "yıldızlı gözlerini parçalar." Bu röntgencilik ve teşhircilik dünyasında birleştirici bir ilişki imkânsızdır ve böylece bu tekbenci olası âşıklar ayrılır ve birbirleri için bir gizem olmaya devam ederler.

"Editions of You"da Ferry kalbini kırmış olan kızın bir "Yeni çevrim/Yeni model"ini ("Remake/Remodel"; başka bir Roxy şarkısının adıdır bu) aramaktadır. Karşılıksız aşk şarkısının klasik bir mecazı –"onlar sadece seni hatırlatıyor"– kitlesel üretimin diliyle ifade edilir. "In Every Dream Home A Heartache", pohpohlanabilir bir kadına olan saplantılı aşkıyla yıkıma uğrayan bir adamın hikâyesini anlatırken, değiştirilebilir-meta-olarak-kadından, kadın-olarak-metaya doğru bir sıçrama yapar. Boş kafalı bomba onun aşkına karşılık veremez elbet, kusursuz cildini aşıp ruhuna ulaşmak ise imkânsızdır. Ferry'nin kusursuzluk ve topyekûn denetime duyduğu özlem sonuçta onu insanlıktan çıkarır. Sefa çapkını adamımız sonunda kendi ideal oyuncağı olacağı tasarlanan şeyin kölesi olur. Bundan böyle adamımız kadına hizmet etmelidir. "Aşk macerası" şiddetlendikçe "cennetten daha da uzaklaşır" ve şizofreninin cehennemine yakın düşer. Adamımız kendi yüzeyselliği yüzünden cezalandırılır; kendisini duyarsız, "kullanılıp atılabilir sevgilisi"nin pırıltılı yüzeyine esir olmuş bulur.

Üçüncü albüm *Stranded*'daki (1974) "Mother of Pearl", nadide bir pırlanta gibi kız fikriyle oynar, ama perdahlı yüzeylerin kaba saba kökenleri gizleyebileceğini hemen fark ederek dağılır. Ferry'nin "aynalı bir dünyada"ki aşk arayışı bir sinizm içinde donup kalır. Sonunda Ferry'nin kızı "şöyle böyle yarı-nadide" bulunur. Ferry'nin karakteri kıza onu başka hiçbir kıza değişmeyeceğini ilan ettiğinde, "değiş tokuş" teriminin berisinde buruk bir istihza vardır. Benzersizlik yanılsamasının yerini cinsel pazarda herkesin yeri doldurulabilir olduğunun kavranılması alır.

D. KADIN KATİLLERİ

Roxy Music'e musallat olan görünüş ve gerçeklik arasındaki gediğe bazen daha vahşi bir çözüm bulunur: Cinayet, yani âşığın bağımlı olduğu yanılsamayı dağıtma tehlikesi yaratan, yeri doldurulabilir

etli kanlı, kaypak gerçekliğin ortadan kaldırılması. Çelişkili sevgi ve nefret duyguları bir infilakla boşalır.

Edgar Allan Poe, "çok güzel bir kadının ölümü, hiç kuşkusuz, dünyanın en edebi konusudur" der. Aynı zamanda rock'n'roll'un da bir konusu olduğu söylenebilir. Geleneksel "Hey Joe" şarkısı (60'larda pek çok cover'ı yapıldı, en ünlüsü de Jimi Hendrix'in yaptığı cover'dır) bunun klasik bir örneğidir; sadakatsiz bir kadını öldüren kahraman yasadışı konuma gelir ve bir kaçak olur çıkar. Paçayı *kurtaramayan* bir eş katili ise 60'ların folk-blues şarkıcısı (aynı zamanda "Hey Joe"nun parlak bir cover'ını da yapmış olan) Tim Rose'un "Long Time Man"inin kahramanıdır. Ömür boyu hapse mahkûm olan kodesteki adam, sebebini bile anımsamadığı içten gelen bir dürtüyle karısını öldürmüş olmanın üzüntüsüyle azaplar içinde kıvranmaktadır. Vurgulanan unsur kadının ölümü değil, şarkıcının harap olmuş haysiyeti ve ıstırap çeken vicdanıdır. Aslına bakılırsa şarkı, adamın silahına davranışından, kadının ölürken onu sevdiğini mırıldanmasına geçtiğinde, cinayet edimini geçiştirir. Cinayet bu adam için başka herhangi bir biçimde ifade edilemeyecek yeğin duygularını dışsallaştırmanın bir yolu haline gelir. Duygusal olarak kanayamayan adamın kadını gerçekten de, harfiyen kanatması gerekmiştir.

Deborah Cameron ve Elizabeth Frazer, *The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder*'da [Öldürme Zevki: Cinsel Cinayetlere Feminist Bir Bakış] "seks canileri hakkında yapılacak varoluşçu bir açıklama"nın, bu insanların "en büyük asiler, saf biçimiyle erotizmin en büyük aktörleri" olduklarını açığa çıkarabileceğini ileri sürer. Aşk cürümlerinde kadının bedeni kahramanın anlatısının harfiyen *ham* maddesi haline gelir. Cinayet kahramanın tutkusunun son dışavurumudur, aşkının sınaması ve kanıtıdır. Cinayet bir mutlak sahip olma biçimidir, korkunç bir kanlı içtenliktir.

Rock dünyasında bu düşüncelerin neredeyse patolojiklik derecesinde bir takıntıyla ve dolayısıyla en güçlü şekliyle incelenişi Nick Cave tarafından yapılmıştır (Bu arada, "Hey Joe", "Long Time Man" ve yanı sıra John Lee Hooker'ın "I'm Gonna Kill That Woman"ın cover'larını yaptığını da belirtelim). Cave 1986 yılında *Melody Maker*'da yayımlanan bir görüşmede "ölü kadınlar hakkında şarkılar yazmak her zaman hoşuma gider" diyordu. "Bu, benim için bile bir parça gizemini koruyor, böyle şarkılar yazma dürtüsü beklenmedik bir anda baş gösteriyor." Cave'in ilk grubu Birthday

Party'deki ve solo çalışmalarında, sevilen kızın katledilmesi madonna imajının ebediyen dondurulmasının ve orospunun kökünün kazınmasının bir yolu haline gelir ("orospuluk" burada belki de bir kadının cinsel özerkliğiyle, yani kadının erkeği başka birisi için terketme olanağının belirmesiyle bağlantılı her şeyi imlemektedir). Katledilen, sakatlanan, fazlasıyla insani bir duruma düşürülen kadın, erkeğin o kadın hakkında fetişleştirdiği imgeyi parçalama tehlikesi doğuramaz artık. Kadının ölümü ve ölümsüzlüğü erkeğin denetimi altındadır (Barthes'ın, âşığın İmge-Repertuvarı dediği, âşığın kendi gönül gözüyle aziz tuttuğu kutsallaştırılmış imgeler kümesinde durağan bir ideal resim olarak kalır). Ve nihayet, cinayet edimi âşığı *fark edilir kılar*, onu efsanevi, kahramanca ve tarihsel özelliklerle donatır.

İronik bir şekilde, Cave, kadın öldürme temasına, kadın milletinin savunmasızlığı konusunda sahip olduğu keskin, irinli bir duygu yoluyla ulaşmış görünmektedir. Birthday Party'nin 1982'de çıkan albümü *Junkyard*'daki açış parçası "She's Hit", dünyanın katledilmiş tüm kızları için gözyaşı döken hüzünlü bir figandır. Cinayet kurbanlarının parçalanmış cesetleriyle ve "kanayan" eteklerle dolu imgeler eşliğinde inleyen Cave, kadınların kolayca bir et yığınına, "woman-pie"a dönmeye doğal bir eğilimi olmasından derinlemesine rahatsız olmuş gibidir. Cave'e göre kadınların, belki de yavrulama rollerinden ötürü, ölümle içlidışlı bir ilişkisi var gibidir. Kederinin ardında ilginç bir hınç duygusu, bir ihanete uğrama duygusu gizlenir. Bu duygu şöyle ifade edilebilir: "Bir kadını asla sevme, anneni bile, çünkü üstünde ölüp kalır." Yine *Junkyard*'daki başka bir şarkıda, kahramanın iş üstünde yakaladığı sadakatsiz bir kadından kafasını keserek kanlı bir intikam aldığı "Six Inch Gold Blade"de bu ihanete uğrama duygusu tüm çıplaklığıyla ortaya çıkar. "Yüzsüzce yalan kıvıran kadın"ın âşığı altında yatmaktadır, hâlâ onun içindedir. Şehvaniliği kan dökmeyle, cinsel birleşmeyi hançeri sokmakla karıştıran sanrısal benzetmelerle şarkı sürer gider.

Nick Cave and the Bad Seeds'in çıkardığı ilk uzunçalar *From Her To Eternity*'deki (1984) aynı adlı şarkı, duygusal dikizciliğin hummalı bir hikâyesidir. Yukarı kattaki kız odayı arşınlayıp dururken ağlamaktadır, döşemeye düşen gözyaşları tahtaların arasından sızarak alt kattaki kahramanın ağzına damlamaktadır. Kızın yaralarını sarmayı ve iyileştirmeyi büyük bir tutkuyla isteyen kahramanımız kızın odasına tırmanır ve günlüğünü okur. Karşı konulamaz bir

mantık tüm zihnine hâkim olurken duyguları da değişmeye başlar, şefkat dolu duygular uçup gider ve kızı paralama isteği kaplar içini: Kıza sahip olmak istemektedir, ama kıza sahip olması artık onu arzulamayacağı anlamına geldiğinden bu "lil girl"ün [küçük kız] "gitmesi" gerektiğine karar verir. Karşılıksız aşkıyla mahvolan kahramanımız kızı hem ebediyen kendinin ama aynı zamanda ebediyen uzak kılacak bir eyleme, cinayete odaklanır.

Kadın katli içermeyen *The Firstborn Is Dead*'den (1985) sonra *Your Funeral...My Trial* (1986) Cave'in tüyler ürpertici normuna olağandışı bir şiddetle geri döndüğü albümüydü. Plağın içindeki bilgi notlarına ilave edilmiş resimlemelere bakıldığında, kabarmış vajinasını el aynasıyla inceleyen bir orospunun gravürü görülür. Albümle aynı adlı şarkı ise şarkıcıyı baştan çıkarıp günaha sokan Bakire Meryemler, "sahtekâr fahişeler (acının habercileri)" ve şarkıcının kötü sonu için çalan "orospuluk çanları" gibi benzetmelerle dolu madonna/orospu kompleksine hezeyan içerisinde yapılan bir kazıdır. Albümün adı, *Your Funeral...My Trial*, Rose'un "Long Time Man"inde (Cave bu albümde bu şarkının bir cover'ını yapar) işleyen süreci özetler: Kadının ölümü adamı yüceltir, aslında en karanlık arzularının peşinden gitmeyi isteseler de bunu yapamayacak kadar evcilleşmiş olan hiçlerin üstüne yükseltir. Sınırları reddettiği için toplum onu cezalandırır ve yok eder. 1988'de çıkan *Tender Prey*'in en gösterişli şarkısı "The Mercy Seat", hapishanenin İdamlıklar Bölümünde yatan bir katilin söylediği başka bir debdebeli baladdır. Hukuk sistemi gerçeği tartıp ölçse de, adamın tutkusu dolambaçlı laf kalabalığından daha yüksek bir sesle konuşur. Cinayeti işleyen eldeki evlilik yüzüğüne yapılan bir yakın çekim, cinayetin onun "asi kanını iç eden" bir prangayı ortadan kaldırdığını, dolasıyla kurbanın bir kadın olduğuna işaret eder.

"The Mercy Seat"in çıkmasından bir süre sonra kendisiyle yapılan bir görüşmede Cave, çekiciliğini rasyonelleştirirken bir tür şiddet etiği önerir. Kendisini "bugün dünyadaki belli bir uyuşukluğun" karşıtı olarak tanımlarken, "sadizmin ya da aç gözlü şiddet"in karşıtı olarak *crime passionnel*'ın* soyluluğuna inandığını bildirir. Cave'in Romantizmi ABD hardcore'unun meşum takıntılarıyla ya da Slayer gibi death-metal gruplarının uçsuz bucaksız katliamlarıyla çarpıcı bir karşıtlık sergiler. Hardcore grubu Big Black'in "Kerosene"inde (1986'da çıkan *Atomizer*'dan) şarkının anlatıcısı yaşadığı

* Seks cinayeti, tutku cinayeti. (ç.n.)

kasabanın sıkıcılığından ve klostrofobisinden kaçarak bir boşalma yolu arar. Kasabadaki iki eğlence biçimini (önüne gelen her şeyi parçalamak, yakıp yıkmak ve kasabanın kaltaklarıyla sikişmek) tek bir katarsis infilakında birleştirir. Cave'in barok imgelerinin aşk cinayetini soylulaştırmasına karşılık "Kerosene"nin duygusuz nihilizmi sıradan bir çıkışsızlığı vurgular.

Nick Cave ile Big Black arasındaki bu karşıtlığın bir paraleli, sevdiği kızı bir kızgınlık anında öldüren John adlı bir gencin ve oğlanın arkadaşlarının bu suçu gizleme doğrultusundaki çabaları etrafında dönen *River's Edge* adlı filmde bulunabilir. Çetenin lideri, John'u Feck adlı bir kişiyle gidip saklanması için ikna eder; Feck kendi kız arkadaşını öldürdüğünden beri kaçak yaşayan zayıf düşmüş, tiridi çıkmış eski bir motosikletçidir. Feck ile John'ın karşılaşması iki farklı cinayet etiği arasındaki, boku yemiş iki erkeklik çeşidi arasındaki bir diyalog haline gelir. Feck kanun kaçaklarının karşı-kültürel sahraya kaçıp gözden yittiği daha romantik bir çağın (60'ların) yadigârıdır; bir Nick Cave karakteri gibi onun işlediği suç da aşırı arzunun trajik bir sonucudur. Oysa John 80'lere aittir, Big Black türündendir: Uyguladığı şiddet o ve kafadarlarının dinledikleri hardcore punk ve thrash-metal kadar bağlamsız, tesadüfi ve sebepsizdir. Feck kız arkadaşını sevdiği için öldürmüştür, John ise kız arkadaşı "saçmasapan konuştuğu" için ve "kimin patron olduğunu tüm dünyaya göstermek istediği" için öldürmüştür. Ölen kız için değil, cinayetin esrik anını yitirdiği için yas tutmaktadır: "O kadar GERÇEKTİM Kİ. YAŞADIĞIMI sapına kadar hissettim." Hayat bir anlığına televizyonun hiper gerçek hızlı kurgu ve nedensiz ultraşiddet dünyası kadar yeğinleşmiştir. John'un anlatısız ya da "ruhsuz" cinayetinden Feck'in duyduğu ahlâki ve estetik tiksinti filmdeki en açıklayıcı andır. Feck, John'un haline acımaya başlayınca sonunda onu sefil halinden kurtarmak için vurur.

Aslına bakılırsa *River's Edge*'in baştan sona uğraştığı konu, motivasyonun ölümüdür. Eski bir hippy öğretmen kendi kuşağının başarılarına (Vietnam Savaşı'nı durdurmak gibi) övgüler düzer ve o dönemin "deliliğinde" nasıl da bir "anlam" olduğunu anlatır. Ama öğrencisinden "domuzları temize havale etmek radikaldir" diye bir yanıt alınca hayal kırıklığına uğrar. "Radikal" anlamca daralmaya uğramış ve "keskin" ya da "cool" anlamına gelmeye başlamıştır. 60'lardaki kuşak birliği duygusu daralarak ahlâkdışı bir çete sadakatine ya da daha kötüsü John'ın tekbenci mücadelecilik yasasına

dönüşmüştür (John "hiç değilse onurumu korumuş olurum" diyerek "ölmeyi göze alarak başka bir herifi temize havale etme" yeteneğiyle övünür).

John'ın davranışı Margaret Mahler'in önerdiği psikopatoloji modeline uyar. Bu modelde, psikopat "tam anlamıyla doğmamıştır", hayatın ilk iki yılındaki anne-bebek eşyaşarsallığından [symbiosis] tamamen çıkmamıştır. Sadece kırılgan, sallantılı bir ego'ya sahip olan, tamamen doğmamış adam, içinden kopup gelen içgüdüsel itkilerle ya da dışarıdan gelen aşırı yoğun uyarıcılarla ancak saldırgan savunma mekanizmalarını işleterek baş edebilir. Dışarıdan gelen her tehdidi *savuşturmak* zorundadır ve öldürme eylemi onun kırılgan benlik duygusunu daha güçlü, daha gerçek kılar.

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde anlık tepkisel cinayet boğulup gitme tehlikesine karşı bir özsavunma biçimi iken, Romantik imgelemde orgazmın seksle bağıntısı cinayetin aşkla bağıntısıyla aynıdır: Sahip olmanın en üst anıdır, gerilimin boşalmasıdır, tinsel yüceliğin patlayıcı bir taşmasıdır. İster bir intihar antlaşması sonucu isterse aşk cinayeti olsun, ölümün ihlalkâr erotizmin en yüksek noktası olduğu düşüncesi Marquis de Sade'dan Romantik şairlere, oradan Genet, Bataille, Mishima, Miller ve Marguerite Duras'nın *Moderato Cantabile*'sine kadar uzanır. Buna benzer bir silsile Doors'un "Light My Fire" (âşkı ölülerin törenle yakıldığı odun yığını eğretilemesiyle ifade eden bir şarkıdır bu) ve "The End"inden Stooges ve Nick Cave'e kadar uzanır. Stooges'un "I Wanna Be Your Dog", "Loose" ve "Search and Destroy" gibi şarkılarında Iggy Pop'un cinselliğinin askeri zihniyete çok yaklaşan bir yırtıcılığı vardır, bu cinsellik âşıkların birbirlerini kesin olarak ortadan kaldırmasını amaçlar. "Death Trip"de bir yakın çatışmadır aşk: Iggy çok duygulu bir şekilde mırıldanır "gel benim düşmanım ol" tehdit/vaadini.

Iggy'nin saldırganlığını devralan Nick Cave bunu daha şiirsel, geç Romantik benzetmelerle dolu bir kalıba döker. Birthday Party'nin "Zoo Music Girl"ü adanma söylemi ile mahvetme söylemini kaynaştırır: Şarkıcı bir an diz çökerek kızın eteğinin kenarını öperken hemen ardından "acı verinceye kadar giysilerini" [murdering "her dress til it hurts"] parçalamaktadır. *Your Funeral...My Trial* albümünden "Hard On For Love"da Cave dişi bedenin "aşk sunağı"nı yağmalayan bir soyguncudur. Kendi fallusunu, ölüm vadisiyle karşılaştırdığı çok tehlikeli, karanlık ve rutubetli dişi mıntıka-

ya dalan Tanrı'nın "asası" olarak tahayyül eder. Iggy'nin "Death Trip"inde olduğu gibi seks bir füze saldırısıdır, bir kamikaze baskınıdır: Cave'in amacı "bu hanımı vurmaktır" ["hit this miss"]. Cinayetin saldırısı ve spazmı orgazmik kucaklaşmanın korkunç bir parodisi gibidir. Seks cinayetinin imha edici boşalmasında aşk/nefret nesnesine aynı anda hem sahip olunur hem de defedilir: Kızın perişanlığına son verilerek en sonunda huzura kavuşulur.

III

Kadın düşmanlığının profesyonelleri: Stranglers ve Malcolm McLaren

> "Kadınlar üstünde tahakküm kurmak hoşuma gidiyor. Bu ille de onların tahakküm altına alınmaları gerektiği kanısında olduğum anlamına gelmez. Sadece bundan çok zevk alıyorum. Sanırım herkes böyle yapıyor."
>
> Stranglers'dan Hugh Cornwell, 1977

Rock'ın resmi tarihinde punk dönemi kadınlar için özgürleştirici bir dönem olarak, hoş görülebilir kadınsılık temsil sınırlarının hem genişletildiği hem yok edildiği bir dönem olarak görülür. Kadınlar kendilerini çirkinleştirmekte, genellikle layık görüldükleri *chanteuse** rolünden kaçınmakta; gitarlara ve davul bagetlerine sarılarak, tatlı ve hoş bir sesle şakımaktan ziyade o güne kadar tabu olan konularda avazı çıktığı kadar bağırmakta özgürdü. Bunların hepsi doğru, ama... Punk, kafa tutma sanatını şarkılarında saldırgan bir şekilde kadınları hedef alan 60'ların mod ve garaj gruplarından öğrenmişti; punk riffleri ve suçlayıcı maçoluğu topluma ya da aşağılanan, anonim bir "sen"e (ya ezilmiş bir konformisti ya da bir zali-

* Şantöz. (y.h.n.)

mi gösteren "sen"e) yöneltti. Ama punk'ın 60'ların rock'ında yatan maskülenci kökleri kaçınılmaz olarak su üstüne çıkmak zorundaydı. Punk'ın genel nihilizmi ve "herkesten nefret ediyoruz" tutumu liberal değerlere (feminizm dahil) ve genel terbiye kurallarına hiçbir kural ve sınır tanımayan bir saldırıyı teşvik ettiğinden, zaman zaman kadın düşmanlığı 60'lardaki kadın düşmanlığından bile daha zehirli bir hal alıyordu. Bu bölümde punk-rock'ta sivrilmiş iki müzisyen üstünde yoğunlaşıyoruz; biri oldukça merkezi bir konumda yer alır ve son derece etkili olmuştur (Malcolm McLaren), öbürü ise daha kenarda dursa da son derece başarılıdır (Stranglers).

Stranglers asla modayı izlemediği için kenarda durur; müzikal açıdan da punk'ın eşanlamlı olup çıktığı dolambaçsız ve dar bakış açılı kışkırtıcı öfkeden daha "gelişkin"di ve kasıtlı bir tuhaflığı vardı. Stranglers aynı zamanda ticari açıdan en başarılı "punk" grubuydu (Bu bakımdan olası bir istisna Sex Pistols'dır). İlk iki albümleri iki yüz elli binden fazla sattı; Birleşik Krallık ilk on listesine başka herhangi bir "punk" grubundan daha fazla şarkı sokmayı başardılar. Birçok kişi de bu grubu punk'ın kabul edilebilir yüzü olarak görüyordu.

Öte yandan Stranglers rock tarihindeki en kadın düşmanı gruplardan biriydi, katışıksız müstehcenlik bakımından Stones'u bile sollamışlardı. Grubun bizatihi adı* bir tehditti, kadınların boğazlanmasıyla ilintili bir cinayet tekniğinin adıydı. İlk albümleri *Rattus Norvegicus* (1977) başlama vuruşunu bir kız arkadaşın dövülmesini anlatan "Sometimes"la yapıyordu. Şarkıcı/gitarist Hugh Cornwell *NME*'de yayımlanan bir görüşmede şarkının "kişisel bir tecrübeden" esinlendiğini söylüyordu. "Benimle bir kız arasında bir iletişim kopukluğu meydana geldi, bu da ona vurmamla sonuçlandı. Duygularımı anlatmaya kelimeler yetmediği için ne hissettiğimi ancak bu şekilde anlatabilirdim." Cornwell şöyle diyordu: "Sometimes bir kadını onun davranışlarına protesto olarak döven bir herif hakkında. Kadını yeniden tahakkümü altına alıyor. Kadınlar üstünde egemenlik kurmak bence birçok erkeğin hoşuna gider. Birçok kadın da tahakküm altına alınmayı ister... Uşak ruhlu kadınların durumu, galiba bir parça hazin."

Bir de solgun görünüşü ve rock yıldızlarının yanında yöresinde bulunmak gibi "asalak" eğilimleri yüzünden aşağılanan bir kadın rock'çı hakkındaki acımasız bir yergi şarkısı olan "London Lady" vardır. Başçı/vokalist Jean-Jacques Burnel şarkıyı şu gerekçeyle sa-

* Strangle: boğmak, boğazını sıkarak öldürmek; strangler: boğazlayıcılar. (ç.n.)

vunuyordu: "Bir pilicin böyle olmaması gerekir...Bu kadın köşe yazarını kimin kaskaslayacağını saptamak için aramızda kura çekip duruyorduk ki birisi 'ama bu Mersey Tüneli'ne bir sosis sokmaya benzer' dedi. (Şarkı) sadece çok ufak bir piyasadaki bazı çıtırları anlatıyor." Sonra Stranglers'ın ilk büyük hit parçası "Peaches" vardı; Cornwell şarkıda, kadın özgürlüğünden tek anladığı kızların bikinilerinin üstünü çıkarmaları olan şehvet düşkünü bir plaj müdavimini canladırıyordu. Bu şarkılar arasında en meşum olanı da Burnel'ın, korkunç sivilcelerinden rahatsız olduğu bir kızı seviştikten sonra boğazlamayı hayal ettiği "Ugly"ydi; şarkı haydutça bir nağmeyle "KAS İKTİDARI" diye bağırarak biter.

İngiliz müzik basını Stranglers'ı cinsiyetçiliklerinden ötürü eleştirmekte gecikmedi elbet. Ama bu eleştiriler grubun son derece tutulmasını engellemedi. Stranglers'ın cazibesi geleneksel hard rock tehditkârlığını bir parça punkvari bir nihilizmle bileştirmesinden kaynaklanıyordu. Grubun barok, orgla süslenmiş sound'unun Doors'la ilişkisi, bir sarhoşluk devresinin akşamdan kalmalıkla olan ilişkisiyle aynıydı. Bu sound, Stranglers'ın yalnız kovboy havasının –1980'de çıkan "Who Wants the World"de billurlaşan bir tür "bu yitik ve ahlâksız dünyada sebatla savaşmaya devam edeceğim" diyen bir konum– ayrılmaz parçası olan yakıcı, sert bir melankoliyle kaplanmıştı (Maskotları fareydi, boktan bir hal almış bir dünyada serpilip gelişen lağımların efendisiydi). Bir davası olmayan hırçın asiler olarak Stranglers bir şeylere yas tutuyor gibiydi: Belki de Jimmy Porter'ın yaptığı gibi büyük davaların yokluğuna, kahramanlığın kayıp fırsatlarına.

Tüm bunlar ikinci albümleri *No More Heroes*'un (1977) aynı adlı şarkısında odağa alındı; bu şarkı Leon Troçki gibi yitik "savaşçılar" soyu için yazılmış bir ağıttır. Cinsiyetçilik, "School M'am"da (Esasen menopoz dönemindeki kadınların eskimiş olduğunu anlatmaya çalışan fazla gergin bir fantezidir) ve korosu pasif olarak sikilmeye elverişli, yüzleri olmayan kızlara çağrı yapan bir seks ilahisi olan "Bring On the Nubiles"da çirkin başını tekrar kaldırır. Stranglers'ın kendilerini kızgın ama muhteşem tatminsizlerin oluşturduğu bir kavgacı erkek kardeşliğinin liderleri olarak tahayyül ettiği *No More Heroes*, kadın düşmanlığından ziyade aşırı bir eş-sosyallikle* dolup taşar. "Dagenham Dave", Stranglers'ın koyu bir

* "Homosociality: Sosyal tabakalaşmada (sıklıkla çocukluğun son evrelerinde), sosyal ve kişisel etkinliklerin aynı cinsten üyelerin çevresinde yoğunlaştığı bir dönem", S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 277. (ç.n.)

hayranına saygı duruşudur; bu Stranglers delisinin tutkusu o kadar güçlüydü ki, Stranglers'ın şefkati Finchley Boys denilen işçi sınıfı kökenli bir kabadayı çetesine yöneldiğinde buna dayanamayıp Thames Irmağı'na atlayarak intihar etmişti. Şarkı arada Dave'in piliçlere pek de ihtiyaç duymadığını da belirtir. Bundan yıllar sonra Hugh Cornwell 1983 yılında *Trouser Press*'te yayımlanan bir görüşmede o günleri yâd ederken, "Dave bizi o kadar fazla düşünüyordu ki, bir noktada karısını kullanmamız için bize sunmaya kadar vardırdı işi" der içi şefkatle titreyerek. Bu arada, "English Towns", Julie Burchill ve Tony Parsons'ın *The Boy Looked at Johnny*'de belirttiği gibi, binlerce kızın arasında bir sevgili bulamayıp oğlanlarla takılmakta endişe edilecek bir şey olmadığı kanısında gibidir.

Stranglers'la 1977/8 tarihlerinde yapılan görüşmelerde grubun çizgisi açısından J. J. Burnel'ın takıntılarının ve hayat hikâyesinin çok açıklayıcı olduğu ortaya çıktı. Doğu sanatlarının erbabı olan Burnel manevi varlığını disiplin altına almak ve ruh halini denetlemek için okulda karate dersleri almıştı. Okuldayken *The Gubernator* (dümencinin Latincesi) adlı neo-Nazi çizgide bir dergi çıkaran Burnel aşırı-sağ Britanya Gençlik Birliği'ne de katıldı. Daha sonra Hell's Angels'a vurularak (Sebebi, daha sonra kendisinin açıkladığı gibi, şuydu: "Bireyi ve özgürlüğü yüceltiyorlar, ama yığın içerisindeki bireyi") faşizmden orta yola kaydı ve hatta Angels adlı bir çeteye katıldı. 1977 yılında hâlâ bir Angels hayranıydı ve Angels'ın Amsterdam döneminden bir faslı takdir duygularıyla aktarıyordu: "(Onlar) Amsterdam'da sırf kendilerinden ibaret bir cemaat halinde yaşıyorlar ve karılarının hepsi de OYUNA DAHİL OLDUĞUNDAN hayatlarını kazanmak için çalışmalarına gerek kalmıyor. Tüm zamanlarını motosikletlerle gezmeye ayırıyorlar. Bu harika bir şey, tamamen yeni bir toplum yarattılar." İşte, adamların ütopyası bu.

Burnel'in öbür kahramanları arasında Londra Doğu Yakası çetesi Kray Twins (Bir onurlu davranış düsturuna sahip oldukları ve kendi yerel cemaatlerine paternalist bir özen gösterdikleri için genellikle duygusal bir şekilde anılırlar) ve savaşçı erkeklik hakkındaki görüşleri Robert Bly'ın görüşlerine çok benzeyen Japon yazar ve proto-faşist Yukio Mishima vardır. Burnel, Mishima'yı kahramanca savunur, "sırf, etrafında genç erkekler ordusu var ve bedeninden gurur duyuyor, bedeninin yaşlanmasından hoşlanmıyor diye gizil bir homoseksüel ve sağ kanat yanlısı olmakla suçluyorlar onu.

Böyle bir hayat tarzı çok erotik, narsisistik bir şey...tıpkı sahnede olmak gibi...Gitarı elimde hissetmekten hoşlanıyorum." Mishima, ortalıkta sinsice gezinen bir seks canisinin ya da tecavüzcünün bakış açısından yazılmış olan "Death and Night and Blood" (1979 tarihli *Black and White*'dan) adlı şarkıya esin kaynağı olmuştu. Şarkının edepsiz koro bölümünde Burnel'in alter ego'su [öteki beni] seksi bir kızı domalmaması için ikaz eder çünkü kızın "beyni görünüyor" ve "kokuşmuş düşünceleri" ortaya çıkıyordur. Burnel buna şöyle bir açıklama getirir: "Kadınlardan söz eden bir koro bu ve Yukio'nun bir parçası...o bir homoseksüeldi –olası en iyi tarzda, tıpkı Spartalılar, Samuraylar ve Büyük İskender'in muhafızları gibi. Savaşçı yoldaşlarla iç içe yaşamak onların savaşçı bir hayat sürdürmelerinin gereğiydi. Kadınları savaşa beraberinizde götüremediğinizden bunun böyle olması gerekir."

Stranglers açısından punk'ın önemi, yumuşak rock'ın yıllar süren gevşekliğinden sonra müziğin tekrar sertleşmesini sağlamasından kaynaklanır. "Rock 1977 yılında bir gladyatör sporu haline geldi" der Burnel onaylayıcı bir tarzda. Kadınlar bu yalnızca erkeklere göre olan faaliyete katılamayacak kadar zayıftılar: "Bedenleri o kadar çabuk yıpranıyor ki... kırkına geldiklerinde etleri sarkıyor, lapa haline geliyorlar, oysa kırkında bile hâlâ yakışıklı olan erkekler görebilirsiniz." Stranglers'ın bıyık altından gülen esprilerinden birkaçını rastgele aldığınızda onların dünyasında kadınların işgal ettikleri yeri görebilirsiniz. Örneğin, Kadın Hareketi üstüne: "Üstlerine çıktığımda kadınların hareket etmesinden hoşlanırım." Başka bir örnek olarak da kırk feministin Lansing, Michigan'da onları bir gösteri yaparak karşıladıkları olay hakkındaki yorumlarına bakabiliriz: "Böylece bu kadınlar bizi pankartları ve afişleriyle püskürtmeye çalışırlarken içlerinden birini kaçırıp ite kaka arabaya tıktık. Epey patırtı gürültü oldu ama yazık ki kadın sıvışmayı becerdi... ama kadının bundan heyecanlandığına ve tahrik olduğuna bahse girerim."

Stranglers'ın pervasız şovenizmi ve kindarlığı punk'ın genel standartlarının oldukça üstündeydi ve basının etkin saldırısına hedef oldu. Müziklerinin gelenekselliği göz önüne alındığında Stranglers'ı geçmişin gerici bir tarzda yeniden canlanması olarak yaftalayıp marjinalleştirmek kolaydı. Büyük ölçüde dikkatlerden kaçan daha habis bir konu, Sex Pistols'ın menajeri ve propagandacısı olarak punk'ın önde gelen ideologlarından biri olan Malcolm

McLaren'ın işportacılığını yaptığı bir cinsiyetçilik havasından grubun nasibini almış olmasıydı. 60'lı yıllardaki siyah sivil haklar hareketinin liderlerinden Stokely Carmichael'in kötü ün salmış bir sözünü yankılamak gerekirse, öyle görünüyor ki McLaren'a göre "(hareket esnasında) kadınlara münasip tek konum yüzükoyun yatıp domalmaktır."

McLaren'ın yalnızca kızlardan oluşan Slits için önerdiği fikirleri, Sex Pistols için düşlediği, bir delinin yaratıcılığıyla tasarladığı tezgâhlarla ve kumpaslarla karşılaştırın (Rotten'ın 1978 yılının başında Pistols'dan ayrılmasından kısa bir süre sonra Slits'e menajerlik yapması önerilmişti McLaren'a). Michael Watts'la 1979 yılının yazında *Melody Maker*'da yayımlanan görüşmesinde, Islands Records'dan Chris Blackwell'in Slits'in menajerliğini üstlenmesi ve grupla bir film (Filmin müziğinin prodüktörü Eurodisco'nun öncüsü Giorgio Moroder olacaktı) yapması için kendisine yüz binlerce pound teklif ettiğini açıklamıştı.

Watts'ın söylediğine göre, "McLaren, Russ Meyer'den (Tamamlanmamış orijinal Pistols filmi *Who Killed Bambi?*'nin çekimlerine de katılan bir Amerikalı porno yönetmenidir) etkilendiği çok belli olan bir senaryo geliştirdi. Bu senaryoya göre, Londra'daki ucuz bir kabare ajansı dört kızı Meksika'ya gönderir ve kızlar aslında köle olarak satıldıklarını orada öğrenir. Maceraları çok ses getirecektir. McLaren planını kabataslak anlatırken hâlâ heyecanlanabilmektedir: "Kızlar, bildiğiniz gibi, bir rock'n'roll grubunun Meksika'ya gidip heyecanlı bir deneyim yaşayacağına, bu inanılmaz düşünceye inanmaktadır. Bense, Meksika'ya vardıklarında Meksikalıların yalnızca bu kızların götlerini ve amcıklarını görmek istediklerini kanıtlamak istiyordum; sonunda striptiz dansörü olurlar; Meksika'nın bir ucundan öbürüne sikilip durmaktan bitap düşerler. En sonunda Meksika'daki birtakım güçlerle evlenip efsanevi birer disko yıldızı olurlar." McLaren'ın Sex Pistols için tasarladığı şiddet eyleminin eşdeğerlisi bir dişi isyan ya da sarsıcılık tasavvur etmekten aciz olduğu açıktır. Slits grubunun elemanlarını birer *fail* olarak bile görmüyor, onları sadece birer piyon olarak algılıyordu. Pistols'la dolaylı olarak özdeşleşmesine karşılık, Slits için yaptığı planlar sadece onların sırtından para kazanmaya yönelikti.

Russ Meyer/*Who Killed Bambi?* projesi suya düştükten sonra McLaren, Julian Temple'la birlikte bir senaryo üstünde çalışmaya

başladı ve sonuçta *The Great Rock'n'Roll Swindle* ortaya çıktı. *New Music News*'da 1979 yılında yayımlanan görüşmede Temple'ın belirttiğine göre, bu senaryonun ilk versiyonunda gitarist Steve Jones "Yahudi prenseslerin* Stanmore'daki evine gider, kendisini bu partiye davet eden çıplak kızları seyreder; birazdan orada bir âlem yapılacaktır çünkü bu kızlar rock yıldızlarının tümünün üzerlerine boşalmalarını, Robert Plant'in onların üstünde mastürbasyon yapmasını istemektedirler... bu derslerin hepsini içeriyordu, bir Katakulliydi [Swindle], ama bu başka bir hikâyedir, çok daha antifeminist bir hikâye." Pistols'ın hikâyesinin antifeminist bir boyuta sahip ol-

masının gruba hem cool'luk hem de yıkıcılık kazandıracağı fikrini ne görüşmeci yorumlamaya çalışır ne de Temple bir açıklama getirir. *The Great Rock'n'Roll Swindle* iyice bir elekten geçirilip törpülenmiş biçimde nihayet ortaya çıktığında, kadın düşmanlığından hiç de yoksun değildi. Müzik gazetecisi Caroline Coon'dan hareketle biçimlendirilmiş bir karakterin Steve Jones'u cinsiyetçiliği yüzünden payladığı, bunun ardından yüzünde karıncaların kaynaştığı, Bunuel'in *Un Chien Andalou*'sunu [Bir Endülüs Köpeği] yankılayan/araklayan bir sahne vardır.

McLaren'ın işlediği ideolojinin başka bir özel veçhesi, kültürel durgunluğun ya da entropi'nin bir eğretilemesi olarak ensest kavramının kullanılmasıdır. *New Music News*'da yayımlanan görüşmede McLaren, punk'ın amacının asla Pistols'ın plaklarını sattırmak olmadığını kışkırtıcı bir şekilde ilan eder. Röportajı yapan gazeteci "hiçbir yere gidemediği için odasına kapanmış on altı yaşında bir çocuğun" işin parçası olmak için yapabileceği tek şeyin plak dinlemek olduğunu söyler.

> MC: Bu üzücü, gerçekten üzücü. Hiçbir şey çalmamasını tercih ederim. Televizyon aygıtını tekmelesin, annesini paramparça etsin...annesini kaskaslasın.
> NMN: Kişinin kendi annesini düzmek deyince geldi aklıma, *Who Killed Bambi?*'ye ne oldu, söylentilere bakılırsa bir ensest sahnesi varmış.
> MC: Evet, vardı ve bence en iyi sahne de oydu...bence en güzel şey, şu Russ Meyer'i biliyorsun, hani Amerikan faşizminin tam bir örneğidir ya, iri memeli karılar Sex Pistols'la karşılaşır; bunun çok eğlenceli olacağını düşünmüştüm. Ve tüm bunların ortasında Sid'in (Vicious) annesini siktiği sahne de öbürleri kadar eğlenceli ve bir bakıma çok duygulandırıcıydı... İngiltere'nin... çok ensestli bir ülke olduğuna, bunun bu ülkedeki kültürün

* Yahudi prenses: Özel ilgiye layık olduğunu düşünen şımarık genç kadın. (y.h.n.)

bir parçası olduğuna şiddetle inanıyorum. Bu sahneler özellikle sanki bu işi yıllardır yapıyormuş gibi yazıldığından harikaydı, yoksa aslında büyük bir marifet değildi. Annesi bir hippiydi ve o da eroin bağımlısıydı.

McLaren'ın koruması altına aldığı ve daha sonraları *Swindle*'ın yönetmen koltuğunu gasp eden Julian Temple da parti çizgisine sadık kaldı: "Bence İngiltere durgun kültürüyle müstehcendir, kültürün bütününe bir marazilik ve ensest bulaşmış." Son versiyonda bulunan anahtar bir sahnede Sid Vicious "My Way"i söyler ve şarkının doruğunda, annesi de dahil olmak üzere izleyicilere ateş eder.

McLaren'ın belli bir bilinçaltı düzeyinde punk'ı kişiyi boğan anaç bir denetimle nefes alacak delik bırakmayan [(s)mothering] bir kültürü hedef alan bir şiddet eylemi olarak gördüğü açıktır. Dolayısıyla, Sid Vicious bıçağı çekip Nancy Spungen'ı öldürdüğünde punk'ın anne katline eğilimli içeriğini harfiyen gerçekleştirmiş, kaynağına döndürmüş oluyordu. Spungen, Vicious'ı boğan, onu "ahbapları"na düşman etmeye çalışan, çareyi eroinde bulmasını sağlayan, zayıflıklarını besleyen bir dadıydı [mother-surrogate] (ya da Sex Pistols'ın birçok yandaşı onu böyle olmakla suçluyordu). Vicious'un ölümcül eylemi McLaren'ın Pistols'a duyduğu pörsümüş ilginin yeniden canlanmasını sağladı ve McLaren davada savunmanın hazırlanmasına yardım etmek için alelacele New York'a gitti. Spungen'ın ölümünü Vicious'ı küresel düzeyde bir megastar haline getirmek için bir sıçrama tahtası olarak kullanmayı düşündü. Vicious'ın kefaletle serbest bırakıldığında "White Christmas" ve "Mac the Knife" (Zevksizlik kafi bir sözcük mü?) gibi gözde parçalarla plak doldurması planlanmıştı. Bu arada Pistols'ın etrafındaki başka kişiler gerçek bir anti-momism tarzında hızla Vicious'un annesi Anne Beverley'yi suçlamaların hedefi haline getirdi. Pistols'ın terzisi ve McLaren'ın sevgilisi olan Vivienne Westwood, Bayan Beverly'yi oğlunun üstüne çok düşmekle suçladı. "Sid'in ne zaman başı belaya girse annesi onu kurtarmak için yalanlar uydurdu, sonunda bu yalanlara ikisi de inanmaya ya da inanır gibi yapmaya başladı... annesinin önünde eroin çekerken şunu der gibiydi, 'anne, bak ölümle kumar oynuyorum. Bu konuda ne yapacaksın?'"

McLaren'ın bir katili süperstara dönüştürme rüyası, daha önce bir butik sahibiyken tasarladığı dümenlerin tekinsiz bir yankısıydı. Ana fikir "Cambridge Tecavüzcüsünü bir Pop Stara dönüştürmek"ti, diye anlatır *New Music News*'a: "O herif yakalanıp gazetelerin birinci sayfalarında toplumumuza yönelik bir tehdit olarak

sergilendiğinde, bir günah keçisi haline getirildiğinde düşünmüştüm bunu. Bu adamı bir Brian Epstein'la, bir Beatles'la bir tutmamak için hiçbir sebep olmadığını, bunun harika olacağını düşündüm. Böylece giydiği maskeyi aldım, bir tişörtün üstüne bu maskeyle birlikte Pop Star harfleriyle "Cambridge Tecavüzcüsü" yazdım, en alta Brian Epstein'ın fotoğrafını koyup onun hakkında birkaç şey yazdım: İntihar etmiyor, sadomazoluktan ölüyordu." McLaren yarattığı bu menfur tişörtü canı sıkılan on beş yaşındaki yeniyetmelere sunduğu bir ihsan olarak görüyordu: Her ne kadar Cambridge Tecavüzcüsünün gerçekten de tehdidi altında olan kadınlar açısından böyle bir durum geçerli olmasa da. "Sanırım bu fikirler çocukları gerçekten de yeniden canlandırdı, onlara bir parça sarsıcı geldi ve önemli olan tek şey de buydu zaten... uyuşuk birkaç kişiyi taciz etmek."

Nihayetinde Sid aşırı dozdan öldü; McLaren Pistols'dan geriye kalanlar üstündeki denetimini yitirdi, hayal kırıklığına uğrayarak porno filmler çekmek üzere Paris'e gitti. Yaklaşık bir yıl sonra yeni bir tasarıyla, kadın karşıtlığı o güne dek görülmedik bir boyutta olan ve iptal edilmiş Slits projesiyle açıkça bağlantılar içeren yeni bir tasarıyla tekrar ortaya çıktı: Bow Wow Wow. Grubun başını McLaren'ın Londra'da bir kuru temizlemecide keşfettiğini söylediği Burma kökenli Annabella Lwin adlı on dört yaşında, okullu bir kız çocuğu çekiyordu. Bow Wow Wow onun için yeni punk-sonrası ruhunu açıklamasının bir vasıtası olacaktı. Bu ruh kaset korsanlığı, Burundi ritimlerini, kabadayıca giysileri ve kabile üslubunun bir bileşiminden oluşan "yeni yabanıllığı" gündeme getirecekti. Paketin bir başka parçası da *Chicken* adlı bir derginin de dahil olduğu sübyan seksine yer veriyordu. McLaren bu dergiyi "çocuklar için bir *Playboy* ... ilkel oğlan ve kız çocukları için bir dergi" olarak tasarlamıştı.

Ama dergi başarılı bir başlangıç yapamadan editörü Fred Vermorel işi bıraktı. *NME*'nin bildirdiğine göre, Fred Vermorel, McLaren'ın Annabella'yı dergi için çıplak fotoğraf çektirmeye zorladığını, işe pornografik unsurlar katarak sonuçta bir tür seksi bir *Smash Hits* olması öngörülen dergiyi "çocukların birer nesne olarak sunulduğu bir yetişkin dergisi"ne dönüştürdüğünü iddia etmişti. "Chicken" sözcüğü, bilenler bilir, argoda cinsel ilişkiye girilen küçük oğlanlar ya da pedofil hapishane kuşları için kullanılır. Daha sonra bir albüm kapağı için Annabella'nın Vivienne Westwood imzalı giysi-

lerini çıkararak poz vermesi sağlandı; bu fotoğraf Manet'nin bir zamanlar çok tartışılan "Le Déjeuner Sur L'Herbe" adlı resminin bir kopyası gibiydi. McLaren beş yıl içinde bir yeni-sitüasyonist ajan provokatör olmaktan çıkıp bir kart horoz haline gelmişti.

IV

Born to Run*: Yolculuk tutkusu, vahşi diyar ve speed kültü

"Tarihe geçmiş büyük adamların hiçbiri evlenmek istememiştir."

Robert Lindner (*Rebel Without A Cause: The Hypnoanalysis of a Criminal Psychopath*'ın yazarı.

Asi her zaman evden kaçış halindedir. Kendisini evcimenliğe karşı tanımlar ve terbiye edilmekten ödü kopar; ev tam da maceraların bulunmadığı yerdir. Kahramanlara yaraşır bir hayat ancak asinin kopuşu gerçekleştirmesiyle, Robert Bly'ın kadınların "kuvvet uygulama alanı" olarak adlandırdığı alandan kendisini uzaklaştırmasıyla olanaklı hale gelir.

Bly, kendisiyle yapılan mülakatlarda, bir genç erkekler kuşağının –yumuşak erkekler–, enerjileri kadınlar tarafından yok edildiğinden kafası karışık ve mutsuz yetiştiğini, bu insanları "tamamen içgüdüsel erkek dünyası"na sokmak için erkekliğe geçiş törenleri-

* Bruce Springsteen'in bir şarkısının adı. Türkçeye "Koşmak için doğmuş" diye çevrilebilir. (y.h.n.)

nin yeniden canlandırılmasına ihtiyaç olduğunu savunan bir teoriye başvurur. Bly 1960'larda barış yanlısı bir eylemciydi ve kendisinin de kabul ettiği gibi, kadınlıkla özdeşim kurmuş bir adamdı. Ama son yıllarda değiştiğini şu sözlerle açıklar: "Babamın beni sevgi ve özenden ya da ahbaplıktan mahrum bırakan bir insan olmayıp, kendi annesi ya da kültürü yüzünden kendisi mahrumiyete itilmiş bir insan olduğunu düşünmeye başladım." Suratına habire kum fırlatılmasından usanan yumuşak çocuk Charles Atlas gibi Bly da teorik silahlara sarılır.

Bly, mitleştirmeye takmış [mythomanic] eseri *Iron John*'da, Carl Jung ve Joseph Campbell'in (*The Hero With A Thousand Faces*'in yazarı) fikirlerini bir tür manevi egzersize dönüştürür. Erkeklerin içlerinde yaşayan Vahşi Adamı ya da savaşçı ruhu yeniden uyandırmaları gerektiğini savunur. Faaliyetleri arasında yalnızca erkeklerin katıldığı ve hafta sonlarında yabani diyarlarda düzenlenen bilinç yükseltme toplantılarının da bulunduğu Erkekler Hareketi'nin [Men's Movement] kurucularındandır. Erkekler kadınlardan uzakta yapılan bu bilinç yükseltme toplantılarında yitik erkeklik güçleriyle yeniden temas kurabilmekte ve ihmalkâr babalarının ruhlarıyla yarenlik etmektedir. Bly'a göre, erkeklerin sorunları kadınlarla, bilhassa anneleriyle çok güçlü bir tarzda özdeşleşmelerinden kaynaklanır. Efsaneleştirici terimlerle, bu sorunları halletmek için Yüce Anneyi [Great Mother] tepip İblis'le [Serpent] özdeşleşmeleri gerekir.

Robert Bly'ın oynadığı rol Jim Morrison'unkiyle çok benzerdi; banyoda boğulmuş olmasaydı Bly gibi saçlarına kır düşmüş, koca göbekli bir ozan haline gelen, şairliğe göz dikmiş bir rocker tahayyül etmek hiç zor değil. Aslına bakılırsa, Doors'un davulcusu John Densmore şimdi Erkekler Hareketi'nin bir mürididir. Densmore, *Riders on the Storm* adlı anılarında, ortalıkta gençler olduğu sürece bu gençlerin göbek bağlarını kesmek için Jim'in yardımına başvurabileceklerini yazar inançla. Morrison'un en mitolojik çalışmalarından biri olan epik şarkı döngüsü [song-cycle] "The Celebration of the Lizard" (*Absolutely Live* albümünden) genç bir adamın maceralarla dolu uzun yolculuğunu anlatır. Bu yolculuk, manidar bir şekilde, genç adamın annesinin ölümünün, onu varoluşsal bir özgürlüğe kavuşturmuş görünen bir ölümün hemen ardından başlar. Şarkı döngüsünün başka bir yerinde, genç adam, bir otel odasında, yatağında parlak, terden sırılsıklam olmuş bir sürüngenle uyanır: Bly'ın İblis'i, yitik fallus'un simgesi. Annenin ölümü (Morrison da-

ha yeni gömülen bedenin çürümekte olduğu gerçeğini vurguluyordu) bu gencin erkekliğe geçişiyle çok yakından ilintili gibidir. Şarkı döngüsünün sonuna gelindiğinde Morrison'un kahramanı tamamen olgunlaşmış bir Lizard King'dir [Yılan Kıral]. Jim, en huşu verici, en havsalaya sığmaz, ama en büyüleyici düşsel uçuşlarından birinde dinleyicilere, onlar adeta göçebe bir kabile ve kendisi de onların prensiymişçesine hitap eder.

Göçebelik, yabancılaşma ve tüyüp gitme Morrison'un çalışmalarında değişmeyen temalardır ("Celebration of the Lizard"ın en yoğun bölümlerinden biri, basitçe "Run" başlığını taşıyan, dehşete düşmüş, paranoyak bir kısa şarkıdır [ditty]. "Bizim müziğimiz kendisini tam da evinde hissetmeyen birisi gibidir" der Morrison. Doors'un psikedelik deneyim versiyonu, evrenle yapılan mutlu bir komünyon deneyimi değil, yolunu kaybetme deneyimidir ("Strange Days"). Morrison, Baudelaire'in korkuya dair yapıtı "Büyük Hastalık"ın etkisi altındaydı ve kişinin kendi yuvasından duyduğu bu yolunu kaybetme duygusunu aktif bir şekilde araştırdı. Morrison hiçbir şeye sahip olmadı ve hiçbir yerde yaşamadı; bir serseri gibi yaşadı ve nereden bakarsanız bakın bir serseri gibi de kokuyordu. Kadınlar onun "Ruh Mutfağıydı" [Soul Kitchen], tekrar yola koyulmadan önce kısa bir süre dinlendiği bir konak sağlayan besleyici ocaktı.

Evcimenlik 60'larda İngiliz pop kültürünün büyük bölümünde, örneğin *A Kind of Loving* ve *Saturday Night, Sunday Morning* gibi (gaddar zıpçıktı delikanlıların, tam aksi yönde niyetler beslemelerine rağmen ayartılıp evlendikleri ve böylece vasatlık çamuruna saplanıp kaldıkları) sosyal gerçekçi filmlerden Who'nun "A Legal Matter" gibi şarkılarına kadar, asli düşmandı, ruhun ölümü demekti. Bu şarkıda evlilik, kahramanın kendi akıl ve iradesini ev ortamının insanı sersemleten mobilyalarına, bebek zıbınlarına, düğün töreni hazırlıklarına teslim etmesi demektir. Ama boşanma mucizesi sayesinde kahramanımız bu tuzaktan tam zamanında sıyrılır. Sosyal gerçekçi antikahramanlar gibi bu kahraman da kazandığı tüm parayı evin hanımına vermek üzere gün boyu bir patron için çalışıp didinme tuzağına düşmüştür.

Stones'un arketipik ilahisi "(I Can't Get No) Satisfaction"ı (1965), genç erkeklere evcilleştirilmemiş, erkekçe [virile] bir varoluş olanağı tanımayan topluma karşı bir protestoydu. "Tatmin", 60'ların ortalarındaki arzu sözlüğünde, hem cinsel boşalmayı hem

de varlığın bir tür sahici görkemini akla getiren hayati, anlamca zengin bir sözcüktü. Vahşi delikanlıları ayartarak evlilik kafesine tıkan da "tatmin" beklentisiydi. Stones, taşkınlığını ağıla sürüp kapatmaya çalışan güçleri –bilhassa onu büyüten ve kayışla dayak atan dırdırcı cadalozu– alt eden bir delikanlının muzaffer, cakalı bir öyküsü olan "Jumping Jack Flash" (1968) gibi şarkılarla kendini buldu. Cadalozdan duyulan korku, metamorfoza uğrayarak anneye dönüşen kız arkadaşdan duyulan korku "Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow" gibi şarkılarda ilan edilirken, yatıştırıcılara bağımlı olan orta yaşlı ev kadınları hakkındaki bir şarkı olan "Mother's Little Helper" gibi şarkılar kadınları banliyölerin bitip tükenmiş mağdurları olarak tanımlar.

60'larda anneyi kötücül, karşıdevrimci bir güç olarak ele alan en çarpıcı şarkılardan biri, John's Children'ın "Sarah Crazy Child"ıdır (1967). Sarah, masumiyetini ve vahşi özgür ruhunu birdenbire yitiren yabani bir kız çocuğudur. Sarah şarkının bir dizesinde "mahallede herkesin gözünü üstünde" toplarken ["devouring all her street"] öbür dizede on üç yaşına girmiş ve "nasıl düşleyeceğini unutmuş"tur. Erkek kardeşi de başlarda onun gibi yabanidir, ama eriyen bir muma benzeyen çehresiyle "çökük mahzun anne"leriyle bir şekilde bağlantılı hazin kaderlerinden ikisi de kaçamaz. Boğucu bir uyumluluk bu çocukların çılgınlığını öğütür: "Yuvalarının giyotinine teslim oldular ruhsuzca."

A. BU BİR AŞK ŞARKISI DEĞİL

Punk, konvansiyonların yarattığı yanılsamalara var gücüyle hücum etmesinin bir parçası olarak, evcimenliği de kişinin "keskinliğini" körleştiren bir bataklığın verdiği huzur olduğu gerekçesiyle reddetti. Avutucu ve duygusal bulduğu aşk şarkısını ve dolayısıyla aşkı da reddetti. Johny Rotten (John Lydon) "iki dakikalık ritmik şap şap" olarak nitelediği seksi kolaycı bir kayıtsızlıkla bir kenara fırlattı. Public Image Limited'in (PIL) "Fodderstompf" (1978 tarihli aynı adlı ilk albümden) adlı şarkısında tiz sesli [high-pitched] amip benzeri birer yaratık olarak nitelediği duygusal açıdan muhtaç ebeveyni (neredeyse kesinlikle bir anneyi) canlandırarak iniltili seslerle onların –yapışkan, aşırı koruyucu ana babanın– "yalnızca sevilmek istedik"lerini söyledi. Lydon'a göre, bu zayıflıktı: Duygusal bağlar

gerçekte iradenizi-gücünüzü vampir gibi emen ve sizi duygusal, omurgasız bir yapışkanlığın hüküm sürdüğü nemli bir bataklığa itekleyen soğurucu birer yaradır. PIL'in kariyerinin devamında "Track 8" gibi cinsel ilişkiyi bir kara delik olarak tasarlayan şarkılar ortaya çıktı; şarkının imgelemi çatlayan şişkolarla, birdenbire karşınıza çıkan ürkütücü tünellerle ve "topyekûn bağlılık" gibi tabirleri küçümseyici bir tarzda taklit eden sözlerle doluydu. "Home Is Where The Heart Is"in güvenlik ve huzur karşıtı söylevi; ayrıca açıklanmaya ihtiyaç duymayan "This Is Not A Love Song" da bu listeye eklenebilir. Aşk, John Lydon'a göre, nefret, öfke ve tiksinti gibi hayati işlerle uğraşmanızın önüne bir engel olarak dikilir ve sizi yolunuzdan saptırır. Lydon, kariyerinin sonraki aşamalarında bile –evlendikten sonra, kendisiyle yapılan görüşmelerde olgun aşkın hazlarından söz etmekten mutluluk duyarken bile– bir hırçın saldırı düzeyinde kalmaya devam eden müziğinde duygusal temalara yer veremiyordu.

Buna benzer bir fikir Gang of Four'un "Love Like Anthrax"ında (*Entertainment*, 1979 albümünden) yeniden su üstüne çıkar. Sevdalı kişiyi "sırtüstü debelenen hamamböceği" olarak sunan imgeyi esas alan bu neo-Marksistler takımı, aşkı, politik analiz ve eylemciliğe tahsis edilmesi gereken enerjiyi gasp eden bir sakatlayıcı, kötürümleştirici güç olarak görüyor gibiydi. Şarkıda iki vokalist vardır. Biri, aşkına karşılık bulamamanın verdiği dertlerden şikâyet eden sözlerle şarkı söylerken, öbürü sıkıcı bir tekdüzelikle konuşur, pop şarkılarında aşka bahşedilen imtiyazlı konumu açımlar eder. Gang of Four aşkı adeta yirminci yüzyılda dinin muadili olarak, Marx'ın sözünü ettiği "halkın afyonu"nun muadili olarak görüyor gibidir.

Sırf kızlardan oluşan Slits'in neşeyle söylediği iğneleyici "Love Und Romance" adlı şarkıda görülebileceği gibi, duygusal bağlılık minvalindeki fikirlere işeyen gruplar yalnızca erkek punk gruplar değildi elbet. Gang of Four'un aşk karşıtı konumunun esin kaynağı radikal feminizmin romantik aşk, evlilik ve aile hakkında geliştirdiği eleştiriydi. Ama romantik aşkı sorgulayan kadınların normdan (yani, kadın şarkıcı-bestecilerin konularının genellikle gönül meseleleriyle sınırlı olmasından) bir kopuş olmalarına karşılık, bağlanmayı reddeden erkek rocker'lar yazık ki rock dünyasındaki uzun bir gelenekle ahenkli hareket etmiş olur. Punk'ın aşk karşıtı konumu kalıcı oldu: Big Black, *Atomizer*'ın (1986) plak kapağındaki

bilgi notunda "aşk şarkısı yazmayan" tüm grupları selamlarken (Bu bize, ressamların çıplak kadın resmi yapmaktan vazgeçmeleri gerektiğini ilan eden İtalyan fütüristlerini anımsatıyor), Nirvana'nın milyonlarca satan *Nevermind*'ındaki (1992) üreme ve duygusal atalet korkusuyla delik deşik iki şarkı, yani "Breed" ve "In Bloom" vardır. Şarkıcı Kurt Cobain, "Breed"in "Amerikan Orta Sınıfı" hakkında, "... on sekiz yaşında evlenen, hamile kalan, gönülsüzce de olsa bir bebekle meşgul olan" Amerikan orta sınıfı hakkında olduğunu söyler (Cobain'in de evlenip bir yıl içinde baba olması ironiktir). Punk-metal'in gaddar mensupları olan Guns N'Roses'a gelince, en müşfik şarkıları olan "Sweet Child O'Mine" (*Appetite for Destruction*, 1987) aşk konusundaki bir zıt değerlilikle delik deşiktir. Axl Rose ilk başta tahammül edilemez bir dünyadan kaçıp sığınabileceği rahim benzeri bir tapınak olarak gördüğü sevgilisine istekli takılır. Ama sonlara doğru Rose mutluluk açmazıyla karşı karşıya gelince müzik dingin mutluluktan uzaklaşıp şaha kalklar: "Şimdi nereye gidecez?" Koza adeta gereğinden fazla rahat ve sıcak gelmiş de Axl "bir ara vermenin zamanı geldi" diye düşünmeye başlamış gibidir.

Erkekçe tavırlardan en uzak, eve en bağlı asi-karşıtı Morrissey bile kutsal evlilik kurumuna saldırılar düzenlemişti. Smiths'in "William It Was Really Nothing"i (1984) dost bir erkeğe, hatta çok muhtemeldir ki, "hiçbir şeyi umursamayan" dolgun bir kızla yapacağı kepaze bir evlilik uğruna güçlü duygularla dolu hayatlarını terk etmenin eşiğinde olan ve Morrissey'in aşkına karşılık vermeyen bir dostuna seslenir. William rahat bir hayat, maddiyatçılık ve zahmetsiz hazır bekleyen seks gibi konvansiyonel ödüller uğruna onların manevi, yüce gönüllü ilişkisine ihanet etmektedir.

Genel olarak bakıldığında Morrissey şarkılarda ve mülakatlarda bir ana kuzusu paradigması olarak boy gösterir. Ama "The Queen Is Dead" adlı şarkıda (Smiths'in 1986 tarihli albümüne adını veren şarkıdır bu) Morrissey bir kopuş yapmanın yolunu kavramış izlenimi verir. Bu şarkı bilinçli bir şekilde, 1977 yılında yapılan yıldönümü törenlerine yitik İngiliz ihtişamına duyulan gerici bir özlemi dışavurduğu gerekçesiyle şiddetle saldıran Sex Pistols'ın Kraliyet-karşıtı şarkısı "God Save The Queen"in devamı olarak tasarlanmıştı. "The Queen Is Dead" bilinçdışı olarak da İngiliz kültürünü ensest düşkünü, klostrofobik ve ölüm döşeğinde yatan bir kültür olarak tasvir eden Malcolm McLaren'ın vizyonuna kadar eskiye uza-

nıyor gibidir. Şarkının bir dizesi, muzip bir edayla, magazin gazetelerinin birinci sayfasında annesinin gelinliğini giymiş halde boy göstermeyi hiç isteyip istemediğini sorar Prens Charles'a. Büyük Britanya Veliahtına isnat edilen bu özel özdeşlik belki de Morrissey –hayatı asla başlamamış olan çileci münzevi Morrissey– ile doğuştan kazandığı hak kendisine asla verilmeyince gitgide acıklı bir duruma sürüklenen bir sima olarak Charles arasında ortak noktalar olduğunun farkına varılması olarak açıklanabilir. Julian Barnes'ın belirttiği gibi: "Dünyaya geldiği anda oturması gereken makama ancak annesinin ölümüyle geçebileceği bilgisiyle arafta beklerken hayatta nasıl bir rol oynayabilir ki?"

Zorba bir müdire konumundaki bir anne sahip olduğu makamdan çekilmeyeceğinden Charles hadım edilmiş, alışılmadık ve gülünç bir simadır. Benzer şekilde Morrissey de kendisi hakkında şunu ilan eder: "Annenizin önlüğüne bağlandığınızda / kimse söz etmez kastrasyondan" [When you're tied to your mother's apron / no one talks about castration]. İngiltere'nin içinde bulunduğu durgunluğun bu matriyarkiyle, oğlanları gelişimlerinin bir noktasında durmaya ve ebedi ergenliğe mahkûm eden bu matriyarkiyle yakından alakalı olduğu düşünülür. Morrissey göbek bağının koparılması gerektiğini bilir bilmesine, ama hem kendi gençliğine hem de eski İngiltere'nin mitik ihtişamına nostaljik bir tarzda saplanıp kalmıştır. "The Queen Is Dead" başlığı hem matriyarki egemenliğe hem de Morrissey'in kendi nevrastenisine ve hayattan kopukluğuna gönderme yapar. Albümdeki başka bir şarkıda, "I Know It's Over"da Morrissey, bedenini kaplayan "toprağı hissettiği"ni iniltiyle söylerken annesine seslenir: Canlı canlı gömülmektedir.

Tüm çalışmalarının başka noktalarında aşk ve başarılı ilişkiler Morrissey'e, kişinin önünde uzanan derin boşluğu görmesine engel olan birer pembe gözlük gibi gelir. "Aşk, seks, hayatı birileriyle paylaşma gibi şeylerin hepsinin gerçekte bir hayli müphem olduğuna bir şekilde inanıyorum" der Morrissey. "Kendi başına kalmanız çok daha yoğun duygular doğurabilir." Böyle berrak bir vizyonu kaybetmemek için kendisini adadığı hayat, tatminle arasında bir mesafe bırakan bir hayattır: "Bu tatminsizlik haline hiçbir şeyin müdahale etmesini istemiyorum."

B. KORKUYLA KAÇMAK

"Eğer özgürsem, sürekli koşuyor olmamdandır".

Jimi Hendrix

Rock asileri niçin bu kadar huzursuzdur? Hareketsizlik onlara tehditkâr görünür; onları "özgür erkekler" olarak tanımlayan faaliyet bizzat harekettir. Kopuş kendi içinde bir amaçtır. Bağlılık ve yakınlık, daha burnunun ucunu gösterdiği anda bir kuşatılmışlığa dönüşür.

Beatniklere göre, olanakların önünü açan sürekli hareketliliktir. Beat ruhu [ethos] rock dünyasına Bob Dylan aracılığıyla sızdı. Philip Saville'ye göre, "Dylan *yolda dışarıya gidiyordu.* Bana kalırsa, bu kadar etkili olmasının esas sebebi bu...Ana babanın koyduğu kısıtlamalara karşı isyan ederken Dylan'ı bir rol modeli olarak kullanan orta sınıf kökenli tüm bir yeni kuşak böyle ortaya çıktı." Dylan'ın şarkıları çoğunlukla tek başına yolculuk eden yalnız korucuları [ranger] anlatır. "Hurricane"de bir adam atın nallarının kaldırdığı toz dumanında bulur cenneti, ama toplumun özgür bir erkeği fareye dönüştürdüğü kodes tehlikesi her zaman aniden ortaya çıkar. Bu kahramanlara yaraşır maceralarla dolu uzun yolculuklar sıklıkla bir adamın bir kadını terk etmesiyle başlar ("Don't Think Twice", "Going Going Gone", "We Better Talk This Over", "Isis"). Paul Hodson'ın "Bob Dylan'ın Erkekler Hakkında Anlattığı Hikâyeler" başlıklı denemesinde belirttiği gibi, "Dylan egemen kültürün birçok veçhesine itiraz etti, ama bu kültürün tercih ettiği erkeklik biçemleri bu itirazların hedefleri arasında değildir." Kadınlar hâlâ erkeklerin kendilerini keşfetmek için çıktıkları yolculukların birer payandasından başka bir şey değildir.

Dylan başka yerlerde kanun kaçakları ve seyyahlarla özdeşleşir. "Ballad of Donald White", Dylan'ın anlatımıyla, "hayatta kendine bir yer bulamadığı için" öldüren bir katili anlatır. "Şimdi de hayatta kendine bir yer bulamadığı için onlar onu öldürdü. Onlar onu öldürdü ve onlar bunu yaptığında ben de hayattaki yerimin bir kısmını kaybettim." Dylan kendisini buna benzer şekilde tasvir etmekten hoşlanırdı: Aslında Minnesotalı orta sınıf bir Musevi aileden gelmesine rağmen, kendisini hayatının büyük kısmını yollarda geçiren New Mexico'lu bir yetimmiş gibi sunardı.

Yalnız korucu tavırlarının bünyesinde yatan maşizini gerçekten

ortaya koyan kişi, Dylan'ın bir çağdaşı olan folk-blues şarkıcısı Tim Rose'du. Rose'a göre, size bir vassal ya da firari [renegade] olmak seçeneklerinden başka bir şey sunmayan bir dünyaya verilebilecek yegâne karşılık kendi yolunuzda gitmekten ibaretti. Rose'un 1968 tarihli ilk albümü *Morning New*'un kapak içindeki bilgi notlarında David Robinson şarkıcının muazzam erkeksiliğinden korkuyla karışık bir hayranlıkla söz eder. "Tim Rose yumruğu tam göbeğinize indirir... O bir erkektir, kendi kendine ait bir erkektir. Şarkıları bir cinsiyetsizler [neuters] dünyasındaki yalnızlığını anlatır... Bir bütün olarak hazmedilmesi gerekir: Ayrıntılara gitgide daha fazla inen analizler... yalnızca bu adamın erkeksiliğinin derinliklerini biraz daha fazla açığa çıkarmaya yarar... Ve onu tıka basa yutup da sindiremezseniz: Nazik olmaya çalışmayın, çünkü ondan hoşlanmadığınız için sizden özür dilemek Tim'in en son yapacağı şey olacaktır." Aman da aman, mecaza bakın, ne kadar büyüleyici bir mecaz: Bilhassa Rose'un devasa erkekliği hakkında verilen bilgi parçası!

Rose'un şarkılardaki persona'ları, bildiğini okuyan, duygusallığa karşı zırhını kuşanmış, kale gibi sağlam adamdan ("I'm Gonna Be Strong", "I Gotta Do Things My Way" şarkılarında, adeta bir balçığa şekil verirmişçesine onu bir kalıba sokmaya çalışan bir kadına direnir), "Hey Joe" ve "Long Time Man"deki karılarını öldüren katillere kadar uzanır. Rose'un şarkılarının ve sert çocuk persona'sının büyük cazibesi, böyle bir yalnız korucu varoluşunun sancılı bedelini yakıcı bir canlılıkla sunma tarzından kaynaklanır; duygularını tüm hayatı boyunca içinde saklayıp şefkatli olma fırsatını kaçırmış olmasına karalar bağlayan, duygusal açıdan kabızlaşmış bir adamın yakınmalarını anlatan "Where I Was" şarkısı bunun bir örneğidir.

Dylan'ın neo-beatnik romantizmi, küçük kasaba hayatını klostrofobik bir ölüm tuzağı olarak sunan Bruce Springsteen'in (oto)hareketliliğe övgüler yağdıran ezgilerini de ("Blinded by the Light", "Born to Run", "Thunder Road" *ad nauseam*)* içeren bir rock geleneği doğurdu. Dylan tarzı konumun bir vârisi de Tom Petty'dir. "Freefallin"de (1989 tarihli *Full Moon Fever*'dan) kız arkadaşı tatlı bir çıtırdır, ama o ruhundaki huzursuzluk veren kaşıntıyla bir "kötü çocuk" olduğundan, kızın kalbini duygusuzca kırar. Şarkının video klibi 50'lerin açık hava partilerinde görülen kızların tertemiz

* Kusturacak kadar, iğrendirecek ölçüde. (ç.n.)

sevimliliği ile LA'in daha esaslı caddelerinde alt-kültür mensubu bir oğlanlar ve kızlar güruhuyla yabani bir tarzda koşuşturan Petty karakteri arasında bir karşıtlık kurar. Petty'e göre "Freefallin" yüce bir havada asılı kalma halidir; büyük çarşılardan ibaret "kadın dünyası"nın ve banliyölerin kısırlığından tüymektir. Şarkı Chu k Berry'nin prototipik rock'n'roll motor ilahisi "No Particular Place to Go"suna dek eskilere uzanır ve Berry'nin otoyol özgürlüğü ile hiçbir hedefi olmaksızın hızla gitmenin modern biçimi kaykay arasında bir bağlantı kurar (klipte kaykay serbest düşüşün bir simgesi olarak boy gösterir).

Tom Petty'nin solo ve Heartbreakers'la* (Ne kadar açıklayıcı bir grup adı!) söylediği öbür şarkılar –örneğin, "King's Highway", "Into the Great Wide Open" ve "Learning to Fly"– bu hareket fantezisini, sıradanlığı aşmanın bir aracı olarak bu hareket fantezisini takıntılı bir tarzda tekrarlar. "Into the Great Wide Open", belli birtakım klişeleşmiş isyan nosyonları üstüne bir yergi olarak –tecrübeli Petty'nin Guns N'Roses ve onun türünde grupların öfke nöbetleri üstüne geliştirdiği çarpık, ağabeyce bir yorum olarak– tasarlanmıştır. Ama video klipte, serseri çocuk Johnny Rebel (bu karakteri Jonny Depp canlandırmaktadır), kovduğu kadın menajerinin (Faye Dunaway) lanetlemesi üzerine ve işin daha da tuhafı, yıldız adayı karısı hamile kalıp bir bebek dünyaya getirdiğinde gerçekten bozguna uğrar. Şu lanet olası kadınlar! Klibin sonunda Depp, Petty'nin canlandırdığı roadie'nin** sürdüğü bir motosikletin arkasına atlayarak karısını ve evini terk eder: İki kuşaktan iki asi, günbatımına doğru beraberce uzaklaşırlar.

C. OLMAYAN UMUTLAR

Cinsel göçebe açısından, şapkasını astığı her yer onun yuvasıdır. Bu göçebe klasik bir persona'dır: Rock'n'roll'un başlarından (Dion'un vur kaççı çapkını "The Wanderer"), 60'ların ortalarındaki R&B'ye (Pretty Things'in "Roadrunner'ı ve "bir yuva istememek"le böbürlenen "Don't Bring Me Down'ı") ve heavy metal'e kadar (Led Zeppelin'in, şarkıdaki kahramanın ebediyen elveda dediği ve olanaksız bir ideal kadın arayışına yöneldiği "Ramble On"u). Cinsel göçebe

* Yürek yakan, gönül avcısı. (ç.n.)

** Turnelerde gruplara yardımcı olan elemanlar. (y.h.n.)

hareketlidir, hiçbir çıtıra, hiçbir yere bağlanmayacaktır.

Rolling Stones, durduğu yerde duramayan adıyla ve seyyah bir çapkının efkârını anlatan "No Expectations" gibi (*Beggars Banquet*, 1968'den) şarkılarla bu bakış açısını kutsal bir konuma yerleştirdi. Yine bu albümde Stones, "Prodigal Son" adlı şarkıda Kutsal Kitap'tan alınma bir başıboş asi prototipinin üstüne atlamıştı. Simon Frith'in belirttiği gibi, bu efsanenin cazibesi, Sefih Oğul'un Baba tarafından, terbiyesini takınıp evde oturan oğuldan çok daha fazla sevilmesinden ve ödüllendirilmesinden kaynaklanır: Sefih Oğul'un yuvaya geri dönüşü semirmiş bir dana kesilerek kutlanır.

Sefih Oğul'un günahı "davranışlarını sürekli hesaplama"yı ve yerleşik varoluşun "ahlâki sorumluluğu"nu reddetmesidir, hayatını tesadüflerin akışına bırakması ve Şimdi için yaşamasıdır. Sefih olmak ifrata kaçmaktır, zamanı heba etmektir, eylemlerinin sonuçlarını dert etmeyi ve olgunluğun doğasında bulunan öbür ketlemeleri reddetmektir.

Ama yasaları takmaksızın, günün yirmi dört saatini arzuların çağrısı uyarınca yaşamak tehlikeli bir hayat tarzıdır. Gerçeklik ilkesine (doyumun ertelenmesini sağlayan ilke) başkaldırmak, arzunun şeytani bir ruh kazanabileceği varoluşsal bir boşluk yaratır. En büyük asi bir psikopata dönüşür. 1969 yılında piyasaya çıkan *Let It Bleed*'de Stones'un cinsel göçebesi meşum bir çapulcuya, "Midnight Rambler"ın yalnızca ev hayatından kaçıp uzaklaşmakla kalmayıp aynı zamanda evlere zorla *giren* başıboş seks canisine dönüşür. Stones, karşı-kültürün tüm ahlâki kısıtlamaları silkeleyip fırlatma hamlesinin çok ileri gittiğini ilk kez *Let It Bleed*'de itiraf etti. Bir zamanlar "Mother's Little Helper"da yatıştırıcıların "sığınağı"na kaçan orta yaşlı, gözü dönmüş ev kadınlarıyla alay ediyorlardı; ama şimdi "Gimme Shelter"da dünyadan el etek çeken, tapınak özlemiyle dolu olan kendileridir. Stones bir zamanlar etrafına gözdağı veriyordu, alt algısal [subliminal] tecavüz vaadiyle dopdolu bir maçolukla av kolluyordu; şimdi bizi her zaman mevcut olan "rape and mu-u-urdah" [tecavüz ve cinayet] tehlikesine karşı ikaz etmektedir. "You Can't Always Get What You Want", Stones'un sınırlara razı olmasıdır, terk etmeyi terk etmesi ve kendi doyumsuzluklarının son noktasına vardıklarını ilan etmesidir.

"Moonlight Mile"ın (*Sticky Fingers*, 1970) yoldan ve dünyadan bitkin düşmüş eve dönüşü, Rolling Stones'un gerçekten yosun tutmaya başladığı 1972 tarihli *Exile On Main Street*'e yol açar. "No

Expectations"ın seyyah ozanı ve "Prodigal Son"ın asi göçebesi yerini daha yersiz yurtsuz partal serserilere, berduşlara, kumarbazlara, kaçaklara ve eşkıyalara bırakır; bunların hepsi de hiçbir yere gitmeyen yolda ayaklarına kara sular inmiş tiplerdir. Stones'un ilk çıkış yaptığı dönemdeki çalımlı, yüksekten atan hali "Tom and Frayed"in tükenmişliği, "Let It Loose"un, "Loving Cup"ın ve "Shine A Light"ın selamet özlemine, en iyi ihtimalle de "Soul Survivor"ın hırpalanmış nekahetine dönüşür.

Ama bu "alçak irtifa" noktasından sonra –onların en duygusal, maçoluktan en uzak albümlerinden sonra– Stones ortalama özelliğine yavaş yavaş yeniden kavuşur, hatta *Black and Blue* için yaptıkları S/M reklam kampanyasıyla geçmişteki kadın düşmanlıklarını bile aşarlar (Yara bere içindeki bağlanmış bir sarışın şunu söylemektedir: "Rolling Stones her tarafımı morarttı ama memnunum.") 1978 gibi geç bir tarihte, *Some Girls*'de Jagger tüm bağlarını koparmış bir hayat fikrini hâlâ savunuyordu. "Beast of Burden" bağlanmaktan duyulan ürküntüyü cömertlik maskesi altında kamufle etmektedir: Jagger, kimseyi kendisine dadılık etme zahmetine sokmak istemediğini, gerçekte tüm istediğinin duygusal bağlara yer vermeyen seks olduğunu söyler.

Iggy Pop hareketliliği saplantı haline getirmiş ve duygusal durgunluktan ödü kopan bir başka arketipik rock asisiydi. "Ivır zıvıra takılıp kalmayı, suratındaki balçığın eriyip aktığı bir cadaloza, başımın etini yiyip duran bir cadaloza bağlanmayı asla istemem" der, 1979 yılında *NME*'yle yapılan bir görüşmede. "Bu kancıkların hepsinin –şu kadınların hepsinin– bendeki gücü sezdikleri için beni istediklerini, hem de çok istediklerini söylüyorum. Ama beni elde edemezler: Yalnızca benim şartlarıma uydukları takdirde beni elde edebilirler; şartlarım da basit. Onlara telefon ederim, alımlı bir şeyler giyip iyi bir görünümle şu yerde şu saatte olmalarını, sonra benimle düzüşüp ardından siktir olup gitmelerini isterim. Çünkü yapacak daha önemli işlerim var ve zamanımı boşa harcayamam, harcamayacağım." Iggy, cinsel göçebeliğin ötesinde, bir tür eve servis seksi örgütlemişti. Stooges'un "Scene of the Crime" adlı şarkısında Iggy, kentin zengin mahallelerinden birinde kendinden yaşlı bir kadınla yaşadığı ilişkiyi anlatır: Kadın ona para, aşk ve oral seks hizmeti vermiştir ama şimdi artık yaşlanmakta, çirkinleşmekte ve zihni uyuşmaktadır, bu yüzden onu terk edecektir. Bu arada, "I Gotta Right" bir bağımsızlık ilanıdır. Bu bağımsızlık ancak Iggy'nin "is-

tediği an" çekip gitme hakkını kullanmasıyla sağlanabilir.

Stooges'un ham proto-punk'ı, Lynyrd Skynyrd'in gelişigüzel Southern boogie'sinin antitezi olarak görülür. Oysa, vurgu haricinde sokaklarda çalım satarak yürüyen sert çocuk tavırları bu iki grupta neredeyse özdeştir. Skynyrd'in "Freebird"ü hem cesur hem de hüzünlü bir bağımsızlık ilanıdır. Şarkıcı Ronnie Van Zandt, inen bir penisin seksten sonra dışarı kaymasının bütün hüznünü yansıtan yakıcı bir slide gitar solosunun eşliğinde kadınına veda eder ve bütün suçu kendi ilah olmaz huzursuz tabiatına yükler. Derin ıstırabı dışavuran lirizmi, yiğit cüretkârlığı ve biteviye tırmanan kreşendolarıyla kendisini Television'ın "Marquee Moon"unun bir Dixie kuzeni haline getiren uzun bir solo, özgür kuşun sıradanlığın üstüne yükselmesi dileğini seslendirir. Van Zandt şarkının sözlerinde "yuvaya dönmek" ile yerleşik hayattan korkuyla kaçmak arasında salınır. Van Zandt "On the Hunt" adlı şarkıda, kendisi de bağlılık içermeyen cinsel hazlar peşinde koşan ve bundan dolayı geleneksel rock şovenistinin küçümseyişini değil, şarkıcının saygısına hak kazanan bir groupie'de kendisiyle ortak yanlar bulur.

D. VAHŞİ DİYARLARDAKİ VAHŞİ

Lynyrd Skynyrd'ın durgun ama hummalı boogie'si karşı-kültürün iniş döneminin yatışmış titreşimini, olanakların daralmış olduğu duygusunu kusursuz bir şekilde yakaladı. Ayrıca, grubun country'nin ucuz orta yolculuğunu [MOR-middle of the road] reddeden country and western'deki Outlaw hareketiyle (Waylon Jennings ve Willie Nelson gibi sanatçıların başı çektiği ve kanundışılığı yücelten hareket) ortak noktaları vardı. 70'lerin başındaki rock gibi Outlaw hareketi de hudut bölgelerinin sonunun gelmesine yas tutuyordu: Rock açısından bakıldığında yitirilen şey 60'larda açılmış olan varoluşsal vahşi diyardı; country açısından ise Vahşi Batı. Rock'ın motosikletçiyi romantikleştirdiği noktada country de bir yirminci yüzyıl kovboyu olarak kamyon sürücüsünü romantikleştiriyordu. Bunların ikisi de daha görkemli bir çağa duyulan özlemi ifade ediyordu.

Savaştan sonra, barış döneminin vasatlığına alışamayan eski askerler çoğunlukla kamyon şoförü ya da motosikletçi oldu. Bunların ikisi de beatnik'in bir tür lümpen versiyonuydu: "Yolculuk eden

ama bir yere varmayan", gidiş halinde olmak için enerji haplarını avuç avuç yutan, kadınları geride bırakan tipler. Beatniklerin iyimserliği ve yolculuk tutkusu aynı zamanda savaş-sonrası dönemin coşkusundan, 60'larda zirvesine çıkan ve 70'lerde inişe geçen bir toplumsal hareketlenmeden kaynaklanıyordu. Aktör Dennis Hopper'ın kariyeri bu karakterin izlediği güzergâhı çizer: *Easy Rider*'daki otoyol seyyahı hippi Billy'den *Blue Velvet*'deki psikotik uyuşturucu tiryakisine, oradan da *River's Edge*'deki kötürüm, eve mahkûm motosikletçi Feck'e uzanan bir güzergâhtır bu. Bu son iki filmde yönetmenler (Birincisinin David Lynch, ikincisinin Tim Hunter) açıkça Hopper'ın asi yabancı halesinden [aura] yararlanıyordu: Bu, *Easy Rider*'dan kaynaklanan ikonik bir statüydü. 1969 yılında çekilen bu film gerçekten de yalnızca psikedelik çağa göre güncelleştirilmiş bir western'dir. Filmin bir sahnesinde Billy şu şakayı yapar: O ve hempası Captain America (Peter Fonda) "orada vahşi bölgelerde savaşan birer kovboy ve Kızılderilidir." *Easy Rider* hudut bölgesini coğrafi bir mıntıka olduğu kadar bir zihin hali şeklinde yeniden tahayyül eder; karşı-kültürün, tüm şu kendilerini vatansever birer vatandaş sayan ve hippilerin Amerikalı olmadıklarını düşünen askeri milliyetçi konformistlerden ve şirket yöneticilerinden ziyade Amerika'nın "hakiki" ruhuyla (haşin bireycilik, öncü maceracılık) alakalı olduğunu savunur.

Tıpkı gerçek tarihsel öncü çağında olduğu gibi kadınlar *Easy Rider*'da son derece marjinal birer sima olarak yer alır. Los Angeles'tan harap güneybatıya doğru çıktıkları yolculuğun başında motosikletçi kahramanlar bir çiftçinin evinde mola verir; onun sessiz, bebek doğurma makinesi karısıyla tamamlanan yerleşik kendine yeterliliğinden etkilenirler. Bu çiftçiye kendi kendisinin patronu olduğu için saygı duydukları açıkça ortadadır. İkili daha sonra, orta sınıf kaçkını kişilerin kendi yiyeceklerini yetiştirmeye ve öncü idealini yeniden ortaya koymaya çalıştıkları bir hippi komününde kısa bir mola verir. Tıpkı *good ol' boy*'un* çiftliğinde olduğu gibi komündeki kadınlar da büyük ölçüde yemek pişirme ve çocuklara bakma işiyle meşgul olmaktadır.

New Orleans'a vardıklarında Billy ve Captain America bir kerhanede mola verseler de seks gibi bayağı faaliyetlerle ilgili görünmezler; onun yerine iki fahişeyle asit tribine dalarlar. Tribin doruğunda Captain America'nın bir heykele sarılmış, gözyaşları içinde

* Bölgenin maskülen ideallerini temsil eden beyaz güneyli. (y.h.n.)

"o kadar aptalsın ki, anne, senden o kadar nefret ediyorum ki" dediği görülür; bu onun yolculuk tutkusunu doğuran bir tür anne-karşıtı itkisini örtük biçimde hissettirir. Son olarak, kendi ölümlerine gittiklerinin farkında olmaksızın tekrar yola düşerler. Film, Steppenwolf'un "Born To Be Wild"ının gaza getirmesiyle başlamış olsa da, sonuna gelindiğinde, baştaki delişmen iyimserlik, Bob Dylan'ın "It's Alright Ma, I'm Only Bleeding" adlı şarkısının Roger McGuinn versiyonunda ifadesini bulan, yoldan bıkıp usanmış bir karamsarlığa dönüşür.

Easy Rider taşıdığı etkilerle –*On the Road*, Dylan, Hell's Angels'ı romantikleştirmesi– kadın düşmanı bir alt-metin barındırmaması mümkün değildi. Ellen Willis bu filmi karşı-kültürün erkek üstünlüğüne yaslanan mahiyetinin başka bir belirtisi olarak görür. "Karşı-kültürün bazı kahramanları (Burada, kodese tıkılan Michiganlı eylemci, MC5'in menajeri ve White Panther'in lideri John Sinclair'i klasik bir örnek olarak gösterir) isyanı kendi erkekliklerini ortaya koymakla bir tutuyor, pislik bir saldırgan, küstah ve şiddet düşkünü bir kişi haline geliyor ve kadınların, kendi cinsel fantezilerinin adsız araçlarına indirgendikleri bir ütopya vazediyorlar." Ama öncü ruhunu yeniden canlandırma doğrultusundaki hippi düşüncesi kadınlar açısından daha en baştan sorunlarla doluydu. Peter N. Carroll ve David W. Noble'ın *The Free and the Unfree: A New History of the United States*'de* belirttikleri gibi, "hudut bölgeleri askerlerin, güçlü genç erkeklerin bölgesiydi"; bu bölgede hayatta kalmak askerce bir zihniyete sahip olmayı gerektiriyordu. Hudut bölgesinin cazibesi kısmen kadınlardan bağımsız bir mıntıka ya da en azından kadınların rollerinin yaralara pansuman yapmakla, tencereyi sıcak tutmakla ve maceralar yaşayan erkeklerin geri dönmesini beklemekle sınırlı tutulduğu bir mıntıkadır.

Easy Rider'la yaklaşık aynı tarihte Sam Peckinpah *Patt Garrett and Billy the Kid* ve *The Wild Bunch* [Vahşi Belde] gibi filmler –orijinal bir Amerikan hudut ruhunun ihanete uğraması hakkında karşı-kültürün barındırdığı birçok temayı yankılayan ağıtlar– çekiyordu. Peckinpah, Vahşi Batı'nın "doğal adalet" tarafından yönetildiğini düşünüyordu: Güçlü olan haklıydı, silahı en hızlı çeken kazanıyordu. Peckinpah bir kovboy ve avcı olarak yetiştirilmiş, askeri okula gitmiş ve Deniz Kuvvetleri'nde savaşmıştı. Kişiliği hudut mıntıkasında serpilen askerce modele kesinlikle uygun düşüyordu: Pa-

* Özgür ve Özgür Olmayan: ABD'nin Yeni Bir Tarihi. (y.h.n.)

ranoyaktı, yatağının başucunda her zaman bir silah bulundururdu; hareketsizliğin erkeksi hayat özünü kurutacağından korkan bir işkolikti (James Coburn onun çalışmaya son verdiği takdirde "dağılıp gideceğinden korkan" birisi olduğunu söyler).

Bir Peckinpah filmi, dar sınırlar içinde sıkışıp kalmış duyguların orgazmik katliamda boşaldığı, savaşın biçimlendirdiği yalnızca erkeklere mahsus bir yoldaşlığın hüküm sürdüğü bir sahra bölgesiydi. Peckinpah'ın yalnız kovboy ethos'u rock kültürünün bir ucundan öbür ucuna, Eagles'ın *Desperado* albümünden Los Lobos'un *How Will the Wolf Survive?*'ına, oradan Jon Bon Jovi'nin bayağılık numunesi *Blaze of Glory*'sine çınlayıp durur. Heavy metal genellikle Peckinpah tarzı ayakta kalmacılığın [survivalism] yuvası olmuştur. Savaşı takıntı haline getiren Metallica'nın grupla aynı adlı 1991'de çıkan albümünde "Of Wolf and Man" adlı bir vahşilik ilahisi vardır; ayrıca, aynı albümdeki "Wherever I May Roam"da şarkıcı James Hetfield açık otobanı kendisinin gelini olarak tanımlayarak şöyle gürler: "Kimselerin bilmediği yerlerde saltanat sürerim." Bir de "Fist Fightin' Son of A Gun" ve *Weekend Warriors* (1978) gibi şarkı ve albümleriyle Liberter Sağ metalin duayeni Ted Nugent vardır. Nugent heavy metal'in cinsel yağmacı konumunu harfiyen bir avcılık saplantısıyla bileştirir: Avcı ile av arasındaki "karşılıklı saygı"ya dayalı mistik ilişkinin propagandasını yapmak için ok-yaylı avcılık konusunda bir dergi bile çıkarır.

E. ALTINA HÜCUMDAN SONRA

Easy Rider büyük umutlarla (Steppenwolf'un şarkısındaki gibi macera "arayışı"yla) başlamış olsa da, zamanla karşı-kültürün (motosikletçilerden birinin söylediği gibi) fırsatı kaçırdığını düşündüren belli belirsiz kötü bir şeyler olacağı hissinin gölgesinde kalır. *Easy Rider*'ın gayri resmi bir devamı olduğundan söz edilebilirse eğer, o da James Taylor'ın başrolünde oynadığı *Two Lone Blacktop*'tır. Taylor, sırf hiçbir yere gitmeyen yolda devam etmeyi sürdürmeye yetecek kadar parayı kazanmak için kısa mesafeli hız yarışlarına katılarak ABD'nin otoyol sisteminde başıboş dolaşan, neredeyse katatonik* bir sürücüyü canlandırır bu filmde. Film, Taylor başka

* Katatoni: Kaslarda katılaşma, heyecan, olumsuzculuk veya stupor dönemleriyle tanımlanan ve sıklıkla şizofrenide, bazen de organik ruhsal rahatsızlıklar ile ruh hali ra-

bir yarışta gözü dönmüş bir hızla ileriye atılırken selüloz'un ateş almasıyla sona erer; bu son, karşı-kültürün yakıtının tükendiğini simgeler.

Bir dönemin sona erdiği duygusu derinleşirken Neil Young bu titreşimi *Everybody Knows This Is Nowhere* (1969) ve *After the Goldrush* (1970) gibi albümlerle yakaladı. İkinci albüm Amerika'nın tarihindeki iki büyük travma sonrası yaşanan duygulara oturuyordu: On dokuzuncu yüzyılın sonlarında coğrafi hudut bölgesinin tamamen iskân bölgesi haline gelmesi ve 1960'ların sonlarında açılan psişik vahşi bölge. Neil Young ve Crazy Horse, Peckinpah'ın *The Wild Bunch*'ındaki saçına kır düşmüş yaşlı kanun kaçaklarının oluşturduğu ekibin rock dünyasındaki muadili haline geldi: 1890'lı yıllarda demiryolu şirketlerince ve 1970'lerde plak sanayisinin sistemleşmesiyle ateşi söndürülmüş daha soylu bir çağın firari mücadelecileri. Young'ın şarkıları 90'lı yıllarda bile eski temaları yeniden işledi: Yerleşim bölgelerinden ve satışa getirmelerden uzakta, kendi kendinin patronu olabileceğinin bir açık uzam özlemi.

60'ların solup gittiği, ama geride kalan imgesinin hâlâ kolektif zihinde yaşadığı, altına hücum sonrasının *tristesse*'sinin [hüznünün] yaşandığı o çağda Bruce Springsteen ortaya çıktı: Rock'n'roll'un geleceğinden ziyade geçmişteki görkemi ve (hepimiz inancımızı koruduğumuz takdirde) sürüp gidecek olan inatçı hayatı için bir yakarış olarak. Bruce, başlangıçta bir tür küçük kasaba Dylan'ı olarak ortaya çıktı. Ama Dylan'ın hırçın ironisinin yerine açık yürekli bir popülizm koymuştu. Seyyah Dylan persona'sı gibi Springsteen'in alter ego'ları da her zaman için "Born To Run"dı. Springsteen "Lost In The Flood"da (1973 yılının *Greetings from Ashbury Park NJ*'den), ceketinin kenarında yazdığı gibi, "zafer yolunda" ["bound for glory"] bir yalnız kurttur; kasırgaya balıklama dalarak gözden kaybolur. Otomobiller ve hız, küçük kasaba vasatlığının klostrofobik kısıtlamalarından kaçıp gitmenin kahramanca tarzlarıdır. "Thunder Road"da (*Born To Run*, 1975) kız arkadaşı bir kurtarıcı aramaktadır, ama ona yalnızca otomobiline atlamasını teklif edebilir; Cennet otoyolun sonunda bir yerdedir.

Sadece ayağa fırlayıp bir yerlere doğru harekete geçme özgürlüğünün Amerikan kültüründe her zaman özel bir ütopyacı tınısı vardı. Ama ütopyanın kök anlamı "yok-yer"dir: Rüyanın peşinde git-

---

hatsızlıklarında gözlenen bir tür psikomotor rahatsızlık", S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 434. (ç.n.)

mek sizi ancak "hiçbir yere gitmeyen" yola koyulmak üzere olmayanyerköyün [nowheresville] dışına çıkarır. "Born To Run"da küçük kasaba bir "ölüm tuzağı"dır, ama Springsteen kaçışının kaçınılmaz sonunu bilmektedir: Yol, etrafa saçılmış "yıkık kahramanlar"la doludur. Özgürlük uğrunda son bir gayretle yapılan bu erkeksi kaçışta kadınlara yolcu koltuğu teklif edilir; Springsteen imalı bir şekilde kız arkadaşını, onun zonklayan makinesini bacaklarıyla sarıp sarmalamaya davet eder.

F. GİTMEK İÇİN DOĞMUŞ: MOTORİK BEAT

> "Hareket her zaman için hareketsizliğe yeğdir. Hareket esnasında erkeğin önüne fırsatlar çıkar...içgüdüleri tezcanlıdır...sinir sistemini biraz daha iyi geliştirebilir, tekrar gitmeyi, bir dahaki sefere daha hızlı gitmeyi bir parça daha olanaklı kılar..."
>
> Norman Mailer, "The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster", 1957.

Maceralarla dolu uzun bir yolculuk ya da kaçış olarak rock fikri adım adım kendisini yüceltip arıtarak saf bir *hız* arzusuna dönüştürdü: Bizzat aşırı hız özgürlüğün garantörü olarak algılandı. Hareket halinde olmak ne orada ne burada olmaktır, sürekli değişimde ikamet etmektir. Beat'ler uyarıcıların doyum noktasına varıncaya kadar artmasını ve bunların saldırısına maruz kalmayı psişik savunma mekanizmalarının çökertilmesinin ve ruhun dünyayla okyanusvari bir kaynaşmaya açılmasının bir yolu olarak algıladı. Steppenwolf'un "Born to be Wild"ı, bu gözü kapalı itkinin klasik rock-'n'roll dışavurumudur. Yol savaşçısı ileriye doğru fırlar ("uzamın içinde infilak eder") ama dünyanın "aşk kucaklaşması"yla sarmaş dolaş olur: Hem delip geçendir hem de delinen. Şair Lord Byron hareketliliğin erkeklerde "kadınsılaşmış" bir alımlayıcılığı, bir tür psişik kusursuzluğa ya da androcini'ye elveren "dolaysız etkilere aşırı bir hassaslığı" teşvik ettiğine inanıyordu.

Camille Paglia'nın *Sexual Personae*'sinde Byron, şiirindeki cıvıl cıvıl, akışkan biçemiyle asla batağa saplanmama ya da evcilleşmeme arzusunu somutlaştıran bir psişik sörfçü olarak ortaya çıkar. Ve Paglia, bu Byroncu sekme [skimming] ile Amerikan "born to run" duyarlılığı arasında bir bağlantı bulur. "Otomobil sürmek Avrupa'da tam bir paraleli olmayan bir Amerikan Yücesidir." Ameri-

kan rock'n'roll'unun Chuck Berry'nin "No Particular Place to Go"suyla, daha sonra Beach Boys'un sörf yapma ve otomobil sürme konusunda besteledikleri güneşin okşadığı kasideleriyle [ode] oto ilahilerine öncülük ettiği kesinlikle doğrudur. Ama bu estetiğin gerçekte Avrupa'da *motorik* sound'la –taşıtlar hareket halindeyken meydana gelen düzenli titreşimlerin sahip olduğu ritmi müziklerinde taklit eden Kraftwerk ve Neu! gibi gruplarla serpildiği de– savunulabilir.

Motorik'in şafağı muhtemelen, karbüratör kadar düzenli temposu ve kentin vahşiliğini gösteren girdaplı Los Angeles imgeleriyle Doors'un "LA Woman"ıdır. Jim Morrison kenti yalnız bir kadın olarak, hayatının aşkı olarak tahayyül eder ve kendi yarattığı bu görüntüden o kadar etkilenir ki, cinsel organı bile sertleşir ("Mr Mojo risin"). Jonathan Richman and the Modern Lovers'ın "Roadrunner"ı, modern dünyanın neon güzelliğine yakılmış bir proto-punk zafer türküsüdür, "kız arkadaşım" denilen otoyola yapılmış bir serenattır. Bir de "Silver Machine" ve "Born To Go" gibi space rock mantra'larıyla, Steppenwolf'un motosikletçisi edasına kozmik bir vurgu koyan Hawkwind vardır.

Kraftwerk ve Neu! gibi Alman gruplar hareketliliğin bu rapsodik taşkınlığını en yüksek perdeye çıkardı (Gerçekte otoyolu icat eden Üçüncü Reich olduğundan bunda şaşıracak bir şey de yoktur). Lester Bangs'in belirttiği gibi, speed'i* yani "verili imkanlar ölçüsünde insanı makine dünyasına en fazla yakınlaştıran" metamfetamini Almanların icat ettiği de doğrudur. "LA Woman"ın ve "Roadrunner"ın düzenli temposunu daha da kusursuz, tınısı hiç değişmeyen bir düzenliliğe ulaştıran Kraftwerk'in "Autobahn"ı (1974), otomobil sürmenin keyif ve kaygısızlığına bestelenmiş bir ilahiydi. Bu asla durağan olmayıp *yuvalar arasında* olmaya bağlı bir arınmışlık haliydi, dünyada yuvada olma haliydi. Kraftwerk, Velvet Underground ve Stooges'u (Bu iki grup da trance rock mantra'ları çalar ve tonlarca speed tüketirdi) çok severdi, ama asıl etkilendikleri grup Beach Boys'du. Beach Boys rock'ın Dionysosçu yanından ziyade Apolloncu yanını temsil ediyordu: Dingin, güneşe tapan, klasik bir uyum içinde, düşünceli.

Sanattaki Apolloncu eğilim –biçimsel berraklık, kontur, zarafet– insanlığın Dionysosçu karanlık ve aşırı duygusal yanından, hayvani yanından bir kaçıştır. Kraftwerk'in 70'lerin başındaki "Kraut-

* Bir uyarıcı; Türkçede hız anlamına geliyor. (y.h.n.)

rock" yapan çağdaşları arasında Neu! bu Apolloncu eğilimi en uç noktasına götürdü. Grubun müziği saf *motorik*'ti: Saatin tik takları kadar düzenli, senkopsuz tempolar, boogie metanetinden [grit] ya da şehvetinden hiçbir iz taşımayan, yanar döner [iridescent], aşkın bir gitar sound'u. Bu çoğunlukla enstrümantal olan rock türü, ileriye doğru sürtünmeden arınmış bir hareketin sürekli genişleyen bir harikalar dünyasına uzanabileceği duygusu uyandırdı. Neu! adı bir yeniden doğuş duygusu yaratıyordu. Müziklerinin seriliği, hafifliği ve güneşin kutsadığı parlaklığı, psişenin "karanlık yüzü"nün belirsiz kasvetini kovalayıp uzaklaştırıyor ve İkarus gibi güneşin kalbine doğru süzülüyordu. Neu! şarkıları çoğunlukla hareketi ya da yükselişi düşündürse de, "Leb Wohl" (*Neu! 75*'ten) nefes nefese, büyülenmiş vokalleri, şıpırdayan dalgaların ortasına yerleştirilmiş kaygısız ıslığı ve harekete geçmekten ziyade durağanlığa geçme duygusu uyandıran müziğiyle mutluluk imgesi için gözünü okyanusa dikmiştir. Bu mutlu sahilden sonra albüm, zafer peşindeki kahramanının gözü kapalı bir şekilde hızla boşluğa fırladığı "Hero"nun parlak bulanıklığıyla hızlanır. Hareketsizlik ve hız, nirvana arayışının iki kutbudur.

G. YENİ SPEED TİRYAKİLERİ

90'ların başında İngiliz gençliğinin gitgide baskıcılaşan gerçeklikten kendilerini bağışık tutmak için her şeyi göze almasıyla speed yeniden moda oldu. Bu, hardcore techno ya da 'ardkore (uzak atası Kraftwerk olan sert bir *motorik* dans müziği) denilen alt-kültürdü. Rave* kültürünün tercih ettiği uyuşturucu çeşidi Ecstasy gitgide amfetaminle daha fazla karışıp saflığı bozuldukça ya da amfetamin ve LSD karışımından hazırlanmış taklit E tabletler Ecstasy'nin yerini gasp ettikçe müziğin bpm'i** yani dakikadaki vuruş oranı hızlandı. House yaklaşık 120 bpm'di; 'ardkore 140, 150, 160 bmp'e ve daha ötesine ulaştı. Bu süreçte rave'in coşkusunun punk'ın manik öfkesiyle bileştiren yeni bir speed tiryakisi alt-kültür ortaya çıktı.

Amfetamin cinsiyetsiz konsantrasyonu, tek amaçlı odaklanmayı sağlar; aşırı dozda alındığında geçici psikoza neden olabilir. Mod

* Rave: 90'larda popüler olan parti kültürü. (y.h.n.)
** Beats per minute'in kısaltması. (y.h.n.)

ve Northern Soul'un parlamaya oldukça hazır narsisizminden punk'ın debdebe ve paranoyasına (Johnny Rotten, Pistols'ın "Seventeen"inde ihtiyacı olan tek şeyin speed olduğunu, bu ilacın onu kendine yeterli kıldığını söylüyordu) kadar, amfetamin katılmış rock'ın tekbenci megaloman bir halesi vardı. The Jesus and Mary Chain'in "The Living End" parçası, speed'deki psikopatik unsuru yakalamıştı: Kendi kendine tapan motosiklet sürücüsü, "Benden başka hiçbir şey yok" der. Lester Grinspoon ve Peter Hedblom, amfetamin kullanımı hakkında yazdıkları *The Speed Culture*'da, kronik alışkanlığından bir "aşk ilişkisi" olarak söz eden ve kendisine "biz" adılıyla gönderme yapan, iğne kullanan bir speed tiryakisi örneğini aktarır. Daha sonraki bir bölümde bu "kraliyet bizi" ile eroin ve amfetamin gibi uyuşturucuların sağladığı "kraliyet nirvanası" (Paul Virilio) arasında bağlantı kuracağız. Şimdilik, Robin Morgan'ın iddia ettiği gibi, bağlantıyı kesmek "patriyarkinin dehası"ysa eğer, o vakit speed'in de nihai patriyarkal uyuşturucu olduğunu söylemek yeterli.

Hardcore techno bazen saf punk olan inmeli [apoplectic]* bir yeğinliğe ulaşır. Human Resource'un, siber-Wagneryan tumturaklı sözlerle dolu "The Dominator"ı, "Başka kimse yok / Kendimi öpmek istiyorum" dizeleriyle doruğa çıkan psikotik bir rap'le listelerde tırmandı. 'Ardkore'un cenneti bir tür otistik bahtiyarlık sunar. Müzik körlemesine dalga dalga kabarır, hiçbir yere yönelmeyen hızlanışı MC'lerin** söylediği "haydi gidelim", "haydi bakalım", "atılın", "vızılda", "'ardkore patlaması" gibi slogan sözlerde yakalanır. Lunaparklardaki hızlı tren gibi müzik de ego'nun ultrayoğun duyularla sınavdan geçirilmesi gibidir; bireyi paniğe (Yunanca orijinalinde korkunun ötesindeki esriklik anlamına gelir) kapılarak bayılmanın eşiğine getirip bırakır.

Hız konusunun en büyük teorisyeni Paul Virilio yüksek hızın etkisini, "öznenin herhangi bir uzamsal-zamansal bağlamdan bitevi ye kaçırılması" olarak tarif eder. Yüksek hızda kendinizden geçersiniz, tamamen bağlam dışı kalırsınız. Beat romancı John Clellon Holmes'un *Go*'sundan Marlon Brando'nun *The Wild One*'daki "hiçbir yere gitmiyoruz, sadece gidiyoruz" diyen motosikletçisine,

* "Apopleksi: Beyin kanaması, damar tıkanması vb. gibi nedenlerle ortaya çıkan ve ani, akut bir bilinç kaybı ile vücudun çeşitli kısımlarındaki motor felciyle kendini gösteren bir rahatsızlık", S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 81. (ç.n.)

** MC: Master of Ceremonies. (y.h.n.)

oradan da techno'nun harika çocuğu Moby'nin dans pistlerinde esen "Go" parçasına uzanan bir hat çekebilirsiniz. Beatniklerin maceralarla dolu uzun yolculuklarından bpm kültürünün balistik fırlayışına kadar tüm hedef nirvanadır.

Rave kültürünün politikasında 'ardkore'un yükselişi daha erkeksi bir estetiğe (daha sert, daha hızlı, gürültülü, vahşi, anti-melodik bir estetiğe) doğru yapılan ani bir viraj olarak algılandı. Bazıları bunu, sahneyi bıçkın, işçi sınıfı kökenli kaçık sürülerin işgal etmesiyle önceki dönemin rave müziğinin çokbiçimli tenselliğinin yozlaşması olarak gördü. 'Ardkore, "yeni heavy metal" olduğu gerekçesiyle kınandı. Ama saf hızın yüceltilmesi ego'nun çözülmesine duyulan bir özlem olduğu kadar, benliğin hipererkeksi bir tarzda ortaya koyuluşudur. Kabarıp akma dürtüsü ile karışıp birleşme dürtüsü, kasıp kavuran bir okyanus duygusunda kaynaşır. 'Ardkore'un kaotik girdabında bir androjen haline gelirsiniz.

60'larda "raver" tabiri histerik/nemfomanik* yeniyetme groupie'leri tarif etmek için kullanılırdı. Rave müziği eril bedenin histerikleşmesini sağlar. Rave kültürü klitorise imrenme etrafında döner. 70'lerde Donna Summer'ın bol orgazmlı disko parçası "Love To Love You Baby" eril şehveti kışkırtırken, techno'nun hızlandırılmış memnun mesut dişi vokalleri (eril) raver'ların *özdeşleştikleri* ve can attıkları hipergerçek bir vecit yaratır. Ve burada ilhamlarını, erkeklerin her zaman disko divasının esrikliğiyle özdeşleştikleri gay kültüründen alırlar. Gay erotizmi house ve techno yoluyla işçi sınıfı kökenli hetero delikanlıların beden bilincine sızdı ve onların homososyal pervasızlığına cuk oturdu. Speed tiryakisi, mod ve Northern Soul ataları gibi aseksüelliğiyle** dikkati çeker; dansçılar potansiyel bir eşin dikkatini çekmek için değil, kendi kendine haz vermek için, sağladığı narsisistik mutluluk için kıvrılıp fırıl fırıl dönerler pistte. Bu "androcini" aslında gerçek kadınları tamamen gereksiz kılmak için dişiliğin kudretini ve hazları gasp etme doğrultusundaki bilinçaltı bir girişim olabilir. Birleşik Krallık'taki 'ardkore'un Hollanda'da *gabberhouse* denilen ultrahızlı bir muadili vardır

* "Nemfomani (nymphomania): Cinsel ilişki arzuları doyumsuz olan ve birçok erkekle ilişki kuran kadınlar için kullanılan bir terim. Ancak profesyonel literatürde pek rastlanmayan bu terim, sıklıkla amatörler tarafından cinsel anlamda aktif kadınlar için ve bir ölçüde aşağılayıcı anlamda kullanılmaktadır." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü,* Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, s. 531. (ç.n.)

** "Asexual: 1) Cinsel üremeden yoksun; bitkisel üreme (eşeysiz üreme) 2) Cinsel duyguları, arzuları, ilgileri veya özellikleri olmayan", S: Budak, a.g.e., s. 89. (ç.n.)

–gabber, "eş, delikanlı, serseri" anlamına gelir– ve şarkılar yok edici bir tempoya, 200 bpm'ye varır. Gabber hitlerinin en büyüklerinden biri, Sperminator adlı bir grubun "No Woman Allowed"uydu ["Hiçbir Kadın Giremez"].

V

Askerlik arkadaşları: Muharebe rock'ı* ve oğlanlar için başka hikâyeler

Hudut bölgesi, yol ve vahşi diyarlar: Asinin dünyası kadının olmadığı bir dünyadır. Sadece erkeklere açık başka bir mıntıka da savaş alanıdır. Klaus Theweleit, *Male Fantasies*'de [Erkek Fantezileri] savaşçı zihniyetin psikanalizini yapar, "asker erkeğin" Robert Bly'ın kadınların "kudret alanı" dediği alandan kaçmak için çarpışma kardeşliğini kullanan bir kişi olduğunu gösterir. Theweleit, Almanya'nın yenilgisinden sonra doğan kaosun ortasında işçi sınıfı ayaklanmalarını bastırmak için bir araya gelen, Birinci Dünya Savaşı'nda çarpışmış eski askerlerden oluşan sağ-kanat bir milis gücü olan Freikorps üstünde yoğunlaşır. Bu askerler Alman Reich'ın Müttefikler tarafından küçük düşürülmesi ile kendilerinin terhisten sonra hissettikleri iğdiş edilmişlik duygusu arasında içten bir bağ-

* Clash'in "Combat Rock" adlı albümüne gönderme yapıyor. (y.h.n.)

lantı olduğunu hissediyorlardı. Bu askerler açısından savaşın sona ermesi burjuva hayatının, evcimenliğin –kadınların dünyasının– vasatlığına utanç verici bir geri dönüş anlamına geliyordu. Peşinde gidebilecekleri yeni, güçlü bir baba figürüne özlem duyuyorlardı ve Hitler'de fiilen böyle bir figür buldular. Ama bu arada iç savaş –"iç düşman"a, Alman proletaryasına karşı düzenlenen saldırılar– asker erkeklerin kahramanca bir hayat sürdürme rüyasını muhafaza etmelerine izin verdi.

Proto-faşist Freikorps'tan Clash'in sol-kanat kışkırtıcı punk şarkılarına geçiş yapmak bazılarına uzun bir sıçrayış gibi görünebilir. Yine de Clash'in şarkıları zafer şehvetiyle yanıp tutuşur ve militarist imgelerle yüklüdür. Clash'in rol modellerinin hepsi de gençtir, erkektir ve bir anlamda savaştadır: Bazen Sandinist gerillalar ya da Baader Meinhof mensubu teröristler örneğind olduğu gibi gerçek anlamda, bazen de iflas etmiş ve ölümcül biçimde yozlaşmış bir toplumu reddeden firariler gibi simgesel olarak savaştadır. Tüm parçaları klasik Amerikan toplumdışı karakterlerden (James Dean, Montgomery Clift, Marlon Brando, Robert de Niro'nun *Taxi Driver*'daki [Taksi Şoförü] namus bekçisi, *The Magnificent Seven*'ın [Yedi Silahşörler] Western silahşörleri), *The Harder They Come*'ın Jamaikalı rude boy* haytalarına ve kök reggae'nin Rastafari** "exiles on Main Street"ine*** kadar uzanan gerçek bir asi ikonografisi şölenidir.

Kahraman rol modelleri için sıkı bir arayışa girmenin yanı sıra, Clash'in dünya görüşü aşırı ölçüde homososyaldi. Şarkıları kadın düşmanlığı etmez, ama daha ziyade kadınlara, kadınlar hakkında ya da kadınlar için söyleyecek bir şeyleri yokmuş izlenimi verir. Büyük bir yekûn tutan tüm parçalarında bir kadına seslenen ya da geçerken gelişigüzel değinen şarkıların sayısı bir elin parmaklarını geçmezken, "delikanlılar"ı eyleme geçmeye özendiren sayısız şarkıları vardır. Clash'in heyecanının gerçek nesnesi delikanlıca yoldaşlığın verdiği mutluluktur; yeniyetmelerden kurulu çete ile askeri bir oluşum arasında bir yerde duran, sayısal gücün verdiği kud-

* Rude boy: Kelime anlamı "kaba oğlan". 1960'larda Jamaika'da gençlerin sistem karşıtı hareketine verilen ad. (y.h.n.)

** Batı Hint Adaları yerlilerinin bir gün Afrika'ya geri dönecekleri ve Habeşistan eski imparatoru olan Haile Selasie'ye tapmaları gerektiği öğretisine dayanan Jamaica kaynaklı bir dinin üyesi. (ç.n.)

*** Exile on Main Street: Kelime anlamı "ana caddede sürgün." Rolling Stones'un bu adda bir albümü var. (y.h.n.)

rettir. Beat romancı John Clellon Holmes'un Allan Ginsberg'e gönderdiği 1954 tarihli bir "dream letter", Clash'in ruh halini yıllar öncesinden kavrar: "Sanatçıya en uygun halis toplumsal örgütlenme delikanlı çetesidir" –Ginsberg bu vargıya, "toplumun rayihalı evliliği değil" diyerek katkıda bulunur. Ginsberg'in Clash'in *Combat Rock*'taki "Ghetto Defendant" adlı parçası için bir şiir yazıp söylemesine belki de bu müşterek homososyal duyarlılığın fark edilmesi yol açmıştır.

Clash en başından beri Sex Pistols'la eşleştirildi; punk ruhunun iki ayrı yanını temsil ediyorlardı. Clash, punk'ın süperegosuydu; idealisttiler, toplumsal bir bağlanış (açık seçik bir politik taraftarlık nadiren görülse de) ve genelde hayatı daha fazla onaylayan bir tavır içindeydiler. Sex Pistols punk'ın id'iydi: Öfke ile kendi kendine eziyet etme arasında salınan, nihai olarak da tekbenci ve kendi kendini yok etme eğilimi gösteren dizginsiz bir olumsuzluk sergiliyorlardı. Clash bağlanmayla, bir "biz" duygusu, ortak noktası hoşnutsuzluk olan bir birlik yaratmayla ilgileniyordu. Sex Pistols ise bağları koparmaya uğraşıyordu; sanatları bir zorbalık ve aşağılama tiyatrosuydu. Bu yönüyle de Pistols cinselliğin varlığını, sadece dehşet ve tiksinti ("Bodies", "Submission") çerçevesinde olsa bile hiç değilse kabul edebiliyordu. Clash'in müziği o güne kadar yaratılan en iffetli rock'n'roll'dur: Savaşkan, senkopsuz ritimlerin taşıdığı, sert bir tarzda haykırılan ihtilalci şarkılar.

Şarkıcı Joe Strummer "grup tartışmaları yapardık" der ve bu tartışmalardan birinde Bernie Rhodes'un (Clash'in menajeri Rhodes) söylediklerini aktarır: "Bir mesele, bir mesele. Aşktan söz etmeyin, sizi etkileyen şeylerden, önemli şeylerden söz edin." Mick Jones'un yazdığı ve bir kızla kurulan ilişki hakkındaki az sayıda şarkılardan birini, "I'm So Bored With You"yu Joe Strummer yanlış anlamış, o sözleri "I'm So Bored With The USA" gibi işitmiş ve böylece şarkıya Amerika karşıtı sözler yazmıştı. Punk'ın reddiye sanatını, *mod* kültürünün aşağılama şarkılarından öğrenme ve kadın düşmanlığını militanlığa dönüştürme tarzının bundan daha dramatik bir örneğini bulamazsınız. İlk albümleri *The Clash*'de (1977), cinsellikten söz eden tek şarkı "Protex Blue"ydu ve bu da kişisellikten arındırılmış cinsel ilişkilerin ruhsuzluğunu anlatıyordu.

Clash'in gerçek konusu hüsran, can sıkıntısı ve eyleme geçmeye duyulan şehvetti. "London's Burning"de metropol sıkıntıdan yanmaktadır. "Career Oportunities" ruhu ortadan kaldıran iş haya-

tına öfke kusarken, "48 Hours" beyhude heyecan arayışları ve bir "tekerlekli hapishane" gibi ufukta bekleyen tehditkâr pazartesileriyle "hafta sonu tatilcisi" hayat tarzından söz eder. Bu türden kasvetli bir toplumsal gerçekçilik –gökdelen blokları ve işsizlik yardımı kuyruklarından bahseden şarkı sözleri– yenilik getirmenin yanı sıra rock'n'roll geleneğinden radikal bir kopuşu da simgeliyordu. Ama Clash'in ardındaki duygusal çerçeve –canı sıkılan delikanlıların zincirlerinden boşanıp eyleme geçmeleri– alabildiğine gelenekselseldi aslında.

The Clash'i bir yıldan daha az bir süre önce çıkmış olan Thin Lizzy'nin *Jailbreak* albümüyle karşılaştırın. İrlandalı hard rockerlar aşağı yukarı aynı firari mitosu ve 70'lerin ortasındaki totalitarizm korkusundan oluşan karışımı sunmuşlardı; sadece bu karışımı bilimkurgu imgeleriyle sarıp ambalajlamış ve Clash'in garageland stomp'undan bir parça daha geleneksel bir sound'un (Hendrix tınlayan raunch'n'roll'un) üstüne yerleştirmişti. *Jailbreak* bilgisayar kontrollü distopik bir gelecek ortamında kötü Efendiye [Overmaster] karşı başlatılan bir ayaklanma hakkındaki bir tür konsept albümdü. Plağın kapak içi yazısı, kodeste bir ayaklanma başlatıp kaçan bir grup mahkûmu (yani, Thin Lizzy'yi) anlatır. Daha sonra, "sonuçta caddelere dökülüp Son Savaşı başlatacak olan bir taraftar kitlesi" toplamalarını sağlayan şarkılar kaydedip radyodan bunları yayımlatırlar. Şarkıcı Phil Lynott, Clash'in sonraki albümlerde canlandıracağı aynı asi erkek arketiplerini "Warriors", "Fight or Fall" ve "Cowboy Song" gibi şarkılarla yaşarken, hit single "The Boys Are Back In Town" Allen Ginsberg'in tüm kalbiyle destek çıkacağından kuşku duyulamayacak bir şarkıydı.

Punk'ın patlama yaptığı yıl eleştirmenler Thin Lizzy'yi tutmuştu: "The Boys Are Back In Town" *NME*'nin 1976 yılında düzenlediği eleştirmenlerin seçtikleri listesinde en üst sıraya çıktı. Punk 1977 yılında yeni ortodoksi haline gelmeye başlarken Thin Lizzy duygusal romantizmi ve kasıntılı şovenizmi yüzünden gözden düştü. Ama Pistols sonrasında gitarist Steve Jones ve davulcu Paul Cook, Phil Lynott'a takılmaya başlayıp kısa bir süre sonra Greedy Basstards adlı bir ikincil grup kurduklarında hard rock'ın maçoluğuyla punk arasındaki benzerlik vurgulanmış oldu. Clash'e gelince, 1976'yı rock'ın Sıfır Yılı olarak ilan etmelerine rağmen, rock'n'roll geleneğine derinden gömülü oldukları (o dönemde kimse Thin Lizzy bağlantısını görmese bile) her zaman aşikârdı. "I'm So Bo-

red With the USA" adlı parçaya rağmen, ABD pazarının çekim gücünü hissettikçe müzikleri ve imgeleri de kaçınılmaz bir şekilde gitgide Amerikanlaştı. Dört yıl içerisinde ABD'deki büyük konser mekânlarında The Who gibi asi bir moruklar topluluğunun ön gurubu haline gelmişlerdi. *Rolling Stone* eleştirmenleri 80'lerin en iyi albümü olarak *London Calling*'i seçtiklerinde Clash'in rock panteon'undaki* yeri de resmiyet kazanmış oldu.

A. WHITE RIOT**

Toplum bir hapishane olarak kabul edilirse, Clash'in önerdiği bir firar değil ayaklanmaydı. "White Riot", polisin izlediği zulüm politikasının kışkırtmasıyla Birleşik Krallık'ta 1958 yılından beri görülen en ciddi sivil kargaşaya dönüşen siyah İngiliz gençliğinin Ağustos 1976'nın Notting Hill Karnavalı ayaklanmasından esinlenmişti. Clash beyaz gençliğe kendi ayaklanmalarını sahneye koyma çağrısında bulunarak ayaklanmacılarla hem özdeşleşmiş hem de onlara imrenmişti. Beyaz radikallerin bir asi erkeklik modeli arayışıyla siyahlara öykündükleri uzun bir geleneğin (Buna Norman Mailer'in "The White Negro"su ve 60'ların sonlarındaki Beyaz Panterler örgütü de dahildir) en son perdesiydi bu. Gerek punk'lar gerekse Batı Hint Adalı rasta'lar ve rude boy'lar kendilerini sürgün edilmiş ve dışlanmış hissediyorlardı, ama punk'ların Afrika'da hayalini kurabilecekleri bir anavatanları yoktu.

Clash'in ilk başlardaki kaba kışkırtıcılığı Oi'a, yani 70'lerin sonu ve 80'lerin başında ortaya çıkan ve kendisini "punk ölmedi" önermesine adayan harekete miras kaldı. Sanat okulu grubu Clash'in etkilendiği proletaryanizmi canla başla vurgulayan Oi grupları işçi sınıfı kökenli olmalarına rağmen net bir politik çizgiye sahip değildi. Bazıları aşırı Sağa kayarken bazıları aşırı Sol bir çizgi tutturuyordu; örnekleri pek az olsa bile bir gecede neo-Nazilikten Troçkizme terfi eden gruplar bile vardı. Çoğunluğuna bakıldığında Oi grupları, gündelik hayatta içinde bulundukları koşullara itiraz edip işçi sınıfı kültüründen vahşice gurur duymalarına rağmen politika-öncesi bir düzeyde takılıp kaldı. Ama Skrewdriver gibi aşırı Sağ Oi grupları "White Riot"ın gerçek anlamını hayata ge-

* Anıtkabir. (ç.n.)

** Clash'in bir şarkısının adı. Türkçeye "Beyaz Ayaklanma" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)

çirmiştir (O dönemde bazıları "White Riot'ı", punk'ın bulanık siyasi ittifakları yüzünden yanlış yorumlamış ve faşist bir şarkı olarak nitelemişti). Solun militanlığını Sağın savaşçılığından ayırt etmek bazen zorlaşır; ikisini de birbirine benzer hormonal enerjiler ateşler. 90'ların başında, beyazların üstünlüğünü savunan punk gruplarının Amerika ve Avrupa'da (bilhassa Almanya ve Doğu Avrupa'da) yükselişe geçmesiyle "Hate Rock"ın* yeniden canlanması gündeme geldi. Dazlak görünüşünün hem aşırı Sağ gruplar hem de aşırı Sol gruplar tarafından benimsenmesi gerçeği, benzer bir düşünce ve politika tarzına işaret ediyordu: Hem Sol hem de Sağ disipliner ve dogmatikti; Simon Frith'in işaret ettiği gibi, ikisi de düşmanlarını (birbirlerini!) haşarat ve boktan yaratıklar olarak görüyordu, ikisi de dejenere, orta sınıfa dair, züppece dekadanstan nefret ediyordu.

B. SOKAK SAVAŞÇISI ERKEKLER

Tüm bunlar Clash'in romantizminden bir parça uzaktır. Ama grubun cazibesi kısmen, belirgin bir şekilde savaşçı olmasından kaynaklanıyordu. Sanat okulu etkilerinin izini taşıyan başlangıç evresinden (elbiselere sloganların yapıştırıldığı ya da Jackson Pollock'un resimlerindeki gibi üzerine boya sıçratıldığı) sonra Clash'in imgesi, asker giysilerini geleneksel Amerikan rock asisinin kâküllü saç kesimi ve deri montuyla harmanladı. Sahne dekorunda ve albüm kapaklarında çarpıcı görüntüler yaratmak için, savaşın harap ettiği Belfast'tan yararlandılar; şarkıların çoğu savaş ortamında geçen ve askeri imgelerle yüklü hikâyeler anlatıyordu. İlk albümdeki "1977"de, hayali makineli tüfekler üst sınıfın ikamet ettiği Knightsbridge'e ateş açıyordu. Medyanın punk karşısında dehşete kapıldığı ve konserlerin yerel yönetimlerce sürekli yasaklandığı bir dönemde Bernie Rhodes, özel bir yasaklama kararına tepki olarak bir tankla belediye binasına dalmanın hayalini kuruyordu!

İkinci albüm *Give "Em Enough Rope*'la (1978) birlikte Clash grubu kendisini, Britanya'nın, işçilerin homurtuları, politik sürtüşmeler ve ekonomik çöküşle parçalanmışlık görüntüsü verdiği bir dönemde harekete geçen pejmürde kılıklı bir fan ordusunun önderi konumuna yükseltti. Albümde "English Civil War" ve "Tommy Gun" gibi şarkılar yer alıyordu; kapağın içindeki illüstrasyonda

* Hate rock: Nefret rock'ı. (y.h.n.)

Clash, çarpışma mıntıkalarının ya da vahşetin hüküm sürdüğü alanların ülke ülke işaretlendiği bir dünya haritasının önünde poz veriyordu. *London Calling* (1979) albümündeki "Spanish Bombs", İspanya İç Savaşı'nın kahramanca yaşamak için sunduğu adil fırsatları nostaljik bir tarzda anlatırken, "Death or Glory" eninde sonunda her asiyi öğüten o tavize, yani evcimenliğe yakılmış bir ağıttı. Ufak çapta gangsterlerden rock'n'roll'culara kadar hepsini mahveden aynı şeydir: Kanape taksitleri veya kadınlara verilen para ["makin payments on a sofa or a girl"]. *London Calling* albümüne adını veren şarkı, kıyametimsi bir toplumsal çöküntünün arka planını oluşturduğu radyodan yayımlanan bir bilinç akışı tarzında düzenlenmişti; şarkının adı *BBC*'nin İkinci Dünya Savaşı yıllarında yaptığı propaganda yayınlarını yankılarken, koro Britanya'nın "zombiler"ini daldıkları kültürel uykudan uyandırmak için alarm veriyor, onları uyanmaya ve saflara katılmaya çağırıyordu. Clash bu eğretilemeyi, iki yıl sonra çıkardığı, bir korsan uydudan yayın yaparak grubun "işitsel mühimmat" dağıttığı başka bir savaş dönemi şarkısı olan "This Is Radio Clash" single'ıyla yeniden canlandıracaktı. Şarkının yarı yarıya rap nitelikteki sözleri, "rap"i, yirmi dört saat yayın yapan Amerikan haber kanalı *CNN*'in siyah halkın nezdindeki muadili olarak gören Public Enemy'nin engin paranoyak vizyonlarını önceden haber veriyordu.

1980'de çıkan *Sandinista* adlı albümleri adını, Amerikan kuklası yoz bir yönetimi en sonunda devirerek Nikaragua'da iktidarı ele geçiren sol-kanat gerillalara ithafen almıştı. Ondan sonraki albümün adı, *Combat Rock* (1982), Clash'in müziğini âşıkların değil savaşçıların müziği olarak tanımlama doğrultusundaki en çığırtkan ve en beceriksiz girişimdi. Bu albümün doğurduğu hit single "Rock The Casbah", askerlerine rock müziği çalınan bir binayı bombalamalarını emreden bir Müslüman yöneticiden söz ediyordu: Eğlenceli bir senaryo; rock'n'roll çalmanın, hatta dinlemenin devlete karşı işlenen bir suç sayıldığı bir toplumda yaşamanın vereceği heyecana yönelik bir kıskançlık da içeriyor belki. Karşı çıkıp savaşabileceği, somut, elle tutulabilir bir şey: Asinin biricik hayali!

Tüm o askeri imgelerin ortasında savaş-karşıtı şarkılar da bulabilirdiniz. Örneğin, o tarihte Amerika'da hazırlanan yeni askere alma yasasından esinlenen, dub etkisi taşıyan, serap gibi uçucu bir parça olan "The Call Up"ın (*Sandinista*) ya da dinleyiciyi gencecik askerlerin çile çektikleri cehennem mıntıkalarında beş dizede sava-

şan dünya turuna çıkaran, yürek paralayıcı "Straight to Hell" (*Combat Rock*). Her büyük rock'n'roll grubu gibi Clash de derin bir kafa karışıklığına sahipti, çelişkilere boğulmuştu. Kâh soylu bir neden olması koşuluyla savaşmaya can atıyor, kâh kıyımlar ve harap olmuş ruhlar karşısında acı çekiyorlardı.

Bir konu çok açıktı: Clash savaşçıların mizacına sahipti. Lenny Kaye'in 1991 tarihli *Clash On Broadway* adlı retrospektif CD'de yer alan "Amerıclash" başlıklı kitapçıkta belirttiği gibi: "Her iyi ayaklanma bir davaya ihtiyaç duyar ya da en azından Clash böyle görüyordu. Müziğin mitik yapısı herhangi bir klişeye soundtrack yaratacak kadar büyüktü, kültürel rüzgârların hangi yönde kırıldığına bağlı olarak hem tinsel hem de militan bir silahlanmaya davetti...Çatışmayı neyin tetiklediğinin pek bir önemi yoktu." Kaye, isyan etme dürtüsünün önce, buna uygun bir neden arayışının sonra geldiği gerçeğini içgüdüleriyle kavramış gibidir.

Bununla birlikte, Clash'in kurulu düzen-karşıtı militanlığı ile Kraliçe-ve-Vatan için militarizmi arasındaki sınırlar zaman zaman oldukça bulanıklaşabilirdi. *Give 'Em Enough Rope*'un kayıtları esnasında grup, prodüktör Sandy Pearlman'ın isteği üzerine defalarca tekrarlanan çekimlerden sıkılır. Bu yüzden, Clash filmi *Rude Boy*'un yönetmeni Dave Mingay, İmparatorluk Savaş Müzesi'ne gidip İkinci Dünya Savaşı'nı konu edinen filmleri alır. Stüdyonun arka kısmına büyük bir sahne kurulur ve çekim aralarında *The Defence of Stalingrad*, *The Battle of the Bulge* ve *El Alamein* gibi filmler gösterilir. Paul Simenon o anları şöyle anlatır: "Etrafta otururken ya da müzik yaparken tüm stüdyoya dalışlar yapan bombardıman jetlerimiz vardı." Belki de Clash'in gerçek şikâyeti, tıpkı *Look Back in Anger*'da Jimmy Porter'ın dile getirdiği şikâyet gibi, Britanya'nın gerçekten Büyük, onların gurur ve coşkularını hak eden bir ülke, uğrunda ölmeye değer bir ülke olmaması ve onların da öyle bir ülkeyi özlemesiydi.

Tıpkı Porter'ın kızgınlığını karısına, her zaman itaatkâr bir şekilde ütü masasının başında hizmet eden uysal figüre yöneltmesi gibi, Clash de ev kadınını kendilerini yerleştirdikleri cüretkâr asi konumunun antitezi olarak görüyor gibidir. En dokunaklı şarkılarından biri olan "Lost in the Supermarket", cinsiyeti belirtilmemiş (ya mazlum bir kadın ya da hiç konumundaki erkek) bir ezik figürün empatik portresini sunar. Kimsenin fark etmediği, umursamadığı, dar ufuklu bir dünyada yaşayan bir tiptir, şarkının kahramanı. O

(s/he) "doğmaktan ziyade...düşüp yüzüstü kapaklanmış"tır ve ürkek bir hayvana dönüşmüştür. Sığındığı banliyö yaşantısında dışarıyla bağlantısı kopmuştur. Bu çelimsiz, mahzun yaratık ancak metalardan ve *junk* [çöp] kültüründen medet umabilir. Asi rock'ın büyük kısmında olduğu gibi, Clash'e göre de bu kederli figürün iğdiş edilmesini, kadınlıkla ilintili varsayılan bir faaliyet olan alışveriş simgelemektedir.

C. GENERATION TERRORISTS*

"Biz kendimiz, maddeci bir Buzul Çağı'nın görkemli binalarının altında ekilip yetiştirilmiş birer dinamittik... biz kendimiz birer patlayıcıydık; varlığımız bu engeller yığınını katman katman yakıp yok etti."

Friedrick Wilhelm Heinz, Freikorps subayı.

Punk, Kızgın Genç Erkekler'le (hatta aslına bakılırsa Freikorps'la) aynı aşağı orta sınıf/üst işçi sınıfının hoşnutsuz ortamından geliyordu ve aynı özlemlerin birçoğunu paylaşıyordu: Kendileri ile telafi edilemez ölçüde yozlaşmış olduğu hissedilen bir toplum arasında mesafe koyma arzusu, kahramanlık yapmaya elverişli yitirilmiş fırsatlara duyulan şiddetli bir istek. Toplum barış döneminde patlayıcı bir boşalmaya hiçbir olanak bırakmıyordu, sadece katiplik hayatının ya da bürokratik hayatın tekdüze işleri, muhasebecilik ve puantörlük bekliyordu insanları.

Ama rock imgeleminde askeri imgelerin bu kadar kaygı verici büyüklükte bir yer işgal etmesinin başka sebepleri de var. Donna Gaines, *Teenage Wasteland*'de heavy metal için yaşayan, alkol ve uyuşturucularla heba olup giden "işi bitik", pösteki saçlı tatminsizlerin oluşturduğu Amerikan alt-kültürünü inceler. "Banliyölerin çıkmaz sokaklarında gemilerini karaya oturtmuş olanlar açısından askerlik şubesi bir fırsatlar adası gibidir." Hizmet sektöründe bir iş bulmanın ya da işsizliğin yegâne alternatifi bir rock'n'roll grubu kurmak ya da Orduya katılmaktır. Rock'n'roll gibi askeriye de maceralı bir hayat sunar, bir bende gibi değil bir erkek gibi yaşama fırsatı verir.

Manic Street Preachers, Galler'de, işi bitiklerin olmayan yerköyleri [nowheresville] kadar klostrofobik bir küçük kasabada ye-

* Manic Street Preachers'ın ilk albümünün adı. Türkçeye "Kuşak Teröristleri" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)

tişmişti. Manic'ler 1990 yılında ortaya çıktıklarında Clash'in ilk yıllarındaki görünümüne (kıyamet tellallığı eden muğlak sloganlarla bezeli giysiler), klasik Amerikan rock'n'roll'unu devam ettirme doğrultusundaki benzer bir rahatsız yalınlığa ve sınıf savaşçıları/medya teröristleri olarak boy gösterme yönünde aynı arzuya sahipti. Joe Strummer, *Clash On Broadway*'i yâd ederken, "Tommy Gun"ın "teröristlerin ego'su"nu anlattığını açıklar. "Birdenbire, rock yıldızları ya da aktörler ve aktristler gibi onların da basında kendileri hakkında çıkan haberleri okuyor olmaları gerektiğini düşündüm." Manic Street Preachers her bakımdan buydu: Basında bir etki yaratmak için varoluyorlardı, bunu da kasten tartışma çıkarıp başka gruplara saldırarak kendilerine düşman yaratmak yoluyla gerçekleştiriyorlardı. Kendilerinden söz edilip edilmediğini görmek için müzik dergilerini tarıyorlardı ve sonradan belirttikleri gibi, haklarında çıkan yazıları ezbere biliyorlardı.

Grubun adı bile kendilerini karşıt konuma yerleştirerek tanımladıkları müzik sahnesine yönelik bir reddiye jestiydi. 1991 yılında egemen Brit-pop estetiği, şarkılarında çoğunlukla aşk coşkusunu ya da acımasız bir dünyada sürüklenmenin yarattığı yitiklik duygusunu işleyen "dreampop" gruplarının (Lush, My Bloody Valentine, Slowdive) afallamış ve kafası karışmış androcini'siydi. Manic'lerin adlarındaki her unsur bu "kadınsılaşmış" estetikle çatışıyordu: "Manic", onların "dreampop"un uyuşukluğundan amfetamin katkılı reddiyeleriydi; "sokak", iç uzamın karşıtı olarak punk'ın –hülya mıntıkasından ziyade bir devrim mıntıkası olan kent uzamlarına– geri dönüşünü anlatıyordu; "vaiz" ise Manic'lerin dreampop estetiğinin puslu apolitik muğlaklıklarına karşıt olarak "olanı olduğu gibi" anlatmayı amaçladıklarını ilan ediyordu. Vaizler ve demagoglar genellikle erkeklerin arasından çıkıyordu ve Manic'lerin 1991 yılında rock'tan duydukları hoşnutsuzluğun alt-metnine bakacak olursak, bu metin o günlerdeki rock'ın kızlara yaraşır bir rock olduğunu anlatır.

İlk albümlerinin adı *Generation Terrorists* (1992), kendi "işe yaramaz kuşakları"nı uyandırma doğrultusunda bir çağrı ve bir kuşağa dönük bir serzenişti. Amentüleri, devrimcinin duygusallığa, romantizme ya da aşkın taşkınlıklarına ayıracak enerjisi olmayan, devrime yazgılı bir erkek olduğunu ilan eden Sergei Nechaev'in 1869 tarihli "Bir Devrimcinin Elkitabı" adlı kitapçığındaki amentünün bir benzeriydi. Devrimci "bu dünyanın amansız bir düşmanıdır

ve bu dünyada yaşamaya devam ediyorsa bunun tek sebebi bu dünyayı daha etkin bir şekilde tahrip etmektir... Tüm şefkat ve akrabalık, dostluk, sevgi ve kadirşinaslık gibi çıtkırıldım duygular soğuk ve hedefe kilitlenmiş bir tutkuyla susturulmalıdır." Tıpkı bunun gibi, Manic'lerin basçısı/söz yazarı Richie Edwards şunu savunur: "Bir kez âşık olduğunuzda ya da kız arkadaşınız hamile kaldığında...hiçbir şansınız yoktur, sorumluluklarınız devreye girmiştir. Yapabileceğiniz hiçbir şey yoktur. Bir çifte indirgenmişsinizdir, yalnızlıkta birlikte... TV setinizle, hayattan kopmuşsunuzdur." Amaca yönelik şevklerini kıracak bir şeymiş gibi gördükleri aşk ve konfordan grubun adeta ödü kopmaktadır.

Manic'ler bu duygular yerine, coşkularına gaz veren ve bedenin dikkatlerini dağıtması olasılığını ortadan kaldırarak politika teorisi incelemelerine izin veren amfetaminin "cinsiyetsiz" yeğinliğini tercih etti. Manic'ler punk'ın uyuşturucu kullanımı etiğini diriltirken speed'den yana çıkıp (ego'yu, IQ'yu ve iradeyi güçlendirdiği gerekçesiyle), derin düşünmeyi ya da empatiyi geliştiren marihuana, LSD ve Ecstasy gibi uyuşturucuları kınadılar. Post-Manic, neo-punk grubu These Animal Men'in söylediği gibi: "Amfetamin kültürü şeye benzer... eskilerin lafını bilir misiniz? 'Doğru düzgün bir savaşa ihtiyacımız var'. Böyle bir şey her şeyi tekrar harekete geçirir."

Manic'lerin tribi rock asisinin o hiç değişmeyen kendine tapma/kendinden nefret etme duygusudur, yabancılaşmanın büyüsüdür (being fucked up, fucking other people off).* Ama Manic'lerin yarattığı yankı manifesto dilini kullanmaktan, hükümler vermek ve kınamaktan kaynaklanıyordu. Fallokratik söylemin çok tuttuğu bir janrdır manifesto; keskin ve kategorik olan manifesto, şiirin, müziğin konumuna göz diken dilin antitezidir. Manic Street Preachers grubunun parçalarındaki sözler bundan dolayı anti-müzikaldir, kes yapıştır yöntemiyle sloganların bir araya getirilmesinden oluşur. Kadınların keskin manifestolar yayımlamaları ender görülür (Valerie Solanas ve onun kurduğu Erkekleri Kesip Biçme Derneği bir istisnadır), kadınlar geleneksel olarak kutupsal konumlardan ya da kategorik sözcelerden kaçınır ve vaaz minberini ya da hitabet kürsüsünü vaiz erkeklere bırakır.

Albümdeki "Stay Beautiful", (eril) yoldaşlığı, olanakların sonsuz, heder olmanın bitimsiz olduğu duygusuyla en üstün varoluş hali olarak gençliğe bir saygı duruşuydu. Manic'ler açısından güzel

* Boku yemiş, başkalarına da siktiri çekmiş. (y.h.n.)

kalmak, genç ölmek demekti ya da hiç değilse kocayıp gözden düşmeyi beklemeden rock kariyerine son vermek anlamına geliyordu. Joseph Campbell, *Hero With A Thousand Faces*'da şunu ilan ediyordu: "Dünün kahramanı, kendisini bugün çarmıha germediği sürece yarının zorbası haline gelir." Manic'ler kendi şehitliklerini önceden planlamışlardı. Grubu, para makinesi haline gelip kendi kendisinin biçimsiz bir karikatürüne dönüşmeden önce dağıtmak şeklindeki Johnny Rotten'ın uyguladığı kahramanca manevra dahil olmak üzere Sex Pistols'ın hikâyesini yeniden sahneye koyacaklardı. Manic'lerin esas planı bir tür kamikaze misyonuydu, çok satan bir albüm çıkardıktan sonra kendi kendilerini ortadan kaldırmak için dünyanın en büyük rock grubu olmak istiyorlardı. Bir mit haline gelmek, nihai bir reddiye jesti olarak donup ebediyen öyle kalmak istiyorlardı. Ama Manic'ler başlangıçta yaptıkları intihar antlaşmasından kaçınılmaz olarak caydı, önceden denenmiş ve test edilmiş bir yoldan giderek (Bu yol sürekli konserler vermenin ve çok sayıda single çıkarmanın önem taşıdığı bir yoldur) orta karar başarılar için didindi. Meslekten askerler gibi Manic'ler de yeni bir göreve çıkmak için işe yazıldı.

D. DURAKSAMAYAN ASİ

Manic'lerin çağdaşları arasında takdir ettikleri iki grup, 90'ların başında hazır bekleyen rol modelleri arasında en erkeksi olduğu söylenebilecek gruplardı: Public Enemy (hoşgörüsüz, bağnaz, doktrine katı bir şekilde bağlı, ideolojik açıdan patriyarkal bir grup) ve Guns N'Roses (şaha kalkmış, kasıklarını silah olarak kullanan asiler). Manic'lerin Public Enemy'yle ortak özellikleri, medya teröristlerinin de basında kendileri hakkında yazılanları sektirmeksizin okumalarıydı. Yıllar geçtikçe Public Enemy'nin albümleri, medyada kendilerinin başlattıkları tartışmalardan seçilmiş örneklerle dolmaya başladı. Şehitlik için onlar da kendi simgelerini bulmuşlardı: Logoları hedefteki siyah devrimcinin siluetiydi.

Public Enemy "bilinçli" ya da "adil" [righteous] rap'e öncülük etti; "gangsta" rap'in politika-öncesi öfkesini aldı ve buna politik bir anlatım kazandırdı, tıpkı Kara Panterler'in genç siyah sokak haytalarının suç işleme eğilimlerini seferber etmeye çalışmaları gibi. Public Enemy yeniyetme eril çeteleri bir orduya dönüştürme ko-

nusunda Clash'den daha istekliydi. Siyah çeteler askeri bir disiplin çerçevesinde örgütlenir; adil rap çete "flamaları"na (Crips, Bloods, vb.) yönelik bu absürd ama ölümcül bağlılığı siyah milliyetçiliğine dönüştürmeyi umdu. Gerçek düşmana karşı birleşmek dururken niçin birbirinizle savaşasınız ki?

Gangsta rap'in çoğunlukla zorbaca bir "Ben" kipiyle konuşmasına karşılık adil rap totaliter bir "Biz"den söz eder. Public Enemy kolektif bilinci/vicdanı –gangsta'nın kısa vadeli, çabucak öldürmekten başka bir şey bilmeyen vizyonunun ötesini görebilen bir bilinci– temsil etmeye çalıştı. Public Enemy'nin sözcüsü ve siyah ırkın yüceliğinin propagandisti Chuck D, bir vaizin ağdalı vezniyle rap'ledi. Gangsta rap'in öfkeli ereksiyonlarının yerini karakter sağlamlığı aldı, onun kadın düşmanlığı militanlığa dönüştü. Public Enemy mensupları kendilerini beyazların üstünlüğüne dayalı bir toplumla savaşa girişmiş paramiliter savaşçılar olarak gördüklerinden, kadınlara ayıracak zamanları pek azdı. Gangsta rap kadınları kalleş fahişeler ve taşak koparanlar olarak görüp aşağılarken, adil rap savaşçı olmadıkları gerekçesiyle onları marjinalleştirir. Public Enemy'nin şovenist veçhelerinden ötürü eleştirilere uğramasından sonra Chuck D kadınları da programına dahil etmeye girişti. *Fear of A Black Planet*'teki "Revolutionary Generation", mücadeleci kadın rolünü iyi askerler doğurmak ve yetiştirmek olarak tahayyül ediyordu. Grup ayrıca halkın önünde boy göstermesi ve plak kayıtlarında ara sıra slogan atması için Sistah Souljah'ı bir dişi aksesuvar olarak bünyesine dahil etti.

Bu söylediklerimizin hiçbiri, genç Afrika-Amerikalılar olarak Public Enemy'nin "İktidarla Savaşmak" için eğitme, kışkırtma ve örgütleme çalışmaları yapmasının iyi sebepleri olduğunu inkâr etmek anlamına gelmez. Public Enemy'nin yarı askeri retoriği ve imgeleri gerçek bir zulme verilmiş yanıtlar olarak Clash'inkinden çok daha sahicidir. Ama muharebe rock'ının ve adil rap'in sahip oldukları cazibenin kısmen yeniyetme çete yoldaşlığını daha yüksek bir düzeye taşıma tarzından, bu yoldaşlığa politik vakarın haysiyetini kazandırmasından kaynaklanıp kaynaklanmadığını merak etmekten kendimizi alamıyoruz. Clash, Manic Street Preachers ve Public Enemy örneklerinde "adil bir savaşa" girişmek sadece kadınların arkadaşlığından kaçmaya izin vermekle kalmıyor, aynı zamanda kadınları birer konu ve dünyadaki birer varlık olarak görmezden gelmenin "meşru mazereti"ni de sağlıyor.

Bir yitirmişlik duygusu insanlık halinin ayrılmaz parçasıdır. Konuşmanın öğrenilmesi ve bir benlik duygusunun gelişmesi, insan yavrusunun kendisi ile annesi arasında hiçbir farklılık algılamadığı Oidipus öncesi çocukluk evresine son verir. İnsan yavrusunun *tüm evreni* bu cennetvari mutluluktur: Kucaklayan, merhametli, yabancılaşmaya yer vermeyen bir evren. Bizim pek kavrayamayacağımız bir şekilde insan yavrusu kendini Tanrı gibi hisseder, incitilmesi mümkün değildir, tamamen güvenlidir. Bu bütünlük, tamlık haline –Jacques Lacan'ın kışkırtıcı bir tarzda "fallus" dediği hale– yeniden kavuşma özlemi, mistisizmden, uyuşturucu müptelalığına ve ideolojik inanca kadar insan faaliyetinin büyük kısmının altında yatan etkendir.

Bu yitik fallik kudret babayla ya da anneyle özdeşleştirilebilir. Muharebe rocker'ları bu kudreti babayla, patriyarkal değerlerle özdeşleştirir: Ütopya gelecekte bir yerlerde, uğrunda savaşılacak bir amaç olarak, ileriye doğru yürüyüşe geçilecek bir hedef olarak gelecekte yatmaktadır. Rock'ın başka bir çizgisi –bu kitabın ikinci kısmında ele alınan mistik, psychedelic gelenek– kadın-özdeşimlidir: Ütopya geçmişte bir yerlerde (yitik bir altın çağda, çocuklukta, dil-öncesi hülyalar dünyasında, bilinçdışında) yatmaktadır.

Clash ve şürekâsının çarpışmacı konumunun bir çeşitlemesi *Haçlı seferi rock'ıdır* [crusading rock]. U2 bu rock'ı özetleyen bir örnektir, Robert Bly'ın "ebedi oğlan çocuğu" adını verdiği arketipe tekabül eder. Savaşçı gibi oğlan çocuğu da kadınların kudret alanından kaçmaya bakar. Ama savaşa gitmek yerine yeryüzüyle sınırlı dünyanın, sıradan dünyanın üstüne yükselerek stratosfer tabakasındaki saf tinsellik dünyasına tırmanmaya çalışır. Georges Bataille, kendisine kanat yaparak güneşe ulaşmaya çalışan bir mitoloji figürü olan İkarus örneğinden hareketle bu dürtüye "İkarusçu ayaklanma" adını vermişti.

Nereye bakacağınızı biliyorsanız İkarus kompleksinin rock dünyasında her zaman zuhur ettiğini görebilirsiniz. 60'larda Byrds "Eight Miles High" gibi şarkılarda ve *Younger Than Yesterday* gibi albümlerde ışıl ışıl mutluluk saçan, semavi bir sound yaratabilmek için folk müziğini Hint ragalarıyla kaynaştırdı. Pink Floyd'un kozmik rock'ı ("Astronomy Domine", "Set the Controls for the Heart of the Sun"), efkârlı ötelere uzanmak için blues'un dünyeviliğini

terk etti. 80'lerin ortasında Hüsker Dü, gürültülü distorsiyon'un körleştirici tipisinde gözden yiterken, REM, Byrd'cü folk-rock'ı Amerikan ruhunun yeniden doğuşuna göndeme yapan muğlak bir imgelemle bileştirdi.

Bununla birlikte, bu gitar aşkıncılığına net bir ahlâki boyut katmak bakımından U2'nun benzeri yoktur. Bly'ın sözcükleriyle, U2 politik ataların ihmalkârlığı yüzünden harap olmuş bir dünyayı yeniden kurtarma misyonuna koyulur. Çarpışmacı rock gibi seferberlik dürtüsü de aile hayatının bayağı dinginliğinden kaçmayı sağlar. Clash gibi U2 da *oğlanlara* seslendi; farklı ama eşdeğer bir tarzda en az Clash ve Manic Street Preachers kadar, varlığın en yüksek düzeyi olarak ergen delikanlıya takmışlardı kafayı: Saf, idealist ve kendini feda etmeye hazır olan ergen delikanlı.

U2 her ne kadar punk'tan esinlenmişse de, müzikal olarak İngiliz gruplarının uğultusundan [drone] ziyade, New York gruplarının en az punk çeşnisi taşıyan, en psikedelik grubu olan Television'dan etkilenmişti. Television rock'taki blues'dan kalan izlerin yoğunluğunu azalttı, cinsel gerilimi melankolik bir uyumsuzluğa dönüştürerek yüceltti. Sözler açısından bakıldığında konu olarak yüceyi seçmişlerdi (Şarkılarının muğlak, mistik adları vardı: "Elevation", "The Fire", "The Dream's Dream", "Glory" ve "Carried Away"). U2, 80'lerin başında ortaya çıktığında Television'ın yenilikçi blues'suzluğunu iyice sindirmişti. Television grubundaki Tom Verlaine gibi U2 gitaristi Edge de benzer bir biçem geliştirmişti: Akıcı ve efekt yüklü, riff'lerden ve powerchord'lardan kaçınan. Ritim kısmında senkop yapılmıyordu, bazen askeri marş gibiydi, ama kalçalara hitap etmeyi her zaman sertçe reddediyordu. Kariyerlerinde son yıllara kadar U2'nun ritimleri dingindi; Edge ve Bono süzülür ve pike yaparken, dinleyicinin dikkati hiçbir zaman bedene yönlendirilmezdi. Bono'nun yalvar yakar bir sesi vardır, ruhunu R&B şehvaniliğinin tüm izlerinden arındırmıştır.

1980'de çıkan ilk albüm *Boy*'da U2'nun temaları –safdil masumiyet, bir şaşkınlık duygusu– soyut ama görece küçük ölçeklidir (En azından daha sonraları beliren debdebeye kıyasla). Albümün kapağındaki imge grubun ruh halini billurlaştırır: Muhtemelen yedi ya da sekiz yaşında, altın sarısı saçları ve kamaşmış gözleri olan, bağrı açık bir oğlan. Albümün kapağı ve "Stories for Boys" adlı şarkı, Television grubunun bir albümündeki adda, *Adventure*'da soyut bırakılan şeyi neredeyse harfiyen telaffuz eder: Kutsal kâse ya da

nam salma arayışı, samimiyetle bağlanmaya değer bir şey bulma arzusu.

U2'nun Hıristiyanlığı daha sonraki albümde, "Gloria" ve "Rejoice" gibi duamsı şarkıların yer aldığı *October*'da (1981) daha belirgin hale geldi. "Gloria" (Van Morrison'un ilk grubu olan Them söylüyordu), bir kadın için yazılmış şehvetli bir rock'n'roll şarkısıydı orijinal versiyonunda. U2'nun "Gloria"sı (Kompozisyonunu kendileri yapmıştı) ise safi çileciydi, doğrudan doğruya Tanrı'ya yakaran ve Tanrı'yı yücelten mezmurvari [psalmic] bir ilahiydi. Bono bir hacı-savaşçı olarak tüm hizmetlerini, bedenini ve ruhunu Tanrı'ya sunuyordu. Üçüncü albümleri *War* (1983) U2'nun Haçlı askerleri olduğunu ilan ediyordu (Albümün adı hem onların pasifizmine hem de adalet uğrunda savaşmaya hazır olduklarına işaret ediyordu). "New Year's Day"de seçilmiş bir azınlık toplanmış, "gözler yukarıda", tazelenmiş bir inançla dolmayı beklemektedir. U2 tinsel bir uyanış, rock'ın "tekrar başlama"sı için bir fırsat hayal ediyordu. Edge'in çalış tarzı hiç bu kadar semavi, bu kadar Beyaz ırka özgü olmamıştı. Video klip körleştirici bir beyazlığın hüküm sürdüğü, her tarafı karla kaplı dağlık bir bölgede çekilmişti.

"Gözler yukarıda": U2'nun sırrı, müziklerinin başka herhangi bir grupla karşılaştırılamayacak kadar, kulaklardan ziyade gözlere seslenmesindeydi. Prodüktör Brian Eno ve Daniel Lanois grubun sound'unun bu görsel/düşsel veçhesini daha sonraki iki albümde, *The Unforgettable Fire* (1984) ve *The Joshua Tree*'de (1987) daha da geliştirdi. Ambient müziğin mucidi olan Eno, sound yoluyla bir mekân duygusu uyandırmayı saplantı haline getirmişti. Eno ve Lanois U2 için rock'ın kinetik veçhelerini (sesin şiddetindeki değişimleri, ritmik harareti) önemsizleştirerek sinemasal olanı öne çıkaran panoramik bir sound geliştirdi. Bu sound hem The Edge'in gitarı havada asılı sesler çıkaracak şekilde çalışına [aerial playing] hem de kompakt diskin en ince ayrıntıları kaydedebilme özelliğine çok uygun düşüyordu. Sonuçta ortaya çıkan müzik dinleyiciyi uzaklara "bakmaya" davet ediyordu. Bu arada iki albümde de Bono'nun yazdığı sözlerin gitgide daha politikleştiği görüldü, her ne kadar bu sözler "doğru düşünmeyi" bilen hiç kimsenin karşı çıkamayacağı sorunlarla uğraşsa da. Örneğin, "Pride (In the Name of Love)", Martin Luther King'e bir saygı duruşuydu; Gandhi gibi King de dinsel inançlarından esinlenerek yeryüzündeki haksızlıklara karşı savaşan Hıristiyan asker modeline uyuyordu.

Genç savaşçı açısından, yüksek soyutlamalara ve kozmik manevi değerlere duyulan heves cinselliği yüceltmenin, sublime etmenin bir yoludur; tutkular uzak bir hedefe ya da vizyona yöneldiğinden erkek dostluğu homoerotizmden* temizlenip arınır. U2'nun her şeyi –şarkı sözlerinden, Edge'in iyonosferik gitarına Bono'nun kükreyerek yanıt vermesine kadar her şey– "manevi yücelik" sağlıyordu, fikirdayan eril hormonlardan ve yapışkan dişi salgılardan uzaklaşarak güneşe yöneliyordu. Heybesinde beş albüm taşıyan bir grup olarak U2'nun evrensel anlamda arzuyu ya da aşkı değil de etli kanlı arzuyu ya da aşkı ele alıp işleyen tek bir şarkısı olmaması dikkat çekicidir.

U2, *Rattle and Hum*'da (1988) blues'un çamuruna, rock'n'roll'u doğuran ve iri taneli kumlarını U2'nun etere dönüştürmeyi becerdiği delta bataklığına, tıpkı İkarus gibi düşüp çakıldı. Bu albüm grubun Amerikan country ve R&B geleneklerine kök salmasını sağlama, birincil kaynağa geri dönme girişimiydi. İsabetli bir şekilde, albümdeki ilk parça grubun yön değiştirdiğini açık seçik ortaya koyuyordu: "Desire", grubun seks hakkındaki ilk şarkısıydı. Kaçınılmaz olarak da bir fiyaskoydu: Soyut ve şematik olan bu şarkı, fiilen herhangi türden şehvani bir şiddetli arzuyu akla getirmekten ziyade arzuyla uğraşma arzusunu haber veriyordu.

Gerçek karışıklık manifestodan üç yıl sonra ortaya çıktı. 1991 yılında çıkan *Achtung Baby*'de U2 kendi persona'sını, ayrıksı sound'unu, iffetli ve budalalık derecesinde dindar bir grup olarak sahip olduğu ünü yok etti. Alışılmadık şekilde underground rock'tan fikirler almış, endüstiyel gürültülere başvurup daha önceki dingin ritim bölümünden kaçınarak sound'larını tahrif etmişlerdi. "Zoo TV" adıyla çıktıkları turne, medyanın aşırı mesaj yüklü kaosunu tekrarlamaya girişiyordu; U2 bir çırpıda pre-modern misyonerler olmaktan çıkıp, yirminci yüzyıl sonlarının postmodernlerine dönüşmüştü. Video klipleri kayıtsız cinsellik içeriyordu; Bono daha önce *The Joshua Tree*'de sergilediği dayanıklı öncü/İnka dağlarında gezinen bir kılavuz imajını değiştirmiş, hırpani, solgun, deri giysili, peş peşe sigara tüttüren, kapkara spor gözlükler takan bir rock sürüngeni imajına bürünmüştü. U2, *Achtung Baby*'yle Bowie'nin ya da Siouxsie Sioux'unun bukalemunvari metamorfozlarıyla aşık atan bir şevkle kendisini yeniden yaratmıştı.

* "Homoerotizm: Aynı cinse karşı cinsel ilgi duyma; eşcinsellik", S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, s. 371. (ç.n.)

Bu operasyon dikkati çekecek kadar işe yaradı, bunu da en iyi "Mysterious Ways" şarkısı ve video klibinde görürüz. U2 burada Öncü Hıristiyan Asker imajını üstünden atar ve dişi bir Tanrıçanın müridi haline gelir: Semavi tanrıdan dünyevi külte geçiş. Bono "gökyüzünü öpmeyi" kadının cinsel organını yalamak için diz çökmeyle muzipce ilintilendiren sözlerle U2'nun daha önceki aşkıncılığıyla da alay etmiş oluyordu. "Tryin' to Throw Your Arms Around the World" şarkısı, Bono'nun daha önceki kurtarıcı konumunun gösterişliliği hakkındaki bir özeleştiriydi. Albüm bir bütün olarak, U2 söyleminin havai mutlaklarından uzaklaşılarak burada ve şimdi cereyan eden cinsel aşkın samimiyeti ve yakınlığına doğru bir kayma olduğunu ilan ediyordu. *Achtung Baby*'nin herhangi bir şarkısında geçen "she" ve "her" adılları, U2'nun daha önceki eserlerinin tümünde geçenlerden daha çoktu.

"Mysterious Ways" bir niyetin ilanıdır, eril-özdeşimli olmaktan çıkıp kadına gıpta etmeye geçiş yapıldığının alenen ilan edilmesidir. Şarkı bir kadını kutsallaştırırken aynı anda Tanrı'yı kadınsılaştırır. Bu haliyle de Talking Heads'in "The Great Curve"ünü (Prodüktörlüğünü Eno'nun yaptığı *Remain in Light*'dan), sözleri dünyanın kendi yörüngesi etrafında dönmesi ile bir kadının kalçalarını kıvırması arasında bağlantı kuran bu kadın merkezli funk mantra'sını anımsatır. ("Mysterious Ways" için çekilen video klip bu fikri usulcacık araklar, kocaman bir dolunayın önünde topaç gibi dönen bir dansöze yer verir). "Mysterious Ways", müzikal açıdan U2'nun baş döndürücü açık uzamlardan vazgeçerek karanlık, nemli iç bölgelere kaymış olduğunu somutlaştırır. Eno/Lanois'nın ambient ufukları ve Edge'in şehvet barındırmayan ışınlar saçan gitarı yerine U2, koyu, yapışkan bir funk-rock çalkalar. Artık modellik eden grup Television değil, Sly Stone'dur; müzik adeta sound'un özenle katmanlaştırılmasından değil, gerçek zamanda icra edilen bir jamming'e yakın bir şeyden kurulmuş gibidir; dinleyicinin tepkisi eskiden olduğu gibi iç geçirerek dalgalanma değil, kalça kıvırmaktır.

Video klip bu yeni U2'ya çok daha uygundur. Ortadoğu'daki bir kentin labirentlerinde çekilen klipte imgelerin yaptığı geçit töreni, aynalarla dolu bir salondaymışçasına çarpıtılır. Sanki görüş alanınız kavis çiziyor, bükülüyor, dalgalanıyor, kendi kendini kucaklıyor gibidir. U2 bir zamanlar mağrur bakışa imtiyaz tanırken bugün eril göz adeta kadınsılığın miyazmik ağır havasıyla mest olup yönünü yitirmiş gibidir. "Mysterious Ways" Kadına ve Doğaya bağlılık ye-

mini eden delişmen bir şarkıdır (U2'nun sadece bir mistifikasyonun yerine başka bir mistifikasyonu koyduğunu, Theweleit'ın "göklere çıkarma yoluyla bastırma" dediği işlemi gerçekleştirdiğini savunabilirsiniz elbet). Uzun bir süre boyunca erginlik öncesi idealizm düzeyinde takılıp kalmış olan U2'nun estetiği en sonunda cinsellikle, müziklerinin üzerinden uçup geçtiği o ürkütücü bölgeyle yüzleşir. Şehvetli bir şekilde yeryüzüne inen *Boy* artık bir erkek olmuştur.

VI
Boşlukla flört etmek: Rock'ta zillet

> "Yumuşak, kendini teslim eden bir eylemdir, nemli ve kadınsı bir emiş...Vücut salgıları...hastalıklı-tatlı kadınsı intikamdır...Kadın cinselliğinin müstehcenliği faraş gibi açılan her şeyin müstehcenliğidir."
>
> Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* [Varlık ve Hiçlik]

Muharebe ve seferberlik rock'ının ergen idealizmi, ergenin biyolojik gerçekliğini, yani hormonal keşmekeşi, yabancı ve ısrarcı istekleri, huzursuz edici bedensel değişimleri aşma girişimidir. İkarusçu rock'ın yüce bir yüksek dünyaya (politik adalet, tinsel soyutlamalar) yükselişi, insanlık halinin adi hayvaniliğinden bir sıvışmadır, kanat açarak *zilletin* [abjection] nemli, karanlık dünyasının üstüne süzülme girişimidir.

Kristeva ben ile ben-olmayan arasındaki, iç ile dış arasındaki sınırı bulanıklaştıran ağdalı sıvılar (anne sütü, meni, vajinal salgılar, aybaşı akıntısı, salya, sümük, dışkı, sidik, cerahat) için "zelil" [abject] terimini kullanır. Bu sıvılar ne akışkandır ne de katı, ama *kirlidirler* [sullied]: Bunlar, sadece bedeni nezih ve temiz tutmak için

değil, aynı zamanda güçlü bir ego'yu sürdürmek için de dışarı atılması gereken salgıdır. Maddeler, Kristeva'nın "anaç dehşeti" adını verdiği, insan yavrusunun sallantılı benlik duygusunun adım adım ortaya çıktığı şu puslu döneme kadar gerilere uzandıklarında zelildir.

Camille Paglia, *Sexual Personae*'de insanların "evrim sürecinde salgıdan tiksinti" duymalarının, salgının rahmin "miyazmik"* bataklığını" yankılamasından kaynaklandığını belirtir. Paglia, Batı sanatı ve edebiyatının Tabiat Ananın akışkanlığından kaçınma ile bir şeytan kovma ritüelinin aracı olarak onun ürkütücü gücüyle hesaplaşma arasında bocaladığına inanır. Bu ikincisinin örnekleri mitolojik Charybdis figüründen (tehlikeli bir girdap) Jonathan Swift'in "The Lady's Dressing Room"undaki yufka yürekliliğine ("should I the Queen of Love refuse/ because she rose from stinking ooze?"),** Edgar Allan Poe'nun "Descent into Maelstrom" gibi gotik korku hikâyelerine ve Coleridge'in "The Ancient Mariner"ine uzanır (Paglia, bu hikâye/şiirde "açık denizin çürüyen bir mezara... şeytani bir rahime dönüştüğü"nü yazar).

Margery L. Collins ve Christine Pierce'in birlikte yazdıkları "Delikler ve Balçık: Sartre'ın Psikanalizindeki Cinsiyetçilik" başlıklı denemede gösterdikleri gibi, akışkan ve kadınsı olan karşısında Sartre da derin bir zıt değerlilik sergiliyordu. *Being and Nothingness*'da filozof, korku verici, sülük gibi, yumuşak ve yapışkan olduğu için salgıdan irkilir ve "tehlikeli" bulur. Cinsel edimde fallus vajinanın yarattığı tehlikeyle karşılaşır. Sartre kadın cinselliğini "penisi yalayıp yutan obur bir ağız" olarak betimler. "Âşıkane edim erkeğin kastrasyonudur, ama bunun nedeni her şeyden önce seksin bir oyuk olmasıdır." Ama Freudcu bir psikanalist olan Sandor Ferenczi'ye bakılacak olursa, erkek cinsel isteği harekete geçiren etken, Sartre'ın o korktuğu döl yatağı boşluğuna geri dönme itkisidir. Ferenczi'ye göre, insanlığın okyanus mistisizmi basitçe rahme duyulan bu atavistik şiddetli arzunun bir yüceltimidir.

"Aşk denizi"nde boğulmak Erkeğin en derin arzusu ve en karanlık korkusudur. Bu yüzden zelil sıvılar dehşet verdikleri kadar, bebeklik döneminin yitik ensestvari cennetini akıla getirdiklerinden mutluluğu da ima eder. Ensest yasağı bebek ile annenin eşyaşarsallığına bir son vererek kimliği yaratır. Ensest hem korku verici, kimliği parçalayan bir gerileme olarak hem de candan istenen bir bü-

* Miyazma: Hasta eden buğu. (y.h.n.)

** Aşk Kraliçesi ben reddetmeli miyim onu / pis kokulu bir balçıktan çıktığı için? (y.h.n.)

tünlenme olarak belirir. Ego çözülmesi ve sarhoşluk tanrısı Dionysos arketipik asidir, ensest tabusunu rahatsız eder; sıvılarla (kan, usare, şarap, süt, meni) özdeşleştirilir. Dionysosçu sanat biçim ve çizgiyi eritir, kaos ve yönsüzlük peşinde koşar. Benzer şekilde, rock dünyasındaki Dionysosçu gelenek tamamen zelille flörtten ibarettir. Harfiyen sınırda yaşamaktır: Kendinden geçmenin eşiğinde, ezeli biçimsizlik batağının kıyısında sarsak bir yürüyüş. Dionysos'un hayati erkeksi itici gücü ne zaman pörsümeye başlarsa, çamura saplanma tehlikesi de o zaman faraş gibi açılır.

Rock dünyasında zelil, 60'ların sonundaki ayaklanmacı enerji canlılığını yitirmeye, rock *ağırlaşmaya* [*heavy*] yüz tuttuğunda boy gösterdi. Yükselişten sonra gelen irtifa kaybı. *The Stooges* (1969) adlı albümün birinci yüzünde kundakçı yeniyetmelerin "1969" devrimi ve "I Wanna Be Your Dog"ın alçalmak için yanıp tutuşan ruh hali gitgide sönmeye başlar ve nirvanayı uyuşuklukla bir tutan on dakikalık bir mantra olan "We Will Fall"un o anımsanmaya değer bitkinliğine varır. Iggy Pop'un nihilist saldırganlığı boşluğa tapınma noktasında pıhtılaşır. Bu şarkı Doors'un "The End"ine kadar uzanan Hint raga uğultularıyla [drone'larla] bezenmiş bir rock mozelesidir. Ama Jim Morrison'un tufanı, bir tür tinsel yeniden doğuşun başlangıcı olarak (T. S. Eliot'un "The Wasteland"i tahayyül etmesine karşılık, "We Will Fall" ölümcüldür, ölüm itkisinin eros karşısında kazandığı zaferdir, rahim-kabre bir geri dönüştür.

Stooges'un ikinci albümü *Funhouse* (1970) buna benzer bir güzergâh çizer. Albümün birinci yüzü eril cinsel macera gibi yapılanmıştır; çapulculuktan ("Down on the Streets") başlayıp şiddet içeren cinsel ilişkiden ("Loose") patlayıcı boşalmaya ("TV Eye") geçerek küçülen, hafif bir tiksinti duygusu uyandıran sona ("Dirt") varır. Bu noktada Iggy Pop bitip tükenmiş gibidir. Albümün ikinci yüzünde, "Funhouse" ifrata varan seks, uyuşturucular ve rock-'n'roll'u ezeli oyun bahçesi olarak tahayyül eder: "Birbirimizden ayrı düştük" uzun zamandır, ama şimdi ezeli balçıkta keyfedelim. Gitarlar sel gibi akarken, saksofon bir bebek gibi çığlıklar atar. (Iggy Pop baş parmağı emme, apış arasını kaşıma gibi bebeklik hareketlerini uzun bir süredir sahne repertuvarına dahil etmişti).

Stooges'un hayvanilikte cümbüşe dalması evrimden geçerek punk'ın cinsellikten tiksinti duyuşuna dönüştü. Punk biçemi şehvani içtenliğin yerine eti ve sıvıları kendinden uzakta tutan inceden inceye kodlanmış ritüelleri koyan birer sapıklık olan sado-mazo-

şizmden ve fetişizmden alınma unsurları bünyesine kattı. Punk genel olarak bakıldığında cinsellik karşısında kayıtsız olduğunu ileri sürüyordu. Ama cinsellikten duyulan bezginliği ifade eden beyanların (Rotten'ın "sıkıcı! şap şap seanslarından biri daha" deyişinde olduğu gibi) ardında, soğurularak yok edilme korkusu gizleniyordu. Sex Pistols'ın en muhteşem şarkılarından biri olan "Submission" bir aşk okyanusunda boğulmayı anlatır. Şarkının adındaki parlak cinas, itaati (cinsel kölelikte olduğu gibi) kadın cinselliğinin gizemli derinliklerine görev dalışı yapan bir denizaltıya bağlar. Rotten için kadın harfiyen, kendisinin kimliğini tehdit eden, akıl ermez, dipsiz bir derin yarıktı. "Submission"ın müziğinde Sex Pistols en netameli halini alır; karanlık, hantal bir yayık, ürkütücü geri vokal ve nakaratlarla, yunus balıklarının kendi aralarında iletişim kurarken çıkardıkları sesleri ya da sonar sesini andıran sualtı yankılarla çalkalanıyor gibidir. Şarkının sonunda kızın "dip akıntıları" onu kaçınılmaz sona sürükledikçe kaderine razı olur ve aşkı onaylayan dehşet verici bir çığlık atar: "Boğulmak istiyorum!!"

"Submission" eğretilemesi, bilerek ya da bilmeyerek, John Cale'in "Momamma Scuba"sından (1974'te çıkan *Fear*'de yer almaktadır) ödünç alınmış olabilir. Ama Rotten senaryonun bir kısmını gerçekten kendisi düzenlemiştir, çünkü bu senaryoyu kalbinin derinliklerinde *hisseder*. Buna benzer bir cinsel yufka yüreklilik Rotten'ın Pistols-sonrası kariyerinde de nükseder; bunlardan en dikkat çekici olanı, tatmin edicilikten uzak bir cinsel ilişkinin etrafa sıçrayan yağ damlacıklarıyla ve ağzı gittikçe açılan tünellerle dolu imgeler yoluyla anlatıldığı Public Image Limited şarkısı "Track 8"dir (1981'de çıkan *Flowers of Romance*'ten).

A. PRETTY GIRLS MAKE GRAVES*

> "Erotik teslimiyetin doruğunda, aktif, zonklayan erkeksi kalkıklık daha pasif kadınsı boşalma kasılmalarıyla, kasıklardaki genişleme ve daralmalarla bağlantılı olarak indikçe, erkek kendisini pasif, alımlayıcı kadınsı-bebeklik arzularına teslim etmeye can atar. Gelgelelim, bu duygulardan ve arzulardan korkan bir erkek kendisini hemen kadının içinden çekip çıkaracaktır... Böyle bir erkek için sertleşme hayattır; boşalma ve penisin inmesi ise ölüm."
>
> Louise Kaplan, *Female Perversions* [Kadın Sapkınlıkları]

* Smtihs'in bir şarkısının adı. Türkçeye "Güzel Kızlar Mezar Kazar" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)

Kaplan'ın yukarıda betimlediği duruma –aşkın içinde yitip gitme korkusu ve sonsuza dek süren, alt edilemeyecek kadar güçlü bir sertleşme hayali olarak beliren savunmacı fantezi– çok benzer bir şey de Stooges'un en muhteşem ve en tedirgin edici şarkılarından biri (Pistols'ın "Submission"ının da bir prototipi) olan "Ann"de cereyan eder. Iggy kız arkadaşının büyüyen gözbebeklerinin "yüzme havuzunda" sürüklendiğini hisseder. Bu hayal âlemi mutluluk doludur, ama aynı zamanda kendisini güçsüz, bedbin hisseder; kız arkadaşı onun "irade"sini çökertmiştir. Sartre'ın *No Exit*'inde buna paralel bir sahne vardır; Estelle'in baştan çıkarmalarına Garcia karşı koyar: "Gözlerinde batağa gömülüp kalamam. Yumuşaksın, balçığımsı bir halin var. Ööö! Bir ahtapot gibi... bir bataklık gibi." "Ann" bir balad'dır, Iggy şarkıyı narkotik bir dumanlı gitar yoluyla, afyon yutmuş bir Sinatra gibi söyler. Birdenbire, Freikorps askerinin tehditkâr kalabalıkla karşı karşıya gelince yüzleşmek zorunda kaldığı ikileme ulaşır; bu, Theweleit'ın betimlediği gibi, "haz duymak ya da öldürmek" arasındaki ikilemdir. Iggy'nin yumuşak ses tonu birdenbire yabanıl bir hırıltıya dönüşür ve Iggy savaş narası "RIGHT NOW"ı* ilave ederken, "Seni Seviyorum" sözleri bir çırpıda âşıkane pasiflikten aktif bir fiil haline gelir. Şarkı alev almıştır artık ve gitarın riff'i sertleşerek tehditkâr bir hal almıştır. Fallik arzu çirkin başını kaldırırken aşkın mutluluğu paramparça olur.

Rock, kadın cinselliğinin "uçurumu"ndan irkilen şarkılarla doludur. John's Children'ın "Smashed Blocked"undan Eyes'ın "You're Too Much"ına kadar 60'ların freakbeat'i, aceleci şehvet ile cinsel olarak yenilip yutulma korkusunun bir karışımıydı. "You're Too Much"da kız, erkeğin idare edemeyeceği kadar hızlıdır, çok ateşlidir. O kız daha genç, daha vahşi bir kuşağa aittir ve oğlan da "gevşemeye hasret"tir; Eyes'ın başka bir şarkısı olan "My Degeneration"ın 60'ların tipik bir senaryosunu, bir oğlanın, aşırı iffetli, frijit ve edepli takıldığını söyleyerek bir kızla alay ettiği senaryoyu tekrarlama tarzı düşünüldüğünde bu ilginç bir tornistandır. "You're Too Much"ın sonlarına doğru alevlenen gitarlar ışın saçtıkça şarkıcının sesi bir sound selinde boğulur, çok güzel ve korkunç bir cinsel kıyamet kulaklarınızı kamaştırır.

On beş yıl sonra Smiths'in "Pretty Girls Make Graves"i (1984'te çıkan aynı adlı ilk albümlerinden), dişi doyumsuzluk karşısında eril dermansızlığı yine benzer bir riyasızlıkla itiraf ediyor-

* Right now: Tam şu anda. (y.h.n.)

du. Morrissey "Güzel Kızlar Mezar Kazar" tabirini Jack Kerouac'dan ödünç almış olabilirdi (Bu, Kerouac'ın gözde vecizelerinden biriydi), ama şarkıda sorun erkekliğin durulmasından duyulan korkudan ziyade cinsel olarak yenilip yutulma korkusudur. Morrissey platonik, yüce gönüllü, manevi bir ilişki isterken, kız onun bedenini istemektedir. Rock isyanının şehvete doymayan damızlık aygır konumunun zarif bir tersine çevrilişiyle, bir kenarda dansa kaldırılmayı beklerken solup giden kişi Morrissey'dir, cinsel açıdan büyümüş de küçülmüş külhanbeyi ise kadındır. Kadın, Morrissey'i sert bir şekilde terk ederek karşısına ilk çıkan budala ama erkek gibi erkek bir herifle birlikte olur. Peki bu durumda, tatlı kızların kazdığı "mezar" sadece erkeklerin parçalanmış romantik yanılsamaları için inşa edilmiş bir türbe olmayıp, daha ziyade Louise Kaplan'a göre eril cinsel dehşeti esinleyen "boşalma ve penisin inmesi"yle gelen "ölüm" olamaz mı?

B. BODIES*

Rock'n'roll'da "annelik korkusu" ile yapılan en gaddar hesaplaşmalardan biri, Sex Pistols'ın "Bodies"idir (*Never Mind the Bollocks*, 1977'den). Bu şarkı Pistols'ın en tehditkâr ve en tutarsız şarkılarından biridir. O dönemde aklı başında İngiliz müzik basını, şarkının bariz bir şekilde kürtaj karşıtı olan konumu ile punk'ın uygun politik çizgisi konusunda sahip oldukları düşünceleri uzlaştırmak için ne yapacağını bilmez hale gelmişti. Şarkının dışavurduğu öfke ve nefret "Bodies"i, "Belsen Was A Gas"le aynı noktaya, insanlık halinin keskin kenarına getirir. "Belsen" gibi bu şarkı da ajite edicidir, rock'n'roll bir kara deliğe –bir şekilde canlanan ve saldırıya geçen bir kara deliğe– dönüşür. Rotten, Katolik blues'u söyler: İnsan varoluşunun hayvaniliği, et ve kanın dehşeti karşısında midesi bulanır, isyan eder.

"Bodies" bundan daha dolaysız olamazdı, Rotten çağıldayan cerahat benzetmeleriyle fiilen gargara yapar. Rotten'ın şarkıdaki persona'sı sorumluluğun gereklerini yerine getirmeyen baba ile "anneciğim, ben bir hayvan değilim" diye çığlığı basan fetüs arasında bölünmüştür. Kızın, Pauline'in hali, bir hayvanın halinden hallicedir. Pauline'in bir fabrikada çalışıyor olması, öyle görünüyor ki, hayatı

* Sex Pistols'ın bir şarkısının adı. "Bedenler" anlamına geliyor. (y.h.n.)

otomatik olarak hiç durmadan üreten kadın biyolojisinin mekanik mahiyetini vurgulamaktadır. Tuvalette düşük yapılarak öldürülen fetüs bize, dışkı kanalları ile sidik kanalları arasında dünyaya geldiğimizi anımsatır. "Bodies"de kadın biyolojisi ve doğa, erkeği köleleştirir.

Zilletin insanlıktan çıkaran, makine benzeri niteliği ile endüstriyel hayatın totaliter mahiyeti arasında kurulan bu bağlantı, post-punk "endüstriyel" müziğe öncülük eden Throbbing Gristle tarafından daha da geliştirilir. Throbbing Gristle'ın tüm derdi "mevcut varsayımların hepsiyle hesaplaşmak", dinleyicilerinin hoşgörüsünü son sınırına kadar sınamaktı. Yaptıkları müzik bitip tükenmeyen çirkinliklerle, insanlıkdışı eylemlerle ve zalimlikle dolu bir dünyayı aksettiriyordu. Sound'u bozup seviyesizleştirerek en dip düzeye, bugün bile altından geçilmeyi bekleyen en aşağı düzeye indirdiler. Throbbing Gristle endüstriyel hayatın takıntılarını tüm boyutlarıyla işlemede çığır açtı: Seri katiller, komplo teorileri, alt algısal zihin denetimi vb. Grup her şeyden önce endüstriyel hayatın tutumlarını işledi; bu, gerçekliğin dış zarını soyarak gündelik görünüşlerin ardındaki pisliği açığa vurma itkisidir. Gristle'ın tüm yapıtlarında, ortaya koyulan tüm açımlamalardan sonra kadının en büyük kurban olduğu görülür. "Slugbait", yedi aylık hamile bir kadından fetüsü çekip alarak kafasını çiğneyen bir "melun oğlan"ın bayat bir hikâyesiydi (Aynı şarkının daha sonraki bir versiyonunda bir kız çocuğunu öldüren bir katilin kaydedilmiş itirafı işlenir). "Hamburger Lady", gerçek hayatta elektrik sandalyesinde idam edilen kurban hakkındaki tüyler ürpertici ayrıntılara dalar. Hatta, "We Hate You (Little Girls)" [Sizden Nefret Ediyoruz Küçük Kızlar] adlı bir şarkı bile vardır. Throbbing Gristle* adı fallik kinayeyi etli kanlı varoluşun zelil mahiyetini hissettiren bir sezgiyle bileştirmeyi beceriyordu; bu da hayat dolu olmanın gayri ihtiyari süreçlere (salgılama, doğum, çürüme, ölüm) ve her an zorbalığa maruz kalma olasılığına tabi olmak anlamına geldiğini anımsatır.

Throbbing Gristle, radikal sanat grubu COUM Transmissions'dan türedi. Gristle gibi COUM'un da tabuların üstüne gitmesinin ana fikri, dişi bedenin ve cinselliğin çirkinliğine dikkati çekmekti. COUM'un *tour de force*'u,** 1976 yılında Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde "Pornography" adıyla düzenledikleri bir ser-

* Zonklayan kıkırdak. (ç.n.)

** Ustalık, beceri, güç gösterisi. (ç.n.)

giydi. Porno dergileri adeta birer sanat eseriymişçesine çerçevelenip duvara asılmıştı; uğraştığı sanata bir porno modeli olarak çalışmasını da dahil eden COUM mensubu Cosey Fanny Tutte bu dergilerde poz veriyordu. Öbür enstallasyonlar arasında, iki elinde kullanılmış tamponlar olan Venus De Milo dökümü, içindeki parçalar çıkarılıp yerine bir aylık kullanılmış tamponların yerleştirildiği bir Art Deco saati ve yanlarına yine bir aylık kullanılmış tamponların ilave edildiği bir kutu dolusu sineğe dönüşen larvalarla hayatın döngülerini gösteren bir çalışma vardı. Aybaşı akıntısını takıntı haline getiren COUM'a göre, dişi hayat döngüsü net bir şekilde "acı gerçeği", yüksek sanatın kibirli tafralarının çökertildiği bir uçurumu gösteriyordu. Dişi zillet öfke kusan eril bir silaha dönüşmüştü: "Pornography" sergisinin Britanya basınında hayret belirten manşetlere esin verdiği, hatta Parlamento'da tartışıldığı düşünülürse bu dönüşüm büyük bir başarıyla gerçekleştirilmişti.

C. KADIN TURTASI

Birthday Party, punk'ın cinsel korkusunu, Rimbaud, Baudelaire ve Lautreamont gibi geç-Romantik şairlerin hummalı vizyonları ile bu korku arasındaki bağlantıyı yeniden kurmak için farklı bir yöne kaydırdı. Nick Cave'in Birthday Party'de (ve daha sonra solo sanatçı olarak) yazdıkları zelilin rock dünyasındaki en tiksinç iç gıcıklayıcılığıyla tamamen serpilip gelişmesidir. Kendi adlarıyla çıkan ilk albümde (1980) ve onun devamı olan *Prayers on Fire*'da (1981) Birthday Party bir illet, bulantı ve huzursuzluk müziği icra etti. "King Ink"de Cave'in alter ego'su –asi kültürünün klasik kasıntılılığıyla dolanan anti-kahraman– kendisini adeta "bir çorba kâsesinde yüzen böcek"– gibi hissetmektedir. Cave şarkılarında melankoliyi boğulma olarak, bezginliği ağdalı bir direnç olarak yaşar. *Prayers on Fire*'da gözler öfkeli, burun kanatları korkuyla titrektir; şarkının sözleri psikedelik bir hastalığı dışavuran kasvetli yakarışlar, sümüksü salgılar ve pis kokularla dolu bir imgelemin ürünüdür. Bu sözlere hummalı ama kederli bir caz-punk müzik eşlik eder.

Bir sonraki albüm *Junkyard*'da (1982) ve daha sonraki EP'lerle, zillet irinle dolup taşar. "She's Hit", kadınların kırılganlığından hüzünlü bir tarzda şikâyet eder, erkeğin ellerinde kadının sıvılaşarak "woman-pie"a [kadın turtası] dönüşme tarzına sızlanır. "Deep in

the Woods"da (*Bad Seed* EP'sinden) sevgilinin öldürülmüş bedeninde solucanlar motifler çizer ve kadınların ölmeye olan özel eğilimlerinden onlara ancak aptalların âşık olmaya kalkacağını anlatır. Cave'in imgelemi genellikle çürüyüp kokuşma ile kusursuzluğu birleştirir. "Mutiny in Heaven" (*Mutiny* EP'sinden) haşaratlarla kaplı, pisliklerin her tarafa saçıldığı bir cennete göz atar; bu cennet Lautreamont'un 1868'de çıkan *Maldoror*'unda betimlediği, boklardan yapılma tahtına kurulmuş halde ete duyduğu sapkın iştahı çatlayasıya doyurmak için insanları kan dolu kazanlarda kaynatan bir tanrının yönettiği metruk krallığı anımsatır.

110 Cramps, Birthday Party'nin sex'n'horror [seks ve korku] oyununun karikatürleştirilmiş bir versiyonunu sundu. Rockabilly fundamentalistleri olan Cramps kendini, ezeli rock'n'roll'un "hakiki ruhu"nu (denetlenemeyen dürtüler ve 50'lerin asi erkeğinin kıstırılmış libido'su) canlandırmaya adamıştı. Halkının sofuluğuyla tanınan Güney'de seks günah sayılırdı ve gerçekten pis bir şey olarak görülürdü; Cramps, rock'n'roll'u şeytanın müziği olarak değerlendiren görüşe B-filmleri* tarzında bur ucuzluk ilave etti. Grup, "What's Inside A Girl", "Smell of Female", "Her Love Rubbed Off" *ad nauseam*** gibi şarkılarla, sadece dişi salgılarda debelenmekten hoşlanan, yeniden dünyaya gelmiş Swamp Things*** olduğunu ilan ediyordu. Amerikan argosunda âdet sancılarını anlatan adları bile grubun kadın biyolojisine duydukları cıvık hayranlığa tanıklık ediyordu.

80'lerin ortasına gelindiğinde hem endüstriyel janr hem de Birthday Party'nin groteksliler okulu, hardcore-sonrası Amerikan gruplarını etkilemeye başlamıştı. Butthole Surfers, Big Black, Scratch Acid ve Killdozer gibi gruplarla birlikte, zelil, insanları ete indirgeyen sınır-yaşantılarda (seri cinayetlerden psikotik şiddete, otomobil çarpışmalarından öbür tuhaf sakatlama ve paçavraya çevirme biçimlerine kadar) gezinen bir düşkünlükte su yüzüne çıktı. Butthole Surfers, adli soruşturmalarda filme alınmış cesetlerin ve otopsi filmlerinin gösterildiği, otomobil çarpışmalarının ve cinsiyet değiştirme ameliyatlarının görüntüleriyle dolu filmlerin eşlik ettiği bir ortamda konser verirdi. Big Black'in "Cables"ı, bir mezbahanın sırf eğlence olsun diye gezilişini anlatıyordu.

---

* Hollywood'un ucuz yapımlarına verilen ad. (y.h.n.)
** İkrah getirecek derecede. (y.h.n.)
*** Bataklık Yaratıkları. (y.h.n.)

Scratch Acid sadece kişinin zihinsel dengelerini değil, aynı zamanda insan biçiminin kompozisyonunu tehdit eden şeyleri özellikle takıntı haline getirmiş gibiydi. Grubun adıyla çıkan ilk albümde ve *Just Keep Eating* (İkisi de 1986'da çıktı) adlı albümde yer alan şarkılar çürümeyi ve çözülüp dağılmayı anlatan imgeleri bardaktan boşanırcasına yağdırırken, müzik saf pis kokudan ibarettir: Ölümün kokusunu saçıyor gibidir. "Holes", hayatının bir delikten (vajina) fırlayıp çıkıvermek ile başka bir deliğe (mezar) cumburlop dalıvermek arasındaki kısa bir fasıla olduğunun farkına varan bir adamın efkârıdır. "Spit A Kiss", "sineklerin yavruladığı bir yer" haline gelmeyi hayal eder. Scratch Acid ve onlarla aynı ruh halini paylaşan grupların ortaya çıkmasıyla, çürüyüp yok olma korkusu ve kadınları öldürme dürtüsü arasında çok sıkı bir bağlantı olduğu izlenimi doğdu. Kadınlar doğum süreçlerine yakın durmalarından ötürü ancak organları kesilip biçildiği takdirde yok edilebilecek tehlikeli bir güce sahip gibidir. Bu çözüm tehlikeyi geçici olarak azaltır ve erkeğin egemenlik ve bütünlük duygusunu yeniden onaylar.

Ama bedenin iç bölgesine bu şekilde meftun olmanın mistik bir öğesi de var: Zilletle yüzleşmek, insani varoluşun nihai, *ham* gerçeğini idrak etmektir. Godflesh adlı İngiliz grubu buradaki alçaltma-yoluyla-aşma fikrini tam da adıyla yakalar. "Spine Nerve Shatter" gibi şarkılar, pestili çıkıp hamurlaşana kadar ezilmeyi bir tür imha edici esrime olarak hayal ediyordu. Godflesh, avant-garde/post-hardcore sahne ile heavy-metal'in bir alt-türü olan "grindcore" adlı tür arasındaki bir köprüydü. Bu gruplar thrash metal'i geliştirerek acımasız bir harman dövme makinesine, şiddetli riff'lerin ve insanı kırbaçlayan davul gümbürtülerinin oluşturduğu bir işitsel mezbahaya dönüştürdü. Müziğin organik olarak yağ gibi akıp gitme duygusu tempo değişiklikleriyle vahşice kesintiye uğratılırken, tüyler ürpertici sözler bedenin organik bütünlüğünü tehdit eden tehlikelere marazi bir saplantıyla takılıp kalıyordu.

Grindcore'un kamografik [et teşhir eden] eğilimlerini alıp bilinçli bir şekilde kendi kendisinin parodisini yapmanın ötesine götüren bir grup olan Carcass, "Excoriating Abdominal Emanation"* ve "Crepitating Bowel Erosion"** gibi şarkılarla bu eğilimleri baş döndürücü bir eşiğe getirdi. *Reek of Putrefaction* adlı albümün kapağında kesilip biçilmiş insan bedeni parçalarının bir montajı yer

* Mide Gazının Derisini Yüzmek. (y.h.n.)
** Çıtırdayan Bağırsak Erozyonu. (y.h.n.)

alırken, *Symphonies of Sickness* albümünün kapağını derisi yüzülmüş bir insan kafası süslüyordu. Carcass'ın müziği en az sözler kadar cerrahiydi, bir dizi yarma ve delme *staccato*'suydu. Grindcore'un ürkütücü olandan büyülenişi, zelilin aynı anda arz ettiği tehditin ve handiyse şehvetli albeninin açık seçik kanıtıdır. Örneğin, Skin Chamber, "iğdiş edilme"yi bir "lütuf" olarak betimler: Organların parçalanması ve sakatlanma, rahmin farklılaşma barındırmayan ağdalı sıvısına geri dönmektir.

D. DAM THAT RIVER*

Çocuk yetiştirmenin çok önemli bir kısmı çocuklara bedensel sıvılarını (sümük, tükürük, sidik, dışkı, gözyaşı, kusmuk) "çekip çevirme"lerini ve bedenin iç kısmını iğrenç bir balçık deposu olarak düşünmelerini öğretmekten ibarettir. Klaus Theweleit, *Male Fantasies*'de, katı disipliner bir çocuk yetiştirme rejiminden geçen Freikorp asker erkekler açısından "temiz ve nezih" bir bedene sahip olma çabası ile Alman Reich'ını ayakta tutmak için savaşma arasında çok yakın bir bağlantı olduğunu ileri sürer. Asker erkeklerin yazılarında tek bir fikir –Komünist işçi sınıfının Almanya'yı lağım çukuruna sürüklemekte olduğu fikri– sayısız çeşitlemelerle ifade edilir (batak, bataklık, dipsiz kuyu, lağım, gübre yığını vb.) Proto-faşist asker erkeklere göre, kitleler harfiyen mide bulandırıcıydı! Bu yüzden, denilebilir ki, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki iç savaş iki cephede birden yürütülmüştü –geniş kapsamlı politik düzen cephesinde ve bireysel bedenin mikro-politik cephesinde–; bu savaşta Freikorp milislerinin amacı tehditkar yapış yapış duygu seline set çekmekti.

Çocuk yetiştirme pratikleri Birinci Dünya Savaşı'ndan bu yana epey gevşedi elbet. Öyle bile olsa, rock'n'roll'un beden sıvıları konusunda ne kadar titiz olduğu görmezden gelinemez. Taşıp parçalanan barajlar –bu, proto-faşist imgelemin asli fobik eğretilemelerinden biridir– hakkında yazılmış iki rock parçası bile vardır. Bunlardan en ünlüsü, zamanında birçok eleştirmenin, proto-faşist olduğu gerekçesiyle hiperfallik abartılı sözlerine ve Viking/Tolkienesk savaşçı saplantılarına saldırdığı bir grup olan Led Zeppelin'in "When the Levee Breaks"idir. Bu şarkı, Zeppelin'in şişirerek bir Kıyamet

* Alice in Chains'in bir şarkısının adı. "Irmağa Set Çek" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)

günü boogie *tour de force*'una dönüştürüp yükselttiği eski bir blues klasiğidir. Plant ve ortaklarının bu senaryoyla (şarkıyı ilk işiten siyah çiftçilerin karşısına dikilen gerçek bir tehlikeyi anlatan senaryoyla) niçin özdeşleştikleri konusunda ancak tahmin yürütebiliriz. Ama kesin olarak bildiğimiz bir konu var ki, o da kadınların Led Zeppelin imzalı şarkılarda ("Dased and Confused", "Black Dog" vb.) genellikle şeytani bir tehdit olarak boy göstermeleridir. Dolayısıyla, "When the Levee Breaks", kadınsılık tarafından yutulup boğulmaktan duyulan korkunun bir tür alegorisi, kozmik dehşetin fazla dramatik bir anlatımı konumuna yükseltilmiş bir alegori olamaz mı?

Yirmi yıl sonra, parçalanan kıyı seddi eğretilemesi Alice In Chains'in "Dam That River"ıyla (1992'de çıkan *Dirt* albümünden) rock dünyasında yeniden ortaya çıktı; bu şarkı cinsel kaygılarla dolu bir rutubetli ağıttır. Seattle grunge grupları arasındaki en metalik grup olan Alice In Chains, Black Sabbath ile Led Zeppelin'in ölümcül, hantal blues'undan yararlandı. Bu grupların riff'leri kıyamet günü gibi çınlar, çaresizliğe gömülüp kalmaktan kaçınmak için çırpınan kanatlar gibidir. Marazi "Them Bones" hepimizin mezara doğduğumuzu iddia eder. Alice In Chains, öyle görünüyor ki, insanın "sabitlenmiş bir kokuşmuşluk"un bir parçasından başka bir şey olmadığını söyleyen romancı Louis-Ferdinand Céline'in inancını paylaşıyor gibidir. *Dirt*'ün her yerinde zillet boy gösterir: Bağımlılığın uyuşmuş felç halinde ("Junkhead", "Godsmack"), ama her şeyden önce, aşkın "iğdiş edişi"nde ("Rain When I Die").

E. İĞDİŞ BLUES'U

Punk'ın kavgacılığı ile heavy rock'ın umutsuzluğunu kaynaştıran grunge, *kastrasyon blues*'un [iğdiş blues'u] sound'udur. Grunge'ın aşırı ciddiyeti *batmama* mücadelesini somutlar. Nirvana politik ve varoluşsal iktidarsızlığın, "cinsiyetsizleştirilme ve cinsel organların alınması"nın şarkısını söyledi. Ann Powers başarılarını, yaptıkları müziğin rock camiasının fallus'u yeniden canlandırmak için gerçekleştirdiği gözü dönmüş bir girişim (katı, erkeksi, saldırgan sound'a bir geri dönüş, gençlik isyanının göstereni olarak rock yapma) olmasına bağladı. Ama buradaki hayati çekince bunun *başarısız* bir girişim olmasıdır, kastrasyonun bıraktığı yara izlerini göste-

riş olsun diye teşhir etmeye benzemesidir. Grup "In Bloom" için çekilen klipte entari giydiğinde sadece grunge'ın hard rock erkeksiliğinin fiyakasını bozmakla ya da bu erkeklikle alay etmekle kalmıyor, aynı zamanda punk'ın orijinal anlamını görülebilir hale getiriyordu: Kadınsılaşmış, cinsel açıdan pasif bir oğlan.

Nirvana'nın tüm çalışmalarında erkekliği reddetme ve rahme sığınma doğrultusundaki gerileksel* bir dürtünün pek çok emaresi vardır. *Nevermind*'ın kapağında, su altında yüzen bir bebek görüntüsü vardır; bir oltaya iliştirilmiş dolar banknotu onun önünde salınmakta, yoz bir dünyaya gelerek amniyotik cennetini terk etmesini sağlamak için onun aklını çelmeye çalışmaktadır. Nirvana'nın bu albümden sonra 1993'te çıkardığı albüm basitçe *In Utero* adını taşıyordu; albümden çıkarılan ilk single, "Heart-Shaped Box", rahim nostaljisi ile cinsel/duygusal yutulma dehşeti arasında bocalar. Cobain, "göbek bağı"nın kement olup boynuna geçirilerek o güvenli sığınağa tekrar geri çekilmesi için yalvarır, "çekici katranlı çukurun"un içine çekilmeyi özler. Yoğun anlamlarla yüklü imgeler Cobain'in bölünmüş dürtülerini dramlaştırıyor gibidir. Bir yandan, evcimenliğin boğucu rahatlığından kopup kaçma arzusu vardır. Öbür yandan, erkeksiliğin tezahürlerinin çoğunun tiksinti verici olduğu bir dünyada erkekliği reddetme isteği, bebekleşme ve hadım edilme arzusu vardır. "Heart-Shaped Box"daki eğretilemeler aynı zamanda Sylvia Plath ve Anne Sexton'ın şiirlerindeki şehvetli ölüm mecazlarını anımsatır (Sexton "Wanting to Die" adlı şiirinde başarısız intihar girişimlerinin ardından "tatlı ilacın hiç unutulmayacağından", "kelimelerin yetmeyeceği bir keyif"ten söz eder). Cobain'in dünyadan el etek çekerek uyuşukluk tapınağına çekilme arzusu eroin alışkanlığından geçti, sonra serpilerek tam gelişkin bir ölüm arzusuna dönüştü (Freud'un nirvana ilkesi adını verdiği ilkeye, tüm organik hayatta bulunan, hareketliliğin olası en düşük düzeyine geri dönme, cansızlaşma eğilimine teslim oluş). Cobain Nisan 1994'te kendisini vurdu.

Dişi-özdeşimli bir kişi olmak (*In Utero*'daki başka bir şarkı "asla bir babası olmadığından" şikâyet eder) Cobain'i zilletin ayartıcı-

* "Gerileme (regression): 1) Ezici dış sorunlar veya iç çatışmalar karşısında kişinin eski, özellikle bebeksi düşünüş, hissediş veya davranış yapılarına kısmen veya sembolik olarak dönmesiyle tanımlanan bir savunma mekanizması... 2) Klasik psikanalizde bu terim, cinsel itkiler için ulaşılan gelişim evresinde doyumun engellenmesi halinde kişinin doyum için önceki bir psikoseksüel gelişim evresine gerilemesi anlamında da kullanılır...", S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü,* Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 328. (ç.n.)

lığına karşı daha da hassaslaştırıyordu. Bunların hepsi de Nirvana'nın grunge gençliğiyle niçin bu kadar ahenkli çınlayabildiğini açıklamaktadır; grubun çektiği şiddetli ıstırap tam da durgunlaşmaya karşı savunmasız oldukları duygusundan kaynaklanmaktadır. Yorumcular Nirvana'nın dinleyicilerini yönsüz, kişisel ya da politik bağlanmalara girmekten aciz 20'li yaşlarındaki, "kaytarmacı" kuşak olarak betimliyordu. Buna benzer şekilde Cobain de "kuşağımın miskinliğinden, kendi miskinliğim ve umursamazlığımdan tiksinti" duyuyorum demişti. Nirvana'nın müziği umursamak isteyen kaytarmacı hüsranıyla sarsılır. Ama Clash'den farklı olarak Nirvana uyuşukluktan çıkıp militanlığa yönelemez, çünkü onlar da Amerikan underground kültürünün büyük kısmı için geçerli olduğu üzere, rock'ı politikleştirerek bir hareketin emrine verme girişimlerine kuşkuyla yaklaşıyorlardı.

Bu çıkmaza bir çözüm önerisi Henry Rollins tarafından ortaya atıldı. Rollins daha önce, 80'lerin başında *Damaged* ve *My War* gibi albümlerdeki yaralı erkeksiliğin katartik infilaklarıyla Nirvana'nın birincil ilham kaynakları arasında yer alan hard core grubu Black Flag'in şarkıcısıydı. Rollins solo çalışmalarında Sabbath'dan etkilenmiş olan estetiği geliştirerek bir tür tekbenci mücadele rock'ına dönüştürdü. Robert Bly, Yukio Mishima ve Travis Bickle'ın (*Taxi Driver*'daki kendinden menkul düzen bekçisi) bir karışımı olan Rollins dayanışmaya dudak bükse de bunun mülayim alternatifi olan kaytarmacılığı da reddeder. İri adaleli bedeni, kısa kesilmiş saçları, yüksek dayanıklılık isteyen performansları ve "bana bulaşma" [don't fuck with me] diyen halesiyle Rollins, sürekli kırmızı alarm halinde faaliyet gösteren tek kişilik bir ordudur.

Ama Rollins gerçekte dış tehditlerden ziyade *zillete* karşı savaşmaktadır: Savaş alanı kendi bedeni ve ruhudur. Halter çalışma konusundaki handiyse mistik tutumu üzerine yazdığı yazılarda, yeniyetme bir delikanlıyken "bir benlik duygusuna sahip olmadığı"nı belirtir. "Tüm benliğim yaşadığım korkuların ve maruz kaldığım aşağılanmaların bir ürünüydü." Cobain gibi Rollins de babasız, eril bir rol modelinden yoksun halde büyür. İyi kalpli bir öğretmen ona acır ve nasıl idman yapılacağını öğretir; Rollins asla geriye dönüp bakmaz. Ama zilletin uzak tutulabilmesi için bu sallantılı benlik duygusunun sürekli muhafaza edilmesi gerekir. "Demirden [ağırlıktan] uzak geçirdiğim zamanlar zihnim karışır. Kesif bir depresyonda debelenirim...(Demir) size asla yalan söylemez... Zifiri ka-

ranlığın ortasında bir mürşit gibi her zaman oradadır... benim en büyük dostum." Rollins'in adale geliştirme konusundaki tutumu handiyse otistik bir tutumdur (Kanıtsa, "zayıflıkla başa çıkmanın tek yolu güçlü olmaktır" diyen Rollins'in bu sözlerindeki Zen-benzeri totoloji); ve bu tutum kendi kişisel davranış kurallarını da beraberinde getirir (Bir numaralı kural: "Hiçbir şeye ya da hiç kimseye bağlanmayacaksın").

Black Flag'in "Damaged I"ında Rollins yıkılmıştır, iğdiş edilmiştir. Ama Rollins Band grubunda gergin ve sinirli, formda ve kötü bir kavga makinesidir. Rollins'in müziği ruh için bir tür tai chi'dir, adalelerin/zihnin uyanık olduğu bir esrime yaratır. Rollins, bir samuray gibi, sıkı idmanlar yoluyla tepkilerini otomatikleştirmiş ve makine-erkeğin steril zarifliğine kavuşmuştur. Sabbath'ın "Iron Man"idir, ulaşılmaz, incinmez, alt edilemez "Iron Man."

F. BİZ ERKEK DEĞİL MİYİZ?

Belki de tüm zamanların en marazi rock'n'roll'unu Devo yaratmıştır. Ohio'nun derinliklerinden 1978 yılında çıkan grubun insan biyolojisinin cıvıklığına duyduğu hayranlık punk'ın bedenden duyduğu tiksintinin gerekli bir parçası gibiydi. Aslında, Devo'nun marazi saplantısı punk'ın tabulara saldırışının öncesine uzanıyordu. 70'lerin başında yaptıkları parçalar (Grubun dağılışından sonra çıkan *Hardcore Devo 1* ve *2*'de toplanmıştır) modern grotesklik olarak nitelendirilebilir. "Soo Bawls", tuvalet suyunu tüm heriflerin yudumlamak istedikleri cana yakın bir mongola yakılmış bir övgü ezgisiydi [paean]. "Buttered Beauties", şarkının adındaki siyah dilberlerin "kaygan yağları"nı şarkıcıya bulaştırmalarını hayal ediyordu. "Midget"de, daha yeni yürümeye başlamış bir çocuğunki kadar olan bedeninde yetişkin bir erkeğin şehvetini taşıyan kahraman, babası gelip onu eve sokuncaya kadar annesinin eteğinin dibinde oynar. Devo bu noktada 70'lerin başında Amerika'da çok popüler olan raunch* and boogie'nin robotik, hijyenik bir versiyonunu icra ediyordu; grup bu müziğin cinsel salgılarını kurutmuş, yalnızca menfur şarkı sözlerinde tekrar akıtmak için gereken miktarda salgıyı muhafaza etmiş gibidir.

Are We Not Men? We Are Devo (1978) albümü cinselliğe ve ka-

* Raunch: Müstehcen. (y.h.n.)

dın biyolojisine duyulan nefretle delik deşiktir. "Uncontrollable Urge" arzuyu kişinin bedeninden huzursuzluk duymasına neden olan gayri ihtiyari salgılar ve tikler çerçevesinde ifade ediyordu. "I Saw My Baby Getting Sloppy", Sartre'ın aşağılayan gözleriyle bakılan, şarkıcı Mark Mothersbaugh'ın "deliği özledim" diye sızlandığı seksti. "Shrivel Up" fiziksel bozulma ve ölüm gerçeğini dinleyicilerin yüzüne çarparken, size annenizin kaçınılmaz olarak yok olup gideceğini şeytani bir zevk duyarak anımsatıyordu. Ve "Gut Feeling" 60'lardaki klasik kadın düşmanı aşağılamaların, güncelleştirilmiş bir versiyonuydu ve doğrusu alışılmamış canlılıkta bir imge dünyasının ürünüydü.

Bu nahoş ama tuhaf bir şekilde alışkanlık yaratan eğlenceye, çok anlaşılır olmasa da olgun bir felsefe, ters-evrim [de-evolution] dedikleri bir felsefe eşlik ediyordu. Özü bakımından bu felsefeye göre, TV ve reklamın beyinleri tahrip eden etkisi yüzünden insanlık bir çöküş sürecine girmiştir. Devo'nun amacı rock'n'roll'un karşı-kültür ütopyacılığıyla arasındaki bağların son kalıntılarını da koparmak ve rock'ı yeni bir konformist, totaliter pop kültüründe asli işlevler gören bir unsur olarak yeniden yaratmaktı. "Are We Not Men?" ve "Mongoloid" gibi şarkılar, Batı medeniyetinin çöküşünde rock'ın oynayacağı yeni rol hakkındaki şarkılardı. Bir parodi olarak ters-evrim, rock'ın *MTV*, reklamcılık ve Hollywood gösterileri yoluyla, denetlenen ve denetleyici olan mainstream* eğlence kültürüyle 80'li yıllarda bütünleşmesinin parlak bir kehanetiydi.

Gelgelelim, bugün bakıldığında en çarpıcı olan konu, Devo'nun tiksintisinin ne kadar eski moda olduğudur, Musevi-Hıristiyan kültüründeki beden korkusuyla o kadar çok uyumlu olmasıdır. Grubun lider teorisyeni Jerry Casale şöyle diyordu: "Estetiğimizin temelinde kendi kendini şiddetle eleştiren bir mizah yatmaktadır. Şu (Orta Batıda) yaygın olan duygu... insan olmaktan utanma duygusu var bizde." Rock müzik "kirli –mide bulandırıcı ama dimdik– olduğunda heyecan vericidir." Casale'ye göre, "60'lar kesinlikle jenital-doğrultulu seks gibiydi. 70'ler narsisistik bir tarzda oral'dı, şimdi ise anal evredeyiz ve bu da pre-jenital cinsellikle, bebeklikle alakalı. Yine, tıpkı kendi kötü kokularınız arasında oyuna dalmak gibi bir şey bu."

Devo'nun sahte fütüristik görüntüsünün altında en geleneksel rock'n'roll kadın düşmanlığı gizliydi. Casale o dönemde bir gaze-

* Anadamar. (y.h.n.)

teciye resim öğretmenliğinden nasıl atıldığını anlatır. Bir kız öğrencisi Mothersbaugh'ın resimlerini kendisinden çalmıştır ve "Mark Mothersbaugh'ın cerrah teçhizatlarıyla kadın bedenlerini memnun mesut parçalayışını gösteren resimlerini görünce" oldukça travmatik bir deneyim yaşamıştır. Peki, Devo niçin laboratuvar araştırmacılarını ve teknokratları andıran üniformalar giyiyordu? "Bunun sırf korunma amaçlı olduğunu herkese anlattık. Bakarsanız, sahnedeyken üstünde koruyucu bir kabuk bulunan kabuklu hayvanlardan ziyade iğrenç bir solucan gibisiniz...Karınca kadar olduğunuzda üstünüze basıp ezmek kolay olur. Bir çimdiklik canınız kalır."

Ticari başarı sağladığı döneme gelindiğinde Devo synthesizer'ların paslanmaz sterilliği lehine gitarlardan kurtulmuştu ve etten duydukları korku "Whip It" (kirlenme riski taşımayan seks) sadist-mazohist imgelerle dışavuruluyordu. Görüşmelerde, yirmi birinci yüzyıl için yeni, ultratemiz bir cinsellik tahayyül etmekten söz ediyorlardı. Japon toplumunun verimliliğini takıntı haline getirmişlerdi. Ama bedenden ve bilhassa dişi bedenin sıvılaşan zilletinden duydukları tiksinti Eski Ahit kadar eskiydi.

VII

Wargasm: Metal ve makine müziği

> "Savaş insan bedeninin o hep hayal edilen metalleşmesini başlattığı için güzeldir."
>
> F. T. Marinetti, "Manifesto on the Ethiopian Colonial War"

Devo'ya göre üniforma bedenin iç kısmındaki akışkan pisliği içeride tutan bir kabuktu, bir zırh gibiydi. Proto-faşist imgelem makinaye, makinenin zedelenmezliği ve nüfuz edilemezliğine imrenildiğini göstermektedir. İyi bir asker olmak tepkilerinizi mekanikleştirmeniz, ordunun ölüm makinesinde bir dişli haline gelmeniz demektir.

Buna benzer özlemler ve tiksintiler, yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan ve faşist eğilimler taşıyan iki sanat hareketinin, yani İtalyan Fütüristleri ve Britanyalı Vortisistlerin* yazılarında zonklu-

* "Vortisizm: Yirminci yüzyılın başlarında İngiliz yazarı Wyndham Lewis'in açtığı bu çığır, hayatı sürekli bir değişiklik, telaş ve heyecan içinde anlatır. Sanatın öbür kolla-

yordu. Vortisist öncü teorisyen Wyndham Lewis, dinamizmleri ve hijyenlerinden ötürü makinelere tapıyor ve organik hayatın "yumuşak iç bölgesindeki çıplak tempolardan ve hareketlilikten" irkiliyordu. *Tarr* (1918) adlı romanında "ölü durgunluk sanatın birinci koşuludur" der. "İkinci koşul, insani ve duygusal anlamda ruhun yokluğudur... iyi sanatın bir içi olmamalıdır." İyi sanat akışkan iç bölgesinin hiçbir göstergesini taşımaz; saf dışsallıktan, dümdüz çizgilerden ve keskin konturlardan ibarettir. Lewis'e göre, biyolojinin biçimsiz yapışkanlığı aklın ve nesnel sanatsal bakışın karşısına çıkan bir tehditti.

Romantik sanatın yuvarlak hatlarını ve bulanıklığını Fütüristler de reddediyordu. Umberto Boccini "şiirin düz çizgilerden, matematik hesaplardan oluşması gerektiği"ni ilan ediyordu. F. T. Morinetti'nin *The Founding and Manifesto of Futurism*'i (1909) handiyse bir heavy metal manifestosu olabilirdi: "Bizler savaşı –dünyanın yegâne hijyeni-, savaşçı zihniyeti, vatanseverliği, özgürlük taşıyıcılarının yıkıcı hareketini, uğrunda ölmeye değer harikulade fikirleri göklere çıkarıyoruz, kadını ise aşağılıyoruz." Bu polemik, cinsel haz duymaksızın dikleşmenin ve öylece kalmanın verdiği zafer sarhoşluğunun doğurduğu ağdalı salvolarla sona erer. "Bakın bize! Hiç yorulmadık! Yüreklerimiz usanmak, yorulmak bilmiyor çünkü yüreklerimiz alevden, nefretten, hızdan beslendi! Dünyanın zirvesinde dimdik ayakta, yıldızlara bir kez daha avaz avaz meydan okuyoruz!" Amfetamin delisi punk'lar gibi Fütüristler de uykuyu, mahmurluğu, şefkatliliği aşağılıyordu. Şiddetli bir koparma darbesiyle doğadan kopup dünyanın ortasında bir anıt gibi dikilmek istiyorlardı.

Fütüristlere göre, makine doğa-karşıtı olmakla birlikte kendine yeterli bir kudreti cisimleştiriyordu. Erkekliğin bir dışavurumu olarak otomobille ya da motosikletle ilk özdeşleşenler Fütüristlerdi. Bu konu rock'n'roll'da çok erken bir tarihten itibaren ortaya çıktı –Chuck Berry'nin ve Beach Boys'un kaygısız bir edayla gezinen şarkılarından, Steppenwolf'un "Born To Be Wild"ına kadar (William Burroughs'un "heavy metal" tabiri rock'ta ilk kez bu şarkıda kullanıldı). Gelgelelim, bundan daha açıklayıcı olanı, ilk büyük hit plağı "Autobahn" olan Kraftwerk örneğidir; bu şarkı yirmi dakika

---

rına da uygulanan Kübizm etkisi altında, makine uygarlığını yakından izler", Seyit Kemal Karaalioğlu, *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1983; s. 869. (ç.n.)

uzunluğundaki bir otoyol şarkısıydı. Tüm estetiğini "kirli" elektrik gitardan ziyade synthesizer'lara dayandıran Kraftwerk'in imgelemi fütüristik ve teknokratikti. Kraftwerk makine gibi olma arzusunun rock'taki tam gelişkin ilk örneğiydi (James Brown'ın "Sex Machine"i bu söylediğimizin olası bir istisnasıdır).

Ama Fütüristlerin ve heavy metal gruplarının teknolojiyi kendi erkekliklerinin bir dışavurumu ve perçinlenişi olarak tahayyül etmelerine karşılık, Kraftwerk açısından makineler toplumsal cinsiyet kimliğinin ortadan kalktığı bir dünyada ortaya çıkar. Kraftwerk'in ideal varlığı İnsan-Makina [Man-Machine] hayvaniliğinden soyunmuş, insanüstü bir zarafete sahip, cinsiyetsiz bir androjendir. Krafwerk'in şarkılarında teknoloji pagan yabaniliği azat etmekten ziyade düzenli dünyanın daha pürüzsüz işlemesini olanaklı kılar: "Autobahn"ın çalkantılardan azade geçiciliğini ve "Trans-Europe Express"in ağırbaşlı akışını, amfetamin keşi velveleli Motorhead'in "Locomotive"iyle ya da "Iron Horse"uyla kıyaslayın.

Son model teknolojisine rağmen Kraftwerk'in müziği pastoral bir senfonidir. Geleceğe dair vizyonları *Blade Runner*'daki yirmi birinci yüzyıl megalopolisinin kirlenmiş, kırmalaştırılmış kaosundan ziyade Milton Keynes ve Welwyn'inki gibi İngiliz "bahçe şehirleri"ne daha yakındır. "Neon Lights" (1978'de çıkan *The Man-Machine*'den) bu tekno-ütopyanın dingin bir görünümüdür; synthesizer'lar kutup ışıkları gibi pırıldar ve şarkı adeta modern, çevre kirliliğine yol açmayan tek raylı bir trende yol alıyormuş gibi pürüzsüzce, huzur içinde kayıp gider, "The Man-Machine" adlı şarkı ise, Beach Boys'un siberdelik bir versiyonu gibidir. Dinsel bir koronun çok kanallı kaydını içeren android bir doo-wop'tır. Burada cyborg zihni, duygunun ya da duygusallığın utanç verici kaynamalarıyla kirlenmemiş ve bedeni, plazma, sümük ya da dokulardan ziyade kristal diodlar, platin ve elektrikten yapılmış bir tür melektir. Kraftwerk "ışıktan yapılmış" olmayı ister (Grup "Neon Lights"da cenneti böyle tarif eder).

Kraftwerk'in Apolloncu estetiği savaş sonrası Alman kültürüyle çok yakından ilintilidir. Nazizm zelilin politikaya zorla girmesiyle yarattığı yıkımın bir sonucuydu: "Haşerat"ın (Museviler, homoseksüeller, komünistler) toplumdan çıkarılıp ortadan kaldırılması beden politikasını saflaştırma doğrultusunda bir girişimdi. İd'in politikanın içine bu püskürüşünün ardından Almanya'nın savaş sonrasında yeniden inşa edilmesi tutkunun politik hayattan dışlanmasını

gerektirdi, bu da doğal olmayan bir kısıtlılık ve dinginlik kültürüyle sonuçlandı. Almanya kendisini Avrupa'nın ahlâk merkezi olarak yeniden kurdu.

Kraftwerk bu Dionysos karşıtı ruhla kusursuz bir uyum içindeydi. Müziği id karşısında süperegoyu, kendiliğindenlik karşısında hesaplı davranışı, beden karşısında zihni yükseltir. Grubun cyborg'u cinsiyetsizlerdir ve parçalarının tamamında kadın cinsine, toplumsal cinsiyet kimliği gerçeğine yapılan yegâne gönderme, "The Model"daki, güzelliğini önüne çıkan her kameraya satan ve cinselliğinin tüketici ürünlerinin satılmasında bir araç olarak kullanılmasına izin veren sathi, kullanılmaya açık, erkek delisi kız hakkındaki aşağılayıcı tasvirdir: O kız sırf bedenden ibarettir, ruhu yoktur. Kraftwerk'in homoerotik görüntüsü –abartılı ölçüde tertipli, anti-rock'n'roll giysiler, özenle taranmış saçlar, bazen ruj–, kadınların olmadığı dünya vizyonunun gerekli bir parçasıydı.

Şu eli uzun art-rock toplayıcısı David Bowie 70'lerin ortasındaki imajını –*The Man Who Fell to Earth*'ün buz gibi soğuk androcinisi– formülleştirirken Kraftwerk'i kopya etti, ama kopya çekmek yoluyla aşırdıklarını da sonradan Gary Numan ondan yürüttü. Numan, Andy Williams'ın "Solitaire"ine ya da Neil Diamond'ın "I Am I Said"ine can vermiş olan aynı yalnız korucu kederini büyük ölçüde devralan ve bu kederi bilimkurgunun terimleriyle dile getiren şarkılarla Britanya'da 80'lerin başında dev bir teenybopper idolü haline geldi. Numan, soğuk ve yalnız insan-makineyi ısıtıp onun buzlarını eritmek isteyen yeniyetme kız taburlarının karşı koyamayacakları bir cazibeye sahip bir tür cyborg Johnny Ray oldu. Numan'ın patavatsız Fütürizmine inandırıcılık katan etken, genç Gary'nin insanlarla bağını gerçekten koparmış görünmesiydi. Elektrik devrelerinden ibaret olma fantezisi ergenliğin ele avuca sığmayan duygularıyla başa çıkmanın, yalnızlığı yalıtıma dönüştürmenin bir yolu gibiydi. İnsan ilişkilerinin birbirinin yerini tutabilirliğini ve tamamen elden çıkarılabilirliğini inceleyen ve iletişimin insanı darmadağın eden yakınlığından kaçınmanın bir yolu olarak otizmi kucaklayan "Me! I Disconnect from You" ve "Are Friends Electric?" gibi şarkılar bundan kaynaklanır. Öte yandan, Numan gerçek hayattaki uçak fetişizminde ve "Cars" şarkısındaki, klasik eril ergenlik tarzıyla, insanlarla ilişki kurmakta zorlanırken makinelerle kolayca ilişki kurabildiğini gösteriyordu.

Kraftwerkvari ve Numanvari anlayışlar elektronik dans müziği-

nin evrimindeki birçok noktada, 80'lerin başındaki elektrodan endüstriyel diskoya ve oradan da 90'ların başındaki techno'ya kadar birçok noktada yeniden ortaya çıktı. İnsanüstü bir kudrete erişmek için makinelere ara kablolarla bağlanma fantezisi belli bir tür bastırılmış eril ergende daimi titreşimler uyandıran bir fantezidir. Techno'nun heavy metalle ortak özellikleri var elbet: Teknoloji (Müzik yaparken kullanılan ya da öbür teknoloji çeşitleri) fetişizmi ve ezici desibel düzeylerine duyulan saplantılı ilgi (Heavy metal dinleyicilerin kulaklarını kanatmakla iftihar ederken techno da sub-bass [basaltı] frekansların burun kanamasına yol açışından hayranlıkla söz eder). Heavy metal ve techno'nun erkeksi, "hardcore" bir estetiği vardır; sertliği, hızı ve etkiyi değerli kılarak dinleyicinin kendisine verilen cezayla başa çıkma kapasitesini sınava çeker. Thrash metal ve hardcore techno, psikotik saldırganlık ile otistik mazoşizmi büyülü bir tarzda birleştirir (Metalin kafa sallamaları ve techno'nun hızla seğiren, sallanan hareketleri ile otistik davranışlar arasında çarpıcı bir benzerlik vardır). Gelgitli bir metalik gürültü dalgasının yuttuğu, techno'nun ultradokunsal saldırısının bunalttığı, bas'ın iliklerine kadar içine işlediği dinleyici sound'la sarılıp sarmalanmıştır; yitik anne bedenine sanrılı bir geri dönüş yapılır.

Ama ego'nun sınırlarının bu şekilde yitimi gerileksel ve protofaşist olmak yerine, insana bahtiyarlık verici ve ütopyacı olabilirdi. Rave sırasında bunaltıcı müzik, Ecstasy gibi empati yeteneğini geliştiren uyuşturucular ego'nun ve ketlemelerin gücünü azaltır. Dansçılar devasa, çokbiçimli sapkınlıklar barındıran kolektif bir organizma halinde birbirlerine bağlandıklarını hisseder; aynı zamanda bedenleri doğrudan doğruya sound sistemine bağlanmış gibidir, sinir sistemleri müziğin kapalı devresine bağlanmıştır. Rave'ler Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin "arzulayan makina" kavramına, yani kendisini sürekli çoğaltmaktan başka hiçbir dışsal amacı olmayan ve kendiliğinden oluşan kümeler (insan, teknoloji vb. kümeleri) kavramına tekabül eder. Rave kültürü herhangi bir şey "hakkında" değildir, kutlamanın kutlanışıdır. Faşizmin bir ölüm makinesi olduğu noktada rave bir orgasmatron'dur: Hiçbir iyi sebep olmaksızın ve hiçlikten zindelik ve heyecan yaratma sistemidir.

Öyle görünüyor ki, rock'ın teknoloji fetişizminin büyük kısmı gerilekseldi: Makineler birer güvenlik örtüsü olarak ya da kişinin gücünü ortaya koyması için kullanılır. Rock'n'roll'daki fallik totemler arasında otomobiller, motosikletler, silahlar ve bunlardan hiç de aşağı kalmamak üzere gitarlar vardır. Rap'te bu totemler pikabı, mikrofonu (Şarkı sözlerinde genellikle birer silah olarak anılırlar) ve getto hır-gürünü içerir. LL Cool J'in "I Can't Live Without My Radio"sunda (1985) ergen rapçi yaşadığı bölgenin sınırlarını, bir omzunda taşıdığı portatif radyo-kasetçaların [boom box] gürültüsüyle çizer. Birkaç yıl sonra "The Booming System" otomobil ile portatif müzik setini benliğin nihai erkeksi dayatılması olarak bir araya getirdi: Çapulculuk eden B-boy havaliyi başıboş dolaşırken yoldan geçen yayaların kafalarını şişiren gümbürtülü sesler yayar.

Bu tür fetişizm rock'ın endüstriyel rock, techno ve heavy metal gibi öbür erkeksi biçimlerinde de boy gösterir. Metal'in teknofil imgeleri AC/DC'nin "Heatseeker"ındaki açık saçık balistik seks eğretilemelerinden Judas Priest'ın dobra sado-mazo sapkınlığına kadar uzanır (Judas Priest'ın solisti Rob Halford'un tepeden tırnağa deri giysilere büründüğünü ve bazen sahneye gürleyen bir Harley Davidson'ın üstünde çıktığını da buna ekleyelim). Motorcu-metal üçlüsü Motorhead grubu tüm estetiğini tek bir fikre, yani cenneti aratmayacak gerçek mutluluğun erkek ile makinenin tek bir hiperfallik melez oluşturmak için birleşmesi olduğu fikrine oturtmuştu. Motorhead adı ABD'de amfetamin keşlerine argoda takılmış olan addan geliyordu: Düzenli olarak amfetamin kullanmanız sinir sisteminizi harfiyen motorlaştırır, "punding" adıyla bilinen bir sendroma (tik benzeri kıpırtılara, anlamsız ve tekrarlanan hareketlere vb.) neden olur. Motorhead itme gücüne ("Bomber", "Iron Horse", "Locomotive") ve blitzkrieg stili imha eylemlerine ilahiler ("Overkill", "Iron Fist") bestelerken, "No Sleep Til Hammersmith" ve "White Live Fever" gibi şarkılarda Fütüristlere yaraşır bir fanatiklikle uyuşukluğa karşı savaş açtı. Motorhead'e göre, rock'n'roll harfiyen bir arzulayan makineydi (Albümlerinden birinin adı "Orgasmatron"du), milini amfetaminin döndürüp çalıştırdığı ve infilak etmeyi arzulayan bir makineydi.

Motorhead motosikletçi rock'ını yeni bir yapıya kavuşturduğunda aynı zamanda Hells Angels'ın Nazi tahayyül dünyasıyla flörtü-

nü de yeniden canlandırdı. Üçüncü Reich'ı simgeleyen hatıra eşyaları koleksiyonu yapan solist Lemmy Kilmister, Hitler'i "ilk rock yıldızı" olarak takdir ediyordu. Lemmy'nin saptamasına göre "Hitler gösterilerde renkli ve hareketli ışıklar kullanan ilk kişiydi..." Hitler ile Motorhead arasında başka bir bağlantı daha var: Savaşın kızıştığı bir dönemde Führer günde sekiz defa damarlarına metamfetamin şırınga ediyordu: Bu da paranoyak, birbirini tutmayan ve değişken politik kararlarını açıklamaktadır!

B. RAW POWER*

Rock dünyasında teknoloji her zaman yabaniliğin iplerini koyvermek ya da havalanmaya güç kazandırmak için kullanıldı. Ama makina benzeri kusursuzluğa göz dikmenin, makineleri fallik birer payanda olarak kullanmanın ötesinde, dinamik güçlere yönelik saf bir tapınma, KİNETİK ENERJİ haline gelme doğrultusunda bir arzu yatmaktadır. Iggy Pop "Search and Destroy"da (1973'te çıkan *Raw Power*'dan), "teknoloji kullanmakta" olduğundan karşısında dikkatli olması için sevgilisini ikaz eder, kendisini güdümlü bir termonükleer füzeye benzetir.

Iggy daha sonraları, uyuşturucuların sağladığı yapay enerjiyle (aşırı) dolduğu bir dönemden söz ederken şunları söyler: "Yine kendimi uyuşturuculara kaptırmıştım, her tür düşünce –sanırım sadece bastırılmıştı. Birtakım konular hakkında şarkı söyleyen bir kişi olmaktan ziyade kendimi bir şekilde yüceltmiş ve diyebiliriz ki, insani bir elektronik alet haline gelmiştim; o döneme çok uygun olmakla birlikte bugüne uygun kaçmayacak türden uğultulu, zonklayan müziği yapan insani bir elektronik alettim." Iggy Pop, kendini zorla kabul ettirme ile kendi kendini imha etmenin kaynaştığı hipererkeksi bir itme gücü arayışının Stooges içindeki en aşırı örneğiydi. Iggy buna "Raw Power" adını yakıştırdı. Kendisi, Nietzsche'nin dünya-istemi için bir paratoner haline geldi, Patti Smith'in ünlü "sanat + elektrik = rock'n'roll" denklemindeki insani elektrik devresi oldu.

Geriye, 1957 yılına dönüp bakacak olursak, Norman Mailer "The White Negro"da hipster'lerin uyuşturucular, cinsel aşırılık ve genel olarak aşırı bir uyaranlar yüklemesiyle "kendilerine yeni bir

* Iggy Pop'un bir albümünün adı. "Kaba Kuvvet" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)

sinir sistemi yaratma" girişimlerini anlatmıştı. Hipster'in Kutsal Kâse'si "kıyamet gibi orgazm"dır. Rock'n'roll'un tekno-pagan yatağına bağlanmış olan asi, ezeli elektrik yüklemesi yapmak ister. *Cayır cayır yanmak* ister, bu da sonuçta kendisinin *yana yana tükenmesi** anlamına gelse bile.

Erkeksi olmanın, "içindeki kadını" zapturapt altına almanın yarattığı basınç, bir tür patlayıcı boşalma olmasını gerektirir. Çatışma askerlere şiddet ortamında bedensel sınırları (kendi bedenlerinin ve başkalarının bedenlerinin koyduğu sınırlamaları) aşma fırsatı sağlar. Rock'ın en erkeksi biçimlerinin bazılarında –thrash metal, grunge– konser sahnesinin hemen önünde duranlarla dalaşmak gerçek çatışmanın ikame bir biçimi haline gelir. Slam dans ve sahneye balıklama atlamak normalde gayri meşru sayılan bir temasa, eril bedenlerin birbirleriyle temas etmesine olanak verir; sahne önündeki itiş-kakışın [moshpit] ter ve kan banyosuna dalmanın mazohist keyfi, okyanus duygularının bir tür maço saptırımıdır.

Askerlerin yazdıklarını inceleyen Klaus Theweleit, gerilim ve korkuyu defetmenin bir yolunu sağlıyor görünen ve takıntılı bir tarzda tekrarlanan üç imge saptamıştır. Birincisi, set çekilmiş cinsel ve duygusal enerjinin nihayet dev bir dalgayla boşaldığı "karartma"dır; beden *kendinden geçerek* [swooning] ego'nun sınırlarına karşı çıkar ve onu alaşağı eder. İkincisi, "kanlı miyasma"dır: Burada dış tehditler sıvılaştırılır ve mahvedilir. Düşmanı *lapa* haline getirmek bir yandan askerin bütünlüğünü garantilerken aynı zamanda katliam aracılığıyla cismani olana temas etmesini sağlar. Son olarak, bir de "boş uzam" vardır, tehditkâr uyaranların olmadığı ve dolayısıyla ölümcül sükûnetinde güveni perçinleyici derecede asude olan, savaş sonrası perişan harabe vardır.

Rock'ta karartma, kanlı miyasma ve boş uzam, bunların hepsi de hardcore, thrash metal, grindcore vb. türlerin şarkı sözlerinde boy gösterir. Bu gruplar, "patlayan el bombalarının kucaklayışı, tüfeklerin takır takır öpücükleri"nden söz eden asker erkeklerden hiç de farklı olmayan bir tarzda, imha hakkındaki imgeleri erotikleştirir. Müzikal olarak, bir gitar solosunun zirveye çıktığı andaki ya da şarkı sonundaki feedback patlamasındaki kreşendo'lar gibi kanlı miyasma ve karartma WARGASM** olarak kaynaşır.

---

* Neil Young'ın, Kurt Cobain'in de intihar mesajında alıntıladığı "it's better to burn out" dizesine gönderme yapıyor. (y.h.n.)

** War: savaş; gasm: orgazm sözcüğünün son hecesi. (y.h.n.)

Bilhassa thrash metal, ortalığı harap etmekten ve patlamalardan şehvetle söz eder. Bir şeyleri tümüyle ortadan kaldırma tasarımı metalcilerin tahayyül dünyasında nihai orgazm olarak belirir. "Blackened"da (...*And Justice for All*, 1988) Metallica kıyamet koptuktan sonra Toprak Ana'nın yanıp kömürleşmiş kadavrasını o kadar canlı bir dille tasvir eder ki, şarkının sadece görünüşte bir nükleer savaş protestosu olduğu aşikârdır. Katledilen anne senaryosu –haşeratlarla, zilletle dolu hayatın yeniden doğmasına asla olanak tanımayacak kadar kavrulmuş bir gezegen senaryosu– daha derin bir düzeyde Metallica'nın en dipte yatan arzularına tekabül eder.

C. ROCK'N'ROLL ASKERLERİ

"Tamamen fiziksel tepki düzeyinde (savaş) Dionysosçu bir şey sayılabilir –sizi kendinizden geçiren bir deneyim olarak görülebilir... Esriklik... Paniğe kapıldığınızda düşünmezsiniz, sadece tepki verirsiniz."

Ron Keeley, Radio Birdman

Askerlerin ve rock asilerinin bir yavaşlama, durgunlaşma korkusunu paylaştıklarını daha önce görmüştük; muharebe rocker'larının kahramanca bir hayat özlediklerinden, burjuva vasatlığa hınç duyduklarından söz etmiştik. Theweleit, Freikorps'u "sivil ortamda suçlu denilebilecek zorlanımlı* askerler" olarak tarif ediyordu. Belki de bu eğretilemeyi tersine çevirebilir ve Iggy Pop gibi birisini askeri bir bağlamda "asker" denilebilecek, zorlanımlı bir suçlu olarak görebiliriz.

Aslına bakılırsa Iggy Pop'un yaptığı müziğin tamamında örtük olmakla birlikte varlığını sürekli hissettiren bir askeri zihniyet vardır. Stooges kendisini bir tank taburu olarak görüyordu. Gitarist Ron Asheton 1990 yılında *Motorbooty*'yle yaptığı bir görüşmede "grupta kaldığınız sürece kızlarla çok içtenlikli ilişkilere girmeniz yasaktı" der. "Yolda istediğiniz kadar kadınla gelişigüzel cinsel ilişki kurmanızda bir sakınca yoktu, ama kızların sizi yönetmesine ya da değiştirmeye başlamasına izin vermemeliydiniz." Asheton on yaşından itibaren Nazi üniformalarının ve eşyalarının koleksiyonunu yapmaya başlamıştı. "Temsil ettikleri şeyden hoşlanmıyordum

* "Zorlanım (compulsion): Kişinin, bilinç düzeyinde aksi yönde iradesine rağmen belli bir şekilde davranmaya zorlanması..." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, s. 858. (ç.n.)

ama giydikleri şeyleri seviyordum." Bunları bazen Stooges'la sahneye çıkarken giyerdi –demir haçlar, beyaz bir SS merasim palaskası. Asheton'ın babası bahriyeliydi ve küçük Ron'u askerliğe hazırlamıştı. Baba Asheton ölünce Ron rock'n'roll'a gönül verdi ve askerlik projesini rafa kaldırdı. Ama uzun saçlarına, sex'n'drugs'n'rock'n'roll'a rağmen Ron birçok açıdan babasına çekmişti: Bugün bile silahlarla yakından ilgilenmekte, silah koleksiyonu yapmaktadır ve Ulusal Silah Derneği'nin bir mensubudur.

İnanılmaz bir şekilde Iggy'nin babası da askerdi ve görünüşe bakılırsa kendi savaşçı itkilerini dik başlı oğluna aşılamayı başarmıştı. Iggy'nin tüm estetiği karartma ve kanlı miyasma arayışı etrafında dönüyordu. Dinleyicileriyle sık sık kapışsa da saldırganlığının esas hedefi kendi bedeniydi: Kırık cam parçaları arasında yuvarlanır, mikrofonla dişlerini parçalar, uyuşturucuları silip süpürürdü. Nietzsche'nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı yapıtında dile getirdiği bir düstura Iggy'nin durumu cuk oturmaktadır: "Savaşçı erkek barış ortamında kendisine saldırır."

Iggy'nin suçluluğu kendisini Stooges'un üçüncü albümü *Raw Power*'daki militarist imgelerle ifade etmeye başladı. "Search and Destroy"da Iggy etrafta başıboş gezinen "yüreği napalm dolu" yırtıcı bir çitadır. "Death Trip"te bir kamikaze gibi nihai orgazm peşindeki erkek-füzedir; bir kızı ölüm yolculuğuna davet eder. Speed'in isyancı ahlâkı ve irade kozmik bir çıkmaz sokağa balıklama dalar. "Raw Power"ın sorunu, gecenin sonunda bekleyen bir gelin olarak betimlediği ölümün kucağı dışında "gidecek yeri olmaması"dır.

Raw Power başlığı bir nesnesi ya da amacı olmayan bir tür megalomanyayı, kölelerin olmadığı bir efendiliği akla getirir. Iggy 1979'da yapılan bir görüşmede kendisini "izlenmeyi istemeyen bir önder" olarak tarif etti. "Tam da sadece Nietzsche'nin dile getirebildiği adamım ben", yani *ub rmensch* ya da üstinsan. Görüşmeci Nick Kent bazı şarkılarındaki sözlerin faşizan bir eğilim sergilediğini söyleyince Iggy şu yanıtı verir: "Ele aldığım konunun esasen askeri endüstriyel kompleks olduğunu biliyorum ve bu teşhisiniz sadece bu anlamda doğru olabilir; bu konuyu elbette küçük ölçekte ele alıyorum ve zaten rock'n'roll da bugün bu konunun küçük ölçekte işlenmesinden ibarettir." Iggy'nin gizil militarizmi 1980 yılında çıkardığı solo albüm *Soldier*'da tekrar su yüzüne çıkarken, bu dönemde yaptığı görüşmelerde, askeri kompleksin piyo-

nu Ronald Reagan'ı desteklediğini söylüyordu. "Loco Mosquito"da Iggy hâlâ "Search and Destroy"a gücünü veren negatif enerjiyle, dizelerden birinde kız arkadaşına vurmasıyla kendisini salıveren ezeli bir ölüm-itkisiyle vızıldamaktadır. Öfkenin etkisiyle içi içine sığmayan Iggy cayır cayır yanamamaktadır, "askere" yazılamayacak kadar yaşlı olmaktan sızlanır.

Radio Birdman, Iggy'nin balistik/militarist yanını en uç noktaya götürdü. Radio Birdman, 70'lerin başında Avustralya'ya göç ederken muharebe rocker'ları Stooges ve Motor City'ye dönük takıntısını da beraberinde götüren bir Detroit sürgünü olan gitarist Deniz Tek'in kurduğu bir gruptu. Avustralya'nın güneşten kavrulmuş bezginliği ve "plastikliği"nin tahrikiyle ayaklanmaya sürüklenen Radio Birdman, kendisini çok geçmeden militarist imgelerle dışavuran bir ENERJİ kültü geliştirdi. Tek, grubun özelliğini disiplinli yoldaşlık olarak tanımlıyordu. "(Mesele) bizi sımsıkı bir birim olarak bir arada tutmak... Bu kendi içinde bir amaç." Birdman grubu çıktığı bir tura "Blitzkrieg" adını koydu ve konserlere "taarruzlar" adını yakıştırdı; grup elemanları kollarında grubun hanedan arması bulunan siyah tişörtler giymeye başladılar.

Radios Appear'de (1978) Birdman'in dünyası otomobiller, silahlar etrafında döner ama kızlara yer yoktur. "Non-Stop Girls"ün kahramanı tüm aşkını "başka bir dünyaya" hasrettiğinden "nonstop kızları kullanmayacağı"nı ilan eder. "Murder City Nights", otomobil imalatının ve cinayetlerin dünya başkenti olarak eril bir kent olan Detroit'i göklere çıkarır. Bu şarkı sürekli harekete yazılmış bir neşidedir: "Hareket etmeye devam etmeli" çünkü "ben bir erkeğim." Iggy'ye bir saygı duruşu olan "Do the Pop", "canlı canlı yanacağına" ant içer. "Descent into the Maelstrom", E. A. Poe'nun hikâyesi ile Tek'in "bir milyon voltluk bir sokete bağlanmaya benzer" bir etki yaratacağının varsayıldığını söylediği efsanevi bir adrenalin-temelli uyuşturucu olan "andrenochrome" arasında bir bağlantı kurar. "Apocalypse Now" tarzında bir komandoluk şarkısı olan "Hit Them Again", Birdman'in en sevdiği düşü, kendi kendini yakıp öldürme düşünü ifade eder: "Haydi yanalım!"

Livin' Eyes (1981), ölüm arzusunu gerçekleştirme konusunda ertelenmiş bir talimdir. Radio Birdman şarkılarının sözleri kanlı miyasma, karartma ve boş uzamın muadilleriyle doludur. Örneğin, "Alone in the Endzone" şarkısı, küresel bir mahvın sonrasında canlı kalmış tek adam şeklindeki nirvanik imgeyi kurar. Bu şarkı, cayır

cayır yanan sahra kumları üzerinde hedefine ulaşmaya ancak yetecek kadar yakıtla uçan bir pilot hakkındaki termonükleer bir fantezidir.

Grubun şarkı yazarı ve lideri Deniz Tek sonuçta Birdman'i bıraktı ve ABD deniz kuvvetlerinde havacı doktor oldu. Ama Deniz Tek, şarkıcı Rob Younger ve basçı Warwick Gilbert kısa bir süre sonra bir araya gelip (Stooges'dan Ron Asheton ve MC5'den Dennis Thompson'la birlikte) New Race'i kurdu (Grup adını, çıkardıkları ilk albümde yer alan, vahşi gençliğin barbar bir efendi ırkına dönüşüp tamamen çökmüş bir medeniyetin küllerinden yeniden doğacağı kehanetinde bulunan bir şarkıdan almıştı). Konser kayıtlarından oluşan *The First and the Last*'da (1982) "Columbia" uzay yolculuğunu bu "yeni ırk"ın attığı "dev bir adım" olarak tahayyül ediyordu. Klasik geriye sayımlı "10-9-8... ateşlemesi"yle başlama vuruşunu yapan şarkı Mother Night'a* girmeye yönelmiş kalkık bir rokettir. Uzayın keşfi nihai iktidar-ve-haşmet tribidir, nihai bakire hudut bölgesinin –fethedilmeyi bekleyen "boş bir uzam"ın– açılışıdır.

D. REICH'N'ROLL

"Gayet iyi bir lanet olası Hitler olabilirdim galiba."

David Bowie, 1976

Eleştirmenler 70'lerin başında stadyum rock'ının yükselişinden beri Nazi mitingleri ile stadyum konserlerinin benzerliğine dikkati çekiyorlardı. Karşı-kültürün hayal kırıklığına uğramış eski tüfekleri açısından bakıldığında, Led Zeppelin'in şovlarının ölçeği ve abartılılığı grubun fiilen faşist bir görüntü vermesini sağlıyordu. Queen grubuna gelince, o da Wagnervari görkem ve törenselliğin şişirilmiş bir örneğini sunuyor ve Nürnberg benzeri, kalabalıkları manipüle etme dinamikleriyle flört ediyordu. Metal'in zafer düşkünlüğünü "We Are the Champions" ve "One Vision" gibi şarkılarda kutsayan belki de ilk grup Queen'di.

Pink Floyd'dan Roger Waters bile stadyum şovlarının totaliter titreşimlerinden o kadar tedirgin olmuştu ki, epik müzikal *The Wall'u* (1979) yazma gereği hissetmişti. Müzikalin kahramanı Pink

* Gece Ana. (y.h.n.)

çocukken kişilik bozukluğu yaratan çeşitli süreçlerden geçer ve izleyicilerini gay'lere ve siyahlara saldırmaları için kışkırtan hasta ruhlu bir rock'n'roll Führer'i olup çıkar. Pek de ustaca sayılamayacak bir alegori olan bu albüm yine de belli bir hakikate işaret etmekteydi. Führer gibi şarkıcıda da dinleyicilerinin arzularının ete kemiğe bürünmüş halidir; dinleyicilerinin kusursuz varoluş fantezilerinden beslenir ve onları bir yabancılaşma ya da büyük bir arzu etrafında birleştirecek tarzda şekillendirir.

Rock Romantizmi faşistleşmenin kıyılarında gezinir her zaman. 70'lerin başında rock kökten bir değişime uğradı, öncelikle işitsel olarak yaşantılanan bir müzik olmaktan çıkıp gitgide görselleşmeye, teatralleşmeye başladı. Roxy Music ve David Bowie gibi glam-rock sanatçıları büyüleyiciliğe doğru gerçekleşen bu rota değişikliğinin parçasıydı: Kulaktan ziyade gözü hayran bırakma faaliyeti. Bu sanatçıların estetiği dekadandı. Ve tıpkı tarihte olduğu gibi rock-'n'roll'da da dekadans ve büyüleyicilik faşizme yol açtı. Roxy Music, Nazi üniformalarıyla poz verdi; David Bowie 1976 yılında çıktığı bir dünya turundan, kokainin körüklediği Mesihçi vehimlerle ve Simon Frith'in sözleriyle, "bir önder müsveddesinin amirane jestleriyle" döndü.

Bowie'nin 60'ların sonlarının Dionysosçu ruhunda yatan kökleri, büyüyü keşfe çıkmasına yol açtı; bu keşif süreciyle de Nazilerin gizli damarı olan Romantizmin büyüsüne kapılmaya başladı. Bowie 1994 yılında geriye bakıp hayatının bu utanç verici evresini *Arena*'ya anlatırken Nazilerin "Savaş çıkmadan önceki bir tarihte Kutsal Kâse'yi bulmak için İngiltere'ye, Glastonbury Tor'a geldikleri" söylentisinin kendisinde bir merak uyandırdığını itiraf etti. "Tanrı'yla mitolojik bir bağ kurmak için bu Arthurcu ihtiyacı duyuyorlardı." Bowie'nin bağrına bastığı kafadarı Iggy de bu tarihlerde onunla aynı uyuşturucudan bulanmış dalga boyutlarında geziniyordu. "China Girl"de (1977'de çıkan *The Idiot*'dan) Iggy'nin hayal gücünde "gamalı haçların görüntüleri" ve dünyaya egemen olma planları yüzmektedir.

Bununla birlikte, iş Führer edalarına ve sturm und drang gösterilerine gelince, hiçbir şey heavy metalin çıkardığı işin eline su dökemez. Led Zeppelin'i proto-faşist eğilimler sergilemekle suçlayan eleştirmenler desteksiz atmıyordu: "Immigrant Song"da (1970'te çıkan *Led Zeppelin III*'ten) grup, Viking işgalciler gibi olmayı hayal ediyordu. Naziler gibi Led Zeppelin de Güney Avrupa'nın tarım

toplumlarına çullanarak tecavüz eden, yağmalayan, içki âlemleri yapan ve genel olarak da rock'n'roll hayvanları gibi davranan üstün Cermen ırkıyla özdeşleşti. Zeppelin'in kronolojisini yazan Stephen Davis, *Hammer of the Gods*'da grubun şarkılarını, alkol ve uyuşturucularla birleşerek Viking savaşçılarını kamçılayan, onları gözü dönmüş, korku bilmeyen, kana susamış bir çılgınlığa iten askeri müziğin modern muadilleri olarak tarif eder.

Led Zeppelin'in arketipik şarkısı aynı zamanda en fallik, en wargasmik şarkısıydı. "Whole Lotta Love" (1969 tarihli *Led Zeppelin II*'den) "tecavüz" ile "yakıp yıkma" arasındaki sınırları bulanıklaştırıyordu. Cinsiyetler arasında cereyan eden savaşta "Whole Lotta Love" eli kulağında bekleyen işgali duyuruyordu. Stephen Davis'e göre, "Whole Lotta" aynı yıl Vietnam'da hakikaten bir savaş narası olmuştu. Amerikan piyadeleri ve denizcileri "8 kanallı pikaplarını tanklara ve zırhlı personel taşıyıcılarına monte edip savaşa bu şarkıyı en yüksek volümde çalarak gidiyorlardı." Çılgınca bir şiddetle çalınan riff vahşilik derecesinde basit ve balistiktir, çatışma olarak cinsel birleşmedir. Parçanın orta bölümü –başdöndürücü gürültüler ve şarapnel gibi dağılan gitar sesleriyle– safi esriklik-tir. Orgazm, Led Zeppelin için, şiddetli acıdır. Yine de riff sihirli bir şekilde yeniden sertleşir ve gücünden hiçbir şey yitirmemiş bir halde çılgınca sağa sola saldırır!

Led Zeppelin'in işgal olarak seks vizyonunu bir kez daha Fütüristler gizemli bir şekilde önceden temsil etmişti. *The Futurist Manifesto of Lust* (1913), "erkeklerin öldüğü bir çatışmadan sonra KENDİLERİNİ SAVAŞTA KANITLAMIŞ OLAN GALİPLERİN FETHEDİLEN TOPRAKLARDA HAYATIN DEVAM EDEBİLMESİ İÇİN KADINLARA TECAVÜZ ETMEYE GİRİŞMELERİ NORMALDİR" diyen geleneğe onaylayıcı bir tarzda dikkati çekiyordu. Karşı-kültürün özgür ruhları gibi Fütüristler de romantik aşkı ve duygusallığı, (eril) arzunun tüm gücüyle saldırıya geçmesini önleyen "gösterişçi" davranışlar olarak aşağılıyor; "bir güç" olarak şehveti göklere çıkarıyorlardı. Ama heavy metal gelişip evrim geçirdikçe Led Zeppelin'in savaş-olarak-seks anlayışından, savaşı kendi içinde seksi bir olay olarak gören anlayış doğdu. Iron Maiden ve Metallica gibi gruplar bir gerileme süreciyle erginlik-öncesi oğlanların patlamalar, işgaller ve tertemiz, kızların yer almadığı maceralarla dolu fantezi dünyasına geri döndü.

Makineye tapma, faşizm, Fütürizm ve metal arasındaki bağlan-

tılar İsviçreli bir grupla, yaptıkları müzikte nihai techno-pagan, dijital-Dionysoscu kıyameti sunan Young Gods'la gerçek anlamıyla serpilip gelişti. Young Gods yirmi birinci yüzyılın siber-Stooges'uymuş gibi sampler'ı, metal riff'ler ve klasik müziğin gösterişli sesleriyle çevreyi bombardımana tutmakta kullandı. Solist Franz Treichler'ın yazdığı sözler Romantizmde, Nietzsche'de ve benzerlerinin bünyesinde bulunan tüm asker zihniyetli, faşizan eğilimleri meydana çıkarmış, sonra bunları aşmış ve biçimsel dönüşüme uğratmıştır. 1989 yılında çıkardıkları albümün adı, *L'Eau Rouge* –"kızıl su"– Tanrı'nın nihai hayalinin kozmik bir miyasma olduğundan söz eder. "La Fille de la Morte'da" Treichler Ölümle, "kraliçemiz"le nişanlanır; bu, Marinetti'nin "evcilleştirilmiş Ölüm... yumuşacık okşayan gözlerle bana bakan" sözleriyle ifade ettiği fanteziyi anımsatır. Aradaki tek fark Young Gods'ın ölümü fethetme şeklindeki bu çocuksu fantezinin ötesine gidip Ölümün kucaklayışını hoşnutlukla karşılamasıdır. "Les Enfants"ın askeri davulları ve orkestral trampetleri muğlak, bir parça endişe verici bir kitlesel mitingi akla getirir, ama çocuklardan kurulu bu ordu gerçekte "Ben" hisarını teslim almak ve yerle bir etmek için sefere çıkmıştır. Kendi kendini yüceltme bir anda kendi kendini imha etmeye dönüşür: Young Gods soyut bir zaferin alevinde yok olup gitmeye can atmaktadır.

VIII
Kral benim: Jim Morrison'dan gangsta rap'e ihtişam hülyaları

Elvis'in kalçasından, Stones'un horozlanmalarına, Led Zeppelin'in penisle ilgili çılgınlıklarından Sex Pistols (sırf adına bakmak bile yeter) ve Guns N'Roses'a rock, Fallus İktidarı fikriyle doludur. Rock'ın alt metni sistemin kastre ettiği erkeklerle dolu bir dünyada işte GERÇEK ERKEK der, Jimmy Porter'ın *Look Back in Anger*'da şiddetle arzu ettiği "yanan bir erkeklik gücüyle" tutuşmuş bir asi. Rock'ın tüm güzergâhında bu eğilimin izlerini sürmek mümkün: İçine girme, kendi kendiyle böbürlenme, şiddet, hız ve ölüm arzusu, hepsi de tek bir varoluşsal hamlede bir araya gelir.

Jim Morrison bu fallik hezeyanın zirvesidir hâlâ. İflah olmaz maço bir rock eleştirmeni olan Nick Tosches, David Dalton'un biyografik eseri *Mr Mojo Rising*'e yazdığı önsözde Morrison'ın cazi-

besi hakkında sansürsüz bir içgörü sunar. Tosches, Haziran 1968'de "Hello, I Love You"yu ilk dinlediği günü yâd eder: "İki dakika kırk saniyede hepimizi deviren ve bizi 60'lar denilen palavradan kurtaran imha edici borayı anımsıyorum. Pis pis parfüm kokmayanlar, erkeklik ailesine inananlar ya da sağlıklı yulaf çorbasıyla beslenenler; tanrıyı eroinle bulmuş olanlarımız, seksin pis olanını tercih edenlerimiz ve yurt sathında sahipsiz kalmış amcık fazlası oluşmasını sağladığı için Vietnam'a asker gönderilmesini destekleyenlerimiz, yani biz yeniden özgür olmuştuk. Aşk ve barış dedikleri o fosseptik çukuru... taşmış ve ve siktiğimin hayatımızın her yanına bulaşmıştı. Pekâlâ... İstedikleri Aşk'ı Jim Morrison verdi onlara o yaz... Pis ve kişisel olmayan bir biçimde... sert, mavi damarlı bir yarağın batik eteklerin altındaki karanlık duyarlığa girmesi gibi."

Ağır başlı Joan Didion bile Doors'un Aşk Kuşağının sevdalı hayallerinden çarpıcı derecede farklı olduğunu görebiliyordu. 60'ların sonu Kaliforniya'sı üstüne kaleme aldığı "The White Album" adlı denemede, Doors için "Top 40 listelerinin Norman Mailer'larıdırlar; aşkın seks, seksin ölüm olduğunu ve selametin de orada yattığını müziğinde ısrarla anlatan kıyametvari cinselliğin misyonerleridir," der. Jim Morrison için cinsel birleşme belli bir etli kanlı kadınla yatmak gibi alelade bir şey değildi. D. H. Lawrence, Georges Bataille ve tüm bir erotik gizemciler geleneğinde olduğu gibi cinsel birleşme kozmik bir olaydı. "Light My Fire" aşk ile cesedin yakıldığı cenaze törenindeki odun yığını arasında bağlantı kuruyordu; fitili tutuşturun, der Morrison, füzem bizi evrenle akkora dönen bir kaynaşmaya doğru fırlatacaktır. "Break on Through", ruhun bakire, bilinmeyen alanına, patlayan erkeğin aleviye bir anlığına aydınlattığı Gece Ana'ya yapılan bir yolculuk olarak seksi ifade eden alegorilerden biridir. Morrison'un tinsel maceracılık ideali açıkça erkek orgazmının yapısını model alır: Kendi kendini heba eden bir tahripkârlığa doğru balıklama bir dalış.

Morrison roket olunca, yakıtı da Tosches'ın kafadarlarından Richard Meltzer'in "uç maddeler" dediği maddeler oluyor elbet. LSD, meskalin [peyote], amyl nitrat, esrar, alkol gibi kimyasal maddeler. Bununla birlikte, kültürel, edebi zehirler/alkoller daha da önemliydi: Artaud'un Zulüm Tiyatrosu, Blake'in "algı kapıları", Céline'in "gecenin sonuna yolculuk"u, Rimbaud'nun "aklın kutsal hastalığı." Morrison bu Romantik etkilerden hareketle "bir delilik simsarı", insanlık durumunun hudut bölgelerinin kâşifi olarak sa-

natçı fikrini türetti.

Morrison isyana ilişkin fallik modeli (ihlal, bilinmeyeni delip geçme) en uç noktaya götürdü. Ama bu tavrın (sınırları kabul etmeyi ve onaylamayı reddediş) nihai sonucu eninde sonunda hiçbir yere çıkar. Albert Goldman'ın belirttiği gibi: "Yarıp geçmenin öbür yüzü yabancılaşmadır. Bir kez kopup uzaklaştığınızda dışarısının oldukça kasvetli olduğunu görürsünüz. Asi, kendi hayat bağını keser." Doors'un asla "saf bir neşenin...tamamen yuvada olma duygusunun dışavurumu olan bir şarkı ya da müzik parçası" yapmamış olduğunu Morrison kendisi hayıflanarak söyler. Bunun yerine Mor-

rison "karanlık yüz"e bağlı kaldı ve son durağı kaçınılmaz olarak mezardı. Nick Tosches safça Morrison'un orada bile durmadığını hayal eder. " 'Hepimizi birer melek kılan' Lady Death'i* fethedebilseydi, 60'ları sikip pislettiği gibi Lady Death'i de pisliğe daldırabilseydi belki hâlâ buralarda olurdu." Morrison'un kozmolojisinde "ölüm ve yarağı" içinde yaşadığı evrenin iki kutbuydu ve huzura ancak Thanatos'un Eros'u mağlup etmesiyle kavuşulabilirdi.

Jim Morrison'un fallik isyanı Iggy Pop'la birlikte Romantik süslerinden yoksun kaldı. Bu isyan sulandırılmamış, nihilist İSTEM olarak ortaya çıktı. Morrison'un beatnik itici gücü yerini amaçsız bir gaddarlığa bırakır ki, bu da Stooges'un ikinci albümü *Funhouse*'da, özellikle koronun "Dibine kadar soktum" dediği "Loose"da zirvesine varır. Iggy gerçeklikle topyekûn bağlantı kurmak için yanıp tutuşan, bir tür kurbanı olmayan tecavüzcüdür. Sözler Kerouac'ın yerde bir delik açıp Tabiat Ana'yı siktiği dönemin uzak bir yankısıdır. Daha sonra Stooges'un *Raw Power*'ında Doors'un "Break on Through"su "Penetration" olup çıkar: Bir nesnesi ya da hedefi olmayan bir saplama. On beş yıl sonra, Dennis Hopper'ın *Blue Velvet*'teki tükenmiş psiko-asisi "Sik! Sik!" diye çığlık atar: Hiper erkeksi bir speed freak'in** boşluğa haykırışıdır bu.

Iggy Pop'un "Raw Power" dediği şey bu yönsüz saldırganlık ve gem vurulmamış hızdı –punk'ın ruhunu tam anlamıyla temsil eden ölümcül bir şiddet. Punk'ta 1976 yılının İngiltere'sindeki toplumsal koşullarla olduğu kadar (eril) psişenin en karanlık köşe bucaklarıyla ilişkili bir yakıp yıkma iştahı vardı. Pistols'ın "Anarchy in the UK"in kapanışındaki geçişsiz "yakıp yıkarım" fiilinde, "Bodies"in insanın kanını donduran hıhltılarında, "No Feelings"in tesadüfi,

* Ölüm Hanımefendi. (y.h.n.)
** Speed bağımlısı. (y.h.n.)

keyfi şiddetinde bu iştah vardır. Bu aşırı erkeklik "Belsen Was A Gas"in çılgın son dakikasında zirvesine varır; Johnny Rotten burada fallik ilkenin şıklarını gözden geçirir: "Bir erkek ol, birilerini öldür, kendini öldür." Pistols'ın en hasta, en ucuz şakasının bu hummalı son dizeleri rock asisinin izlediği fallik güzergâhın sonunda iki olası aşırılığı açığa çıkarır: Dünyanın yakılıp yıkılması YA DA kişinin kendisini yakıp yıkması, kıyamet YA DA eroin bağımlılığının patlayıcı kıyameti.

Pistols'ın acımasızlık ve bağları koparma sanatını "No Lip, Child" ve "Stepping Stone" gibi kadın düşmanı mod şarkılarından öğrenip sonra topluma yeniden uyguladığını görmüştük. Toplum-
olarak-Kadın eğretilemesi Guns N'Roses'ın 1987 tarihli *Appetite for Destruction*'ın Robert Williams'ın çizdiği dillere düşmüş kapağında yeniden ortaya çıktı. Ya da grubun mantığına göre acımasız bir tecavüz sonrası, mağdurun sersemlemiş bir halde bir çitin üstünde yarı çıplak yattığı resmin plağın kapağında kullanılmasının sebebi buydu. Axl Rose'a göre, tecavüzcü (bir robot) topluma zulmeden gayri insani teknolojik güçleri simgeliyordu. Oysa resmin iç gıcıklayıcı mahiyeti ve albümün adı bu yorumu bir şekilde yalanlıyordu. Üstelik, tecavüz albümdeki ilk şarkının, "Welcome to the Jungle"ın alt-metnini oluşturur; bu şarkı Los Angeles'a ürkek adımlarla ilk kez gelen bir kıza seslenir. Axl kentin tehlikelerini kızın yüzüne çarpar, kaos anlayışını bir cinsel tehdit gibi kullanır, bu kaosun onu dize getirmesini dileyerek kızı aşağılar. Şarkının ortasında, düzülen kızın çıkardığı sesleri taklit ediyor gibi görünen orgazm çığlıkları atar ve inler.

İngiliz punk'ından olduğu kadar Aerosmith tarzı şehvetten de esinlenen Guns N'Roses kötücül bir punk-funk-metal melezi oluşturdu. G'N'R'ın olağan dışı boyutu, cinsel arzunun pek az şarkıda itici güç olmasıdır. Şarkıların yakıtı hapsolmuş hormonlardan ziyade ümitsizlik, paranoya ve katlanılmaz bir dünyada sığınılabilecek bir yere duyulan umutsuz özlemdir. "Paradise City" güzel kızlarla dolu Cennet Bahçesine benzeyen bir kente duyulan özlemi anlatan nakaratı ve saldırgan riff'iyle dikkat çeker. Bu şiddetle salınan ruh halleri ve her konuda birbiriyle çatışan duygularıyla Rose'un düsturu Bataille'ın "BEN KENDİM SAVAŞIM" sözü olabilirdi. Bunun dışında, anarşi *olmak* isteyen Johnny Rotten'dan farklı olarak Rose kendi kaosundan kurtulmayı umar.

1991 yılında *Use Your Illusion I* ve *II* çıktığında Rose kendisini

iyileştirmeye, daha önce "Nighttrain"de selamladığı, hızla katedilen ölüm-yolculuğu güzergâhının dışına çıkmaya çalışmaktadır. *Illusion* albümlerinde bazen bir felaket sonrasının ve Stones'un uyuşturuculu *Exile On Main Street*'i kokan bir tükenişin titreşimi sezilir. Ama bu albümler daha çok Pistols'ın "Holidays in the Sun"ındaki hezeyana yakındır: "gereğinden fazla paranoya", kendi asi persona'sından kaçmaya çalışan bir adamın son derece canlı çığlığıdır. Paranoya bazen cinsel farklılığı pekiştirme doğrultusundaki bir arzu olarak, bir kastrasyon korkusu olarak yorumlanır. Rose erkeksiliğine/bireyselliğine her yandan –hain, "taşak-koparan" kadınlardan, plak sanayisinde ipleri ellerinde tutanlardan, yalan dolanla dolu medya süprüntülerinden– tehdit yağdığını hissetmektedir. Birey olmak, gerçek bir erkek olmak, baş edilemeyecek tuhaflıklara karşı bir mücadele vermeyi gerektirir.

Bir bakarsınız Rose dolu ve horozu kaldırılmış bir seks tabancasıdır, bir dakika sonra ise ana rahmine duyduğu özlemle yanmaktadır. G'N'R'nin "Coma"sı boş MTV kuşağı için bir tür "Gimme Shelter"dır. Şarkıda Axl gerçeklikten kaçıp sığınacak bir yer arayışındadır. Acıyı uyuşturmalı mı, yoksa acının kıyısında serpilmeli midir? Dizenin birinde taşlaşmış, kasvetli bir bilinç bulanıklığı içindedir, öbür dizede uyanmak için kendine nutuk çekmektedir. Uyuşturucunun doğurduğu bu bulanıklık hali dolaylı olarak amniyotiktir;* Rose hayalinde sahilde uzanmış huzur içindedir. "Coma", Hendrix'in henüz doğmamış bir bebeğin savaşın parçalayıp cehenneme çevirdiği dünyaya delikten bir göz atıp olduğu yerde, o güvenli ve sıcak yerde kalmaya karar verişini anlatan "Belly Button Window"unu anımsatır. Ama "Coma" aynı zamanda bir aşırı doz esnasında gerçekten ölümün yanından geçildiği bir tecrübeye dayanır; şarkı Rose'un sağlık görevlilerinin sesleri arasında hayata döndürülmesiyle sona erer. Rose'un hatalarından ve kötü davranışlarından cırtlak tiz bir sesle şikâyet eden "fahişeler" korosunun onu bu acı sona itenin kadınlar olduğunu sezdirmesi de açıklayıcıdır.

Roman yazarı Mary Gaitskill, *Details* dergisinde çıkan bir yazısında, lise yıllarında kendisini hem tiksindiren hem de büyüleyen azgın oğlanlara benzettiği Axl'a olan tuttusundan söz eder. Rose aynı şeytani cazibeye sahiptir: "Kolayca acımasız bir vahşete dönüşebilecek türden sınırsız bir saldırganlık... yoğun ve ayrım gözetmeksizin acımasız –ayrım gözetmeksizin çünkü özellikle herhangi bir

* Embriyonun içinde yer aldığı kese. (y.h.n.)

kişiye ya da herhangi bir şeye yöneltilmiş olması gerekmez... Axl'ın yüksek, şehvani, seksi sesi safi saldırganlık olan bir elektrik akımına girme ve sonra tekrar dışına çıkma doğrultusunda bir davettir."

Gaitskill'in çalışması başka bir anlamda da açıklayıcıdır, "Welcome to the Jungle"ı yorumlarken Rose'un fallik cazibesinin nedenini tam olarak saptar: "Sadece kalçaları değil. Esrik, küçük kötücül yüzü, tüm bedeninin gösterişliliği, harika, şehvani bir iğrençlik kuyusuna, müthiş bir bütünlüğün şehvetine düşmeyi düşündürür, ve evet, burası 'öleceğiniz' yerdir." Ama bu siyaseten yanlış bir tecavüz fantezisi değildir; Gaitskill'e göre kadınlar Axl'la özdeşleşebilmektedir çünkü "kadınlarda gizil halde büyük bir zalimlik vardır –hâlâ tam olarak sahip çıkmadığımız ya da itiraf etmediğimiz için gizil." Gaitskill sonuçta Axl Rose'u bir eril zorba olarak değil, kendi canı yandığı için başkasının canını yakan bir kurban olarak görür. *Illusion* albümlerinin çıkmasına yakın bir tarihte Rose, *Rolling Stone*'da yayımlanan bir görüşmede çocuk istismarına maruz kaldığını itiraf etti ("Babam beni iki yaşımdayken götümden sikti"). Bu ister doğru olsun ister olmasın, istismar mağdurları büyüdüklerinde birer istismarcı olur çıkar. Guns N'Roses da baştan aşağı bundan ibarettir: Zalime dönüşen mazlumlar, zorbalara dönüşen teröristler.

A. ROCK'IN KRALI

Rock krallarla doludur. Bazıları kendi kendilerini despot ilan eder (örneğin, rapçiler); başka bazıları izleyicileri tarafından yükseltilip taçlandırılır (Elvis). Krallara yakışır görkem temasının çeşitlemeleri vardır: Patron (Springsteen), rap'in şık gangsteri, şaman, kâhin ya da Mesih (Bono). Öyleyse rock'ın niçin krallık konumuna elverişli olduğunu sormak gerekir. Bir düzeyde, kral olmak basitçe, yaptığınız şeyin en iyisi olmak demektir. Başka bir düzeyde, gösteri dünyasının bünyesinde bulunan kendi kendiyle böbürlenmenin mantıksal sonucudur krallık konumu. Ama daha geniş bir anlamda, kral, *topyekûn olanaklılığı*, hayal gücünün zirvesini temsil eder. Aynı şekilde, rock yıldızı kendi hayranlarının yasak arzularının ve olanaksız rüyalarının ete kemiğe bürünmesidir. Johnny Rotten kendisini Deccal'e benzetip "anarşi olmak" istediğini ilan ettiğinde, kendi kendisinin yasası olmak istiyordu. Pistols'ın sunduğu anarşizm ver-

siyonunun anlamı buydu: İşçi konseyleri ya da özeleştiri mahkemeleri değil, yalnızca kendi kendinizin diktatörü olma hakkı.

Gerçekte de anarşistlerin bir komünü 1850'li yıllarda Amerika'da halis Rotten olan bir "Bireysel Hükümranlık" öğretisi uygulamıştı: Her kişi kendi hayatının mutlak despotu ya da hükümranıydı. *Hükümranlık* kavramı Georges Bataille'ın düşüncesinde özel bir anlam kazanır; Bataille için bu kavram varlığın yüce halini temsil eder. Hükümranlık (Lacan'daki "fallus"un muadili) varlığın yabancılaşmamış, iğdiş edilmemiş bütünselliğinin doruğudur. Bataille'ya göre, hiyerarşileri kaynakların *yağmalanması* etrafında örgütlenen toplumlarda görülebileceği gibi, hükümranlık ifratın ve aşırılığın damgasını taşır. Bunun örnekleri Azteklerdeki kurban sunumu ve Amerika Yerlilerindeki potlac (hiyerarşi içindeki mertebenin, zenginliği çarçur etme yeteneği tarafından belirlendiği törensel bir hediye verme biçimi) geleneğinde bulunabilir. Potlacın modern muadili beş yıldızlı otellerin kral dairelerini mahveden ya da uyuşturucularla kendini harcayarak bir serveti heba eden rock yıldızlarıdır. Tüm bunlardan Bataille sefahate ve "bir getirisi olmayan harcamaya" eğilimli temel bir insani itki olduğu sonucuna vardı.

Gerçek birer sefih oğul olan rock yıldızları kendilerini her zaman züppe playboy'lar olarak biçimlendirdi, her zaman bir ifrat estetiği geliştirdi. Sahip oldukları değerler aristokratiktir. Bu değerler doyumun ertelenmesine, biriktirmeye ve yatırım yapmaya yaslanan burjuva amentüsünün bir reddidir. Aristokrasi tarihsel olarak kendi hayatını ve kaynaklarını ifrata (züppelik, savaşma, kumar oynama, sanat, "sapkın" cinsellik) hasretmeye en yetenekli sınıftır.

Bataille'a göre, üretkenlik her zaman *kölece* olduğundan hükümranlık zenginliğin tüketilmesiyle tanımlanır. Hükümran bir varoluş, faydaya tabi kılınmayan, gelecek uğruna bugünün feda edilmesini içermeyen bir varoluştur. Bu yüzden, serseri ya da boş gezenin boş kalfası ("yolların kralı"), görünüşteki mahrumiyete rağmen herhangi bir kral kadar hükümranıdır. Çünkü hükümranı tanımlayan alametifarikaya bakarsak, hükümran *yapmaz, olur*. Sartre'ın devrimci tipinden (hiyerarşiden tamamen kurtulmak isteyen ve bu ütopyacı gelecek için köle gibi çalışıp bugününü feda eden tipten) farklı olarak Asi sadece Kralın yerini gasp etmek ister. HER ŞEYİ ister ve her şeyi ŞİMDİ ister.

Rock bu asi-krallarla, birer krala dönüşmüş sonradan görmelerle doludur. Bunun arketipi Elvis'ti, ama en azından başlangıçta bu-

nun bilincinde değildi, efsaneleşeceğini bilmiyordu, dinleyicilerinin arzularını cisimleştirdiğinin farkında değildi. Jim Morrison daha işin başında kendisini Mesihçi bir çerçevede algılayan ilk rock ikonuydu. Presley ve Sinatra'ya (kendi kulvarlarının egemeni olan simalar) hayran olan Morrison kendi taç giyme törenini bilinçli bir şekilde kendisi düzenledi, kendi şehitliğini öngördü.

Morrison kendisini Sürüngen Kral ilan etti. *The Black Leather Jacket*'de [Siyah Deri Ceket] Mick Farren'ın söylediklerine bakılacak olursa, Morrison "katılımcılarından yedi yıl ya da başka bir münasip gizemli süre sonra (genellikle genç, sevimli, evlilik yaşındaki kadınlar tarafından) kurban edilecek (genellikle genç, sevimli ve güçlü kuvvetli) bir kral seçmelerini talep eden, bu kurbanın karşılığında cemaate uzun ömür ve refah vaat eden antik verimlilik dinleri türünden dinlere" büyük bir ilgi duyuyordu. Morrison rock-'n'roll'da da buna benzer bir sürecin işlediğini fark etmişti ve dürüst bir şekilde bu süreçte yer almayı istemişti. Nietzsche'nin *Birth of Tragedy*'sinden [Tragedyanın Doğuşu], yeni-Freudcu Norman O. Brown'ın *Life Against Death*'inden [Ölüme Karşı Hayat] ve Kerouac'ın *On the Road*'undan aldığı fikirlerle kendini donatan Jim Morrison kendi ilahlaştırımını kendisi örgütleyen ilk pop ilahı oldu.

Şamanik karizmayı krallara yakışır bir kudretle bileştiren Sürüngen Kral persona'sı gerçekten muktedir bir varoluşu simgeliyordu. Bu varoluş ilkin gizemli ve muhteşem bir biçimde gösterişçi "The End"de öne çıktı. Bu şarkı *Hamlet*'le aynı gizil [latent] içeriğe sahip bir psikodramdır: Kral/Babanın yerine geçme, annenin bedenine sahip olma ve hükümran olma doğrultusundaki ensestli arzu. Doors'un yapımcısı Paul Rothchild'a göre Morrison'un ilmihali [catechism] "babayı öldür, anneyi sik"ten oluşur. Babayı öldürmek yasayı alaşağı etmek, eski kuralları hükümsüz kılmak anlamına geliyordu; anneyi sikmek ise mutlak gerçeklikle yeniden ilişki kurmayı, çekirdeğin içine girmeyi anlatıyordu. Morrison, (arkadaşlarından birinin anlatımına göre) "hemen bugün, hemen şu anda yaşayan... hayatını asla amaçlara göre planlamayan" Neal Cassady'nin ruhuna uygun olarak bir berduş-kral gibi yaşamaya çalıştı. Jay Stevens'a göre Cassady'nin hayatı uzun bir *acte gratuit** sürecidir.

Iggy Pop, Jim Morrison'un persona'sını aldı ve onu beatnik'ten ziyade balistik bir şeye dönüştürdü. Iggy, solo çalışması "Sister

* Acte gratuit: Nedensiz, usa yatkın bir nedeni olmayan eylem. (y.h.n.)

Midnight"da (1977'de çıkan *The Idiot*'tan) "The End"in muadili olan kendi oidipal psikodramını yazdı; bu şarkı Iggy'nin annesiyle seviştiği ve silahlı babası tarafından kovalandığı bir kâbusu anlatır. Iggy her ne kadar açık seçik bir kraliyet imajına bürünmediyse de, Nietzsche'nin tarif ettiği türden bir üstinsan olmayı istemiş ve Führer fantezileri kurmuştu. Iggy, Sürüngen Kral ile rock dünyasında krallık fantezisini en fazla takıntı haline getiren rocker olan Nick Cave arasında bir köprüdür.

Cave'in krallık fantezileri *Prayers on Fire*'daki (1981) "King Ink"le başladı. Cave'in anti-kahraman alter ego'su bohem dünyasının kralıdır, derbeder ve iktidarsız bir diyara hükmeder. Birthday Party'nin ikinci albümü *Junkyard*'daki (1982) "Hamlet Pow Pow" Shakespeare'in oidipal psikodramını bir çizgi romana dönüştürür. Hamlet uzun bir süre eril yetişkin yabancının [outsider] bir arketipi olarak görülmüştü ve Cave de onun kaygılarla dolu yerine geçmekten mutludur.

Cave'in tahayyül dünyasının gediklisi olan başka bir perişan kral türü de, iyi günler görüp geçirmiş pop ilahıdır ya da beş para etmez tebaası tarafından terk edilmiş rock peygamberidir. Cave kendi asi benliğinin şişkin bir kötü taklidi olan Presley'nin son dönemine hayran olduğundan söz etmişti (Cave'in ilk solo single'ı "In the Ghetto"nun cover'ıydı; bu, Presley'nin yaratıcı hayatına gerçekten karanlık çökmeden önceki parlak döneminin son nefesi olan bir şarkıydı). İkinci solo albümü *The Firstborn Is Dead*'de Cave yeniden "The Black Crow King" olarak boy gösterir. Albüm kapağının içindeki etnolojik benzeti [pastiche] notlarına bakılırsa "onu taklit etmeyi öğrenen müritlerle kuşatılmış bir kraldır" –kimbilir belki de Cave kendi Got kültü müritliğiyle kafa buluyor ve bu müritliği reddediyordur. Terk edilmiş ve budala Kara Karga [Black Crow] "hiçbir şey"in üstünde hükümranlık sürmektedir. Bu melodramatik konum –saygı görmeyen peygamber konumu– Johnny Cash'in "The Singer"ının bir cover'ının yer aldığı *Kicking Against the Pricks*'te tekrarlanır; bu şarkıda Mesihsel bir halk ozanı görüşlerini anlamaktan aciz maymun iştahlı, sığ müritleri tarafından terk edilişine kederlenmektedir.

Kendi kendiyle böbürlenme asi rock'ın yaratılışında var elbet; Johnny Rotten'dan Morrison'a dek şarkıcılar şehit edilmiş, çarmıha gerilmiş ya da tahtından indirilmiş kurtarıcı konumuna özenmişlerdir. Cave, özellikle düşmüş kralın yerlerde sürünen ihtişamından

çok hoşlanıyor gibidir. Bu bağlamdaki anahtar şarkı "Junkyard"dır. O dönemde (1982) kendi kendisini kurban eden rock'n'roll'un nihai ölüm çığlıkları gibi algılanan kakafonik bir gitar uğultusu eşliğinde "I am the King" [Kral benim] diye bağırır, tükenmişliği apaçık ortada olan Cave. Cave'in krallığı yine harabeye, kelimenin tam anlamıyla bir çöplüğe [junkyard] dönüşmüştür. Şarkının adı Cave'in eroin* bağımlılığından mülhem bir sesteşliktir [pun].** Kendi göz kamaştırıcı tekbenci duyarsızlığında ördüğü kozada junkie*** kendisini bir kral gibi kadiri mutlak hisseder (özellikle son derece megalomanyak bir enerji veren speed'le eroin harmanlandığında). Kendisini Tanrı zanneder, etrafındaki gerçekliğe kayıtsızdır. "Junkyard"ın sözleri vahşice bir kesiflik sergileyen karşıtlıklar etrafında döner: Kral/hurdalık, sevgili/süprüntüler, semavi beden/acımasız şiddet. Hayati dize ise şu: "Sevgilimin heybesinde süprüntü var yine"; bu dize hem eroinin yaşattığı rahim gibi sarmalayan nirvanasını hem de damardan çekilen zehirlerin dehşetini canlandırır. Cave'in sesi irinli bir sound'un fokurdadığı bataklıkta boğulur gider.

Yirminci yüzyılın kralı olarak junkie, öyle mi? Bataille asla böyle düşünmemişti ama hükümranlığı *steril ihtişam* olarak tanımlayan anlayışının akla yatkın bir gelişimidir. ("Eroin" sözcüğü, güçlü, dayanıklı kahramanca anlamına gelen Almanca "heroisch" sözcüğünden gelir). Bataille hükümdarın son sözünün "Ben bir HİÇİM" olduğunu belirterek son paradoksunu da ifade eder. Eroin bağımlılığı fetüsün korunaklı kendi kendine yeterliliğine bir geri dönüştür, üretim dünyasının insan onuruna aykırı koşullarından topyekûn bir kaçıştır, hayatınızı heba etmenin en saf biçimidir. Robert Bly uyuşturucu bağımlılığının kralca bir itibara sahip olma özleminin çarpık bir dışavurumu olduğunu savunur. "Birer Romantik olarak bizler kutsal yaratıklar olduğumuz ve tanrıların gıdasıyla beslendiğimiz rahimde hissettiğimiz okyanus duygusunu özleriz. Bağımlılık, kısıtlamalardan kaçma ve Kral Dairesinde kalma doğrultusundaki bir girişimle aynı anlama gelir."

Eroin sarhoşluğu, beyindeki acı ve endişeyi öldüren, orgazmın

---

* "Junk" aynı zamanda eroin demektir. (y.h.n.)

** "Yazılış ve söylenişleri bir, anlamları ayrı sözcükleri bir arada kullanarak yapılan bir söz sanatı, ündeşlik. Sesteşliğin sözcüklerin durumuna göre tam sesteşlik, eksik sesteşlik, ayrık sesteşlik gibi adlandırılan değişik türleri vardır." B. Göğüş, F. Oğuzkan, O. Önertoy, M. Ünlü, S. Koçak, *Yazın Terimleri Sözlüğü,* Ankara, 1998, s. 104. (ç.n.)

*** Eroinman.

ürettiklerine benzer endorfinleri* harekete geçirir. Rock'ın nihai eroin ilahisi olan, Velvet Underground'un "Heroin"inde Lou Reed'in kullandığı imgeler irkiltici bir şekilde hükümranlık anlayışına uygun düşer. Kendisini İsa'ya benzetir, "krallığa" ulaşmaya çalıştığını söyler, uyuşturucuyu "karım" ve "hayatım" olarak tanımlar. Ve dış gerçekliğe (politikacılara ve katliamların üst üste yığdığı cesetlere) kayıtsız olmakla, otistik kendine yeterliliğiyle (kızların tatlı, bön muhabbetlerine ihtiyacı yoktur) böbürlenir. Eroin onun gerçekliği reddediş, ölüm arzusuna, ölümün kıyısında durma tecrübesine teslim oluş aracıdır.

Rock'n'roll'u çok büyük ölçüde etkileyen ünlü bir uyuşturucu tiryakisi Aleister Crowley** aynı zamanda görünmez âleme inanan bir büyücüydü. Crowley'nin yirminci yüzyılın başında kurduğu bir hayal, yani "erotik koma berraklığı" fantezisi (ölüm noktasına varıncaya dek orgazm olma arayışı), Jim Morrison'un ölülerin yakıldığı odun yığını olarak aşk anlayışını öndelemişti. Uyuşturuculara düşkün, cinsel karizma sahibi ve önüne gelenle yatacak derecede çok cinsel [polysexual] ve Doğu düşüncesinden ve ortaçağ gizemciliğinden güçlü bir şekilde etkilenmiş olan Crowley, rock yıldızı denen olgu daha hayata geçmeden önce bir rock yıldızıydı. Crowley'nin büyüsü en ihlalkâr rock gruplarının birçoğu (Led Zeppelin, felaket habercisi Killing Joke, neo-pagan Psychic TV, *ad nauseam*) tarafından hemen devralınıp hevesle kullanıldı. Dolayısıyla, düşüncesinde hükümranlığa çok benzer bir şeyin gizil bir tema olarak ortaya çıkması şaşırtıcı değil.

Crowley'nin Kutsal Kitap-karşıtı *The Book of the Law*'unda [Yasa Kitabı] verdiği buyruğa göre "her erkek ve her kadın bir yıldızdır" ve "do what thou wilt shalt be the whole of the law."*** "Yıldız" yükseklerde olmayı, varlığın alışılmışın ötesinde parlamasını akla getirir. "Do what thou wilt shalt be the whole of the law" Dağ Şeyhi'nin (Haşhaşilerin önderi Sinan Raşidüddin'in) en sadık müritlerine bıraktığı gizdi: "Hiçbir şey doğru değil, her şey mubah."

---

* "Endorfinler: İç kaynaklı olarak üretilen ve uyuşturucu ilaçlara benzer kimyaya sahip olan bir hormonlar grubu. Bu hormonlar, akut stresle başa çıkma, ağrı hissini azaltma, haz ve sevinç duygularının artması gibi etkilere sahiptir. Ayrıca bağışıklık sisteminin harekete geçirilmesinde de rol oynayabilir. Bazı bilimciler, şiddetli baş ağrısı çeken insanlardaki endorfin düzeyinin, genelde bu tür ağrılar hissetmeyen insanlardakinden daha düşük olduğunu düşünmektedir", Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yay., 2000, s. 260. (y.h.n.)

** Crowley'nin bir oğlunun adı "Atatürk"tür. (y.h.n.)

*** Yapmak istediğini yapmak, yasa bundan ibarettir. (y.h.n.)

Crowley buyurduğu dinin yalnızca "kral gibi erkekler" için olduğunu da ilan etti. Nietzsche'nin izinden giderek Hıristiyanlık, Musevilik ve İslam gibi köle-dinlerini hakir gördü; Crowleycilik kendi kendinizin tanrısı olmak demekti.

B. ÖZGÜR RUHLAR

"Erkekler her yerde kurtarıcı ve kral olarak doğar."

Hugo Ball, Dadacı

Crowley'nin kralsı dini ortaçağın binyılcı kültlerine, özellikle tarihçi Norman Cohn'a göre "genellikle kendi kendini ilahlaştırmaya varan bir kendini yüceltme tavrı geliştiren" Özgür Ruh Kültüne dek geriye gider. Cohn uyuşturucu bağımlılığının ortaçağda Özgür Ruhlar'ın özlemlerine benzer kıyametvari özlemlerden esinlendiğini ileri sürer: Bunların ikisinde de aynı fantezi, "bireyin toplumdan, hatta bizatihi dış gerçeklikten topyekûn özgürleşme fantezisi –ya da kendi kendini kutsallaştırma ideali" vardır.

Cohn'un Özgür Ruh kültünü doğuran ekonomik ve kültürel iklim hakkında sunduğu tarif 60'ların karşı-kültürünün önkoşullarıyla dikkat çekici paralelliklere sahiptir. On ikinci yüzyılda tıpkı İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Batı dünyasında olduğu gibi daha önce emsali görülmedik bir refah dönemi başlamıştı. Ama bu maddiyatçılık, tinsel değerlerin peşine düşmek uğrunda maddi zenginliklerden el çeken yeni bir gönüllü yoksullar sınıfı biçiminde bir karşı-reaksiyona yol açtı. Geriye doğru köşeyi dönen bu bohemler, ticaret yollarını izleyerek "yola düşen", verdikleri vaazlarda dünyevi şeylerin hor görülmesini öğütleyen "seyyar, huzursuz bir entelijensiya" oluşturdu.

Beat'ler gibi Özgür Ruh biraderleri de dünyayı eski kafalılar ve modernler, "ruhen ham" çoğunluk ve öbür dünyayı beklemeye gerek duymaksızın bu hayatta Kutsal Birliğe [Divine Onenes] ulaşacak "ruhen zarif" seçkinler şeklinde ikiye ayırdı. Bu kültün bazı üyeleri daha da ileri gitti: Tanrı olduklarına ya da Tanrı'yı aştıklarına inandılar. Özgür Ruh üstadı kutsal olduğundan, istediği günahı işleyebilirdi. Sonuç şaha kalkmış, gizemsel bir hafifmeşreplik ve utanmaz bir asalaklıktır (üretmek yerine tüket, isteklerini doyurmak için gerektiğinde aldat ve yalan söyle, vb.). Otelleri mahveden roc-

ker'lar gibi onlar da maddi şeylere tepeden bakan tavırlarını müsrif ve deli dolu davranışlarla sergiledi. Ve tipik rock ilahlarımız gibi Biraderler de nasıl hayvanlar insanların kullanması için yaratıldıysa kadının da erkeğe haz vermek için yaratıldığına inanıyordu. Rock'la son bir paralellik de şu: Biraderler bir çilecilik dönemi yaşadıktan sonra süslü püslü giysiler kullanmakta özgür olduklarını düşünmeye başladı (çünkü dünyevi zenginliklerin onlar için hiçbir anlamı yoktu). Bu tutumları ortaçağın katı giysi kurallarını alabora etti ve Özgür Ruhları ilk alt-kültürel asiler haline getirdi!

İronik bir şekilde, rock dünyasında bu sersemletici mayanın
146 (kendi kendini ilahlaştırma/ psikoz/ hükümranlık/ ölüm arzusu) nihai formülü kurmaca biçiminde ortaya çıkmış ve bu kurmaca da Norman Cohn'un oğlunun yaratısı olmuştur. Nik Cohn'un 1975'te yayımlanan *King Death* [Kral Ölüm] adlı romanı, açıkgöz bir prodüktörün sonuçta büyük bir rock'n'roll yıldızına dönüştürdüğü bir kiralık katili anlatır. Prodüktör kiralık katilin ölümcül mesleğini icra edişine kazara tanık olmuş, sergilenen zarafet ve ustalıktan başı dönmüştür. Eski katil yeni yıldız ününün zirvesindeyken hayranları televizyondaki canlı yayınlarda onun kurbanları olmayı seve seve kabul eder.

King Death asi rock'n'roll'da iş başında olan fikirler bütününün (hükümranlık arayışı, "do what thou wilt shalt be the whole of the law"a duyulan zımni ya da aleni inanç) mantıksal sonucudur. Şaşırtıcı olan nokta, Cohn'un bu romanı Sid Vicious'ın romanda anlatılanı gerçekleştirmesinden yalnızca iki yıl önce yazmış olmasıdır: Fantezide (kendisine tapan dinleyicilerini Vicious'ın makineli tüfekle taradığı "My Way" şarkısının klibinde) ve birkaç ay sonra kız arkadaşı Nancy Spungen'ı bıçaklayıp öldürdüğü katı gerçeklikte. Eddie Cochran'ın "Something Else"ine Vicious'ın yaptığı cover, intiharından üç hafta sonra İngiltere'de plak listelerinin en üst sıralarına tırmandı ve Pistols'ın en çok satan single'ı "God Save the Queen"in iki katı satış yaptı. Jeff Nuttall'ın belirttiği gibi, "çağın pop tanrısı intihar eğilimli seks canisidir." Cohn rock'n'roll'daki bir potansiyelin, er veya geç gerçeğe dönüşecek bir fantezinin adını koydu: *snuff rock.*

Rock ve pop dünyasında daha birçok hükümranlık örneği var. Soul Kralı James Brown sahnede kendisine taç giydirirdi. David

* Snuff: Gerçek cinayetlerin sergilendiğine inanılan film. (y.h.n.)

Bowie Thin White Duke dönemi/kokain ve eroin müptelalığının doruğunda yazmış olduğu "Heroes"da "sadece bir günlüğüne" Kral olmayı hayal eder. "Sympathy for the Devil"de Jagger, Cennetin Kralını tahtından indirmek ve ve onun yerini gasp etmek isteyen en büyük asi-kralı oynar (Şeytan ilk sefih oğuldu, köleliği reddeden ilk isyancı). Sonra bir de *Their Satanic Majesties Request* adlı Stones albümü vardır.

Son yıllarda hükümranlığın en güçlü anlatımı, Jane's Addiction'ın müziğinde asla tam olarak dile getirilmeyen gizil bir tema olarak görülür. Los Angeles kökenli bu art-metal grubu Jim Morrison'un riff'lerinin birçoğunu yeniden canlandırdı: Nietzsche'nin "iyinin ve kötünün ötesi" (rock'n'roll deyiminde "Ain't No Right" sözüyle tekrarlanır), duyuların karıştırılması, aristokratik düşkünlük, sapkınlık ve ifrat, tam bir şaman tribi (merasime, ziynete ve santeria gibi pagan/Hıristiyan melezliğine duyulan bir ilgi). Jane's Addiction'ın debdebesine müzikal açıdan sadece muhteşem diyebiliriz. Sözler açısından bakıldığında, şarkıcı Perry Farrell "Mountain Song" ve okyanus kadar engin olma dileğini anlattığı "Ocean Size" gibi şarkılarla görkemlilik fantezisinin keyfini yaşıyordu. "Ocean Size", belki Maldoror'un sınırsız kendine yeterliliğinden ötürü taptığı denize yazdığı kasidenin, belki de Pablo Neruda'nın okyanusa gönderdiği selamın –"ve hiçbir şeyden yoksun değilsin"– bir yankısı olabilir.

O dönemde Farrell'in iki takıntısının eroin ve sörf yapma olması aydınlatıcıdır. Bunların ikisi de asi rock'ta iş başında olan kendi kendini ilahlaştırma/kendi kendini ortadan kaldırma kompleksine tamamen uyumlu bir kendi kendini yüceltme keyfi sunar. İkisi de gerçek anlamıyla uçurumun kenarında yaşamayla ilgilidir. Sporu genellikle ve Beach Boys'la ilintilendirdiğimizden, Nietzscheci üstinsan olarak sörfçü fikri saçma görünebilir. Ama yine de, Malcolm McLaren Hollywood'a çıkarma yaptığında, sonuçsuz kalan projelerinden biri de Kalifomiya'da Nazi sörf-punk'larını konu alıyordu.

Şu halde, rock dünyasında kralın pek bol ama kraliçenin pek az olduğunu söyleyebiliriz. Aretha Franklin Soul Kraliçesiydi, ama bu unvanı kendi kendisine yakıştırmamış, ona başkaları atfetmişti ve asla kürk pelerinli erkek muadili James Brown kadar küstah biri olmamıştı. Patti Smith Mesihçi bir sima olma düşüncesiyle oynamış olsa da kadın asilerin en eril-özdeşimli olanlarından biriydi ve dişi bir Jim Morrison olmayı hedeflemişti. Kendini doldurusa getirme-

yi düstur edinen krallık modeli gerçekte kadınları cezbetmiyor ya da kadınlar söz konusu olduğunda işlemiyor gibi. Son yıllarda yalnızca rap'çi Queen Latifah kendisine taç giydirmeye kalkmış olsa da o halim selim bir despottur, ağırbaşlılığı ve dinginliği Afrika kökenli soylu geçmişini simgeler. Dahası, kendi kendisini kral ilan eden o kadar çok rap kralları, zorbalar ve gangsta-rap'çiler var ki, onların arasında kaybolup gidiyor.

C. SÜRGÜNDEKİ İMPARATORLUK

148

Buraya kadar neredeyse sadece beyaz erkek isyanından söz ettik. Oysa beat'lerden 60'ların rocker'larına kadar beyaz asiler gerçekleştirdikleri hamlelerin çoğunu siyah kültüründen öğrendi: Bu ilk olarak Norman Mailer'in 1957 tarihli "The White Negro" başlıklı denemesinde saptadığı bir sendromdur. Siyah isyanını kendi terimleri çerçevesinde analiz etmek gerektiğinde "siyah maçoluk"u kendi bağlamı (baskı ve yasal haklardan yoksunluk) dışında anlamak olanaksızdır. Ama biz burada beyaz eril isyan ile siyah eril isyan arasındaki farklılıklardan ziyade benzerliklere, ırksal ayrım çizgilerinin kesiştiği noktalarda nükseden mecazlara ve totemlere eğilmek istiyoruz.

Üstün bir erkeklik gücünün simgesi olarak kral ya da onun modern zamanlardaki muadili Gangsterin, beyazların üstünlüğü anlayışının egemen olduğu bir toplumda siyah erkekler açısından özel bir tınısı vardı. Siyah Panterler'in basın sözcüsü ve (eril) Afrikalı-Amerikalı tecrübesini hadım edilme çerçevesinde analiz eden bir yazar olan Eldridge Cleaver'ın 60'lı yıllarda kaleme aldığı denemelere bakacak olursanız krallık/hükümranlığın gizil bir tema olarak, *kastrasyonun* kutupsal karşıtı olarak boy gösterdiğini fark edersiniz.

Cleaver'ın dünya görüşü aşırı derecede fallus merkezciydi. Politik bir uyanış yaşadığı ve için için yanan bir öfkeyle dolu olduğu ilk yıllarda politik bir taktik olarak tecavüze başvurdu, beyaz erkeklerin en kıskançlıkla korunan mallarına –kadınlarına– saldırdı. Cleaver bu tekniği önce daha kolay bir hedef oluşturan siyah kadınlar üstünde prova etti, sonra beyaz kadınların oluşturduğu yasak bölgeye geçti. Tecavüzün "ayaklanmacı bir eylem" olduğu kanısındaydı. Bu pratiği terk ettikten sonra (beyaz kadınların da ezildiklerini, te-

cavüz eylemiyle hem onları hem de kendisini insanlıktan çıkardığını fark ettikten sonra) bile Cleaver'ın söylemi fallokratik olmaya devam etti. Ossie Davis'in Malcolm X hakkındaki görüşlerini paylaşıyordu: "Bizim erkekliğimiz, bizim yaşayan siyah erkekliğimiz...bizim parlayan siyah Prensimiz." Cleaver, genç Marx'ın "özgür bir erkeğin* doğasının buyurduğu yönde hareket etmekten kaçınmasındansa tüm dünya yıkılıp en son zerresine kadar yok olsun" şeklinde ifade ettiği demecesini [dictum]** yankılayarak şunu ilan eder: "Erkekliğimize kavuşacağız. Ya erkekliğimize kavuşacağız ya da bu uğurdaki eylemlerimizle yeryüzünü dümdüz edeceğiz."

Cleaver'ın yazdıklarında ve Hendrix'ten Miles Davis ve modern rap'e uzanan bir siyah müzik eserleri çizgisinde iç içe geçmiş iki eğilim bulabilirsiniz: Bir yanda bir tür kudret, bütünlük ve hükümran haşmet özlemi, öbür yanda toplumsal cinsiyet sınırlarının çözülüp dağılmasından duyulan daimi bir korku. Cleaver "Tüm Siyah Erkeklerden Tüm Siyah Kadınlara" başlıklı mistik bir methiyede, siyah erkekliğin bir temsilcisi olarak, bir savaşçı-kral olmayı becerememiş olmasından ötürü özür diler ve bu beceriksizliği de köleliğin hadım edici etkisine bağlar. Yüceltilmiş bir Siyah Kraliçeye bağlılık yemini etmesine rağmen deneme aslen kesilen testislere yakılan bir ağıt niteliğindedir: "kan selleri...akıyor...kasıklarımın altından." Cleaver gitgide şairane takılmaya başlar: "İnkâr edilmiş bir erkeksiliğin, dört yüz yıl eksi benim testislerimin çıplak uçurumunda yüz yüze geliriz Kraliçem."

Cleaver'ın cinsel kozmolojisinde erkekler ve kadınlar her ne kadar tamamlayıcı olsalar da kökten farklıdır: "Bırak aşkın ruhumun en derinlerine uzansın ve Kastrasyonumun yarasına merhem olsun, bırak benim dışbükey sürgünüm unutulmaz Odyssey'ini senin içbükey özünde sona erdirsin." Siyah erkeksiliğin aşağılanma/sakatlanması erkeğin kadınını köle sahibinden korumaktan aciz olmasının yarattığı travmadan, "ilk insanı kucaklayıp saran kutsal rahme, Etiyopya için kuluçkaya yatan, Nubya'yı insanlarla dolduran ve Mısır'a Firavunlar armağan eden rahme" yapılan saldırılara sessizce katlanmak zorunda kalmasından kaynaklanır. Cleaver, çok başarılı

---

* Free man: Marx burada "özgür insan" demiş de olabilir. (y.h..n.)

** "Bir kural, durum, kanı bildirmek için kullanılan kalıp söz. Atasözüne benzerse de yargısı kesin, genel değildir. Örneğin, 'bir kapı ya açık durmalı ya kapalı'. 'Tanrı kimseyi açlıkla eğitmesin'", Beşir Göğüş, *Anlatım Terimleri Sözlüğü*. Ankara, 1998, s. 41. (ç.n.)

lirik bir üslupla, Oidipus öncesi cennet bahçesinden kovulmayı anavatan Afrika'dan sürgün edilmeyle birleştirir.

D. MAMA SAID KNOCK YOU OUT*

Cleaver yine aynı denemede Afrika-Amerikalıların zor yoluyla köle edilmiş *muktedir bir ırk* olduğu anlayışını ortaya atar: "Köleleştirilebilmemiz için önce tahtımızın devrilmesi gerekti." Cleaver'a göre boks hükümran kudretin doruğudur, müzik ve eğlence dünyasıyla birlikte siyahların soylu bir varoluşa kavuşmak için izleyebilecekleri birkaç yoldan biridir. "Lazarus, Come Forth"da Muhammed Ali'ye karşı Floyd Patterson'ın dünya ağır sıklet boks şampiyonluğu için yaptığı maçı siyah erkekliğin iki türü arasındaki bir mücadele olarak analiz eder. Ali ideolojik bilince sahip, baş eğmez bir siyahtır; Patterson ise (taşıdığı beyaz ırk adından ve beyazların dünyasına entegre olma girişimleri aşağılayıcı bir yenilgiyle sonuçlandığından ötürü) beyazlar için güvenilir ve dolayısıyla karşı-devrimcidir. "Bir erkeği boks ringlerinde taçlandırarak kral ilan etmek ve sonra dışarıda itip kakmak kof, gaddar bir kepazeliktir" der Cleaver. "Özel hayatta bir köle, halkın karşısında bir kral –Muhammed Ali gelinceye kadar her siyah şampiyonun sürdürmek zorunda kaldığı hayat buydu."

Rap başlangıç günlerinde rakip MC'ler arasındaki gladyatörvari bir çekişme gibiydi ve siyah şov dünyasının parıltılı asiliğiyle boksun dev başarılar dünyasıyla benzersiz bir tarzda kaynaştırmayı bugüne kadar başardı. O halde, rap'çilerin en megalomanyak olanı LL Cool J'in Mike Tyson'la güçlü bir şekilde özdeşleşmesi pek de şaşırtıcı değildir. *Bigger and Deffer*'ın (1987) iç kapağında bir boksör giysisi içinde poz verir. Çok satan hit parçası "Mama Said Knock You Out"da (1990) boks ringi o güne kadar attığı en despotça tiratlarından birinin ortamını oluşturur; şarkıda LL her tarafı yakıp yıkacak ve kargaşa doğuracak bir kasırga başlatacağına söz verir. "I ex-PLODE" [Patlıyorum]: LL'in rap'i, Iggy Pop'un insan atom bombası persona'sıyla aşık atan, patlamasına ramak kalmış volkanik bir saldırganlık barındıran bir psişe yapısı sunar.

Bununla birlikte, gerçekten merak uyandıran konu, tüm bu yıkı-

* LL Cool J'in bir albümünün adı. "Annem Seni Nakavt Etmemi İstedi" diye çevrilebilir. (y.h.n.)

mı emreden sima niçin *Annedir*? Bu, bir büyükannenin genç Cool J'yi bodrumda patırtı yaptığı için azarladığını gördüğümüz video klipin kapanışında öne çıkan matriyarkal* bir temadır (LL'i büyük annesi büyütmüştü). 1992'de yapılan bir görüşmede LL bu video klibin "gücü" temsil ettiğini söylüyordu: "Taşaklar gibi...Kahverengi boks eldivenleri benim taşaklarım gibi, kavga ediyor." Daha önce de kariyerindeki ilkelerini açıklaması istendiğinde "para için yapmıyorum bu işi, tutkun taraftarlar için yapıyorum."

Miles Davis boksu saplantı haline getirmiş başka bir müzik kralıydı. 1970 tarihli *Jack Johnson* albümü, yirminci yüzyılın başındaki albüme adını veren siyah boks şampiyonu hakkında William Cayton'ın çektiği belgeselin film müziğiydi. Plağın kapak içi notlarında Miles, Cleaver'ın Muhammed Ali'yi alabildiğine göklere çıkartışını anımsatan bir tarzda Johnson'ın önünde saygı duruşunda bulunur: "Jack Johnson Özgürlüğün tarifini sundu...Hızlı yaşayan bir adamdı, kadınları –çok sayıda sevgilisi vardı ve büyük kısmı beyazdı– pek severdi. Gösterişli arabaları vardı çünkü bu onun tutkusuydu... Ve hiç kuşku yok ki, siyahları ezen beyaz adam 'hiçbir siyah adam bu şeylere sahip olmamalı' diye düşünüyordu. Ama o bu şeyleri aldı, almakla kalmayıp övünerek teşhir etti." "Beyaz kölelik düzeni"nin mazeret olarak sunulduğu bir çerçevede Johnson Paris'e sürgüne gitti, burada şampanyasını yudumlayarak tasmalı leoparıyla bulvarlarda dolaştı. LL Cool J'in *Walking With A Panther* (1989) adlı albümünün kapağındaki krallara yakışır görüntü bu olayın yankısını sunuyordu; LL kapakta ayaklarının dibinde uzanmış bir siyah panterle poz vermektedir.

Davis otobiyografisinde, 40'ların sonu ve 50'lerin başındaki eroin alışkanlığını terk etme gücünü verenin Sugar Ray Robinson olduğunu açıklar. "Boksu her zaman sevdim ama gerçekte Sugar Ray'i seviyordum ve saygı duyuyordum çünkü klas sahibi büyük bir savaşçıydı ve bir orospu çocuğundan bile daha tiril tiril giyinirdi. Limuzinlerden incecik kadınları koluna takmış halde inerken çekilmiş fotoğraflarda onu iki dirhem bir çekirdek gördüğünüzde sosyetik bir adam sanırdınız." Davis, Robinson'un "kibirli tutum"unu benimsedi, hatta boks çalıştı. "Ray karizmatikti, bir numaraydı ve 1954 yılında olmak istediğim her şeydi...zirvedeki kral."

Miles Davis'in superbad** persona'sı caz panteonuna olduğu ka-

* Anaerkil. (y.h.n.)

** Superbad: "Bad" siyah argosunda beyazlara isyan ederek, siyahların saygısını kazanan kişi. (y.h.n.)

dar Sly Stone, Jimi Hendrix, James Brown ya da gangsta rap'çilere de yakındı. Kadınlara ve uyuşturuculara (krallara en yaraşır türler olan eroin ve kokaine) duyduğu doymak bilmez iştahıyla, cafcaflı giysileri ve hızlı arabalarıyla bir lort gibi yaşadı. Greg Tate'in "Silence, Exile, Cunning: Miles Davis In Memoriam" başlıklı mersiye-denemesinde belirttiği gibi: "Doğu St Louisli bir domuz çiftliği sahibi/dişçinin aristokratik zihniyetli evladı açısından, yeryüzünde yaşayan en kötü [baad]* müzisyenlerle birlikte en kötü müziği yapıyorsanız, bu durumda en kötü arabaları sürmeniz, en kötü şarapları içmeniz ve krallara en fazla yaraşır kadınlarla, ünlü sanatçılar, düşünürler ve atletlerle içlidışlı olmanız gayet doğal bir sonuçtu...Miles Davis savaşçı bir kraldı ve hepimiz ona hayrandık." Köleliğin her türü öfkelendirirdi Davis'i; tek dertleri "siyah yıldızların müzik plantasyonunda kalmalarını sağlamak" olan plak şirketlerinin siyah müzisyenlere adice muamele etmelerine sövüp sayardı hiç bıkmadan.

Davis'in müziği çoğu zaman yitik (Afrikalı) güçler fikrine anıştırma yapardı. *Sorcerer* (1967) ve *Dark Magus* (1974) gibi albüm adları ve 1970'te çıkan *Bitches Brew* albümündeki "Pharaoh's Dance" ve "Miles Runs the Voodoo Down" gibi parçalar bu anıştırmaların birer örneğidir. "Voodoo Chile"da (1968'in *Electric Ladyland*'inden) Jimi Hendrix de buna benzer çizgide düşünüyordu. Bu şarkıda Hendrix doğduğunda annesinin şaşkınlıktan bir şok geçirerek ölmesine neden olan devasa bir yaratıktır. Charles Shaar Murray'a göre "Voodoo Chile", "uzun, çok uzun bir doğaüstü methiye şarkıları silsilesine aittir...bu şarkılarda şarkıcı büyülü ve gizemli olduğu kadar geçici ve dünyevi güçlere de sahip olduğunu iddia eder"; bunların en dikkat çekici olanı da Muddy Waters'ın şarkılarındaki "uğursuz zırvalar"dır.** Ama "Voodoo Chile" her şeyden önce Robert Johnson'la ilgili bir efsaneye, bir dört yol ağzında –crossroads– (bir voodoo ritüeli) doğaüstü bir blues gitar ustası olma yeteneği bahşedilmesi karşılığında Şeytan'la Faustvari bir sözleşme yaptığı rivayetine göndermе yapar. Batı Afrika kökenli büyü "Voodoo Chile"da ileri sararak bir bilimkurgu fantezisine dönüşür: Dağ aslanlarının kurtardığı ve bir kartalın kanatlarında "sonsuzluğun en uç noktaları"na uzanan üstinsan Jimi bir dağı elinin tersiyle yıkma gücüne sahiptir.

* Baad: Siyah argosunda "şahane, mükemmel". (y.h.n.)

** Hoodoo hokum. (y.h.n.)

Hendrix, Afrikalı güçleri yeniden ele geçirme fikri ile fütüristik ya da dünya ötesi imgeler arasında bağlantı kuran tek siyah sanatçı değildir: Sun Ra'yı (Kendisini Omniverse'ün* yöneticilerinin Elçisi olarak adlandırır ve Nubyalı bir kral kaftanı giyerdi) George Clinton'ın Parliament-Funkadelic klanına (Anavatan-olarak-Afrika fikrini geleceğe yansıtarak siyahları yuvalarına götürecek galaksiler arası bir Ana-Gemiye dönüştürmüştür), Earth Wind and Fire'a (Grup elemanlarının giysileri ve plak kapağındaki görüntü, Antik Mısır'ı anıştıran imgeleri bilimkurguyla birleştirir) ve Electro Firavunu Afrika Bambaataa'ya bağlayan kesiksiz bir bütüne aittir Hendrix.

E. STAGGERLEE SENDROMU

"Cennette kölelik etmektense cehennemde hükümran olmak yeğdir."
Milton, *Paradise Lost*

Bununla birlikte, siyah hükümranlığın en üstün modeli ne boks şampiyonu, ne Afrikalı soylu adam ne de uzaylı savaşçı kraldır; bu model gangsterdir ya da folklorik suçlu Staggerlee'dir. Staggerlee'nin en eksiksiz anlatımı Greil Marcus'un *Mystery Train*'inde bulunuyor. Staggerlee "hayatlarının her gününü sınırlardan ibaret bir labirentte yaşayan ve bu sınırları ancak kendi aralarında ihlal edebilen bir halka seslenen bir sınırsızlık fantezisidir." Tüm kuralları çiğneyen Staggerlee beyaz bir toplumun siyahlara tahsis ettiği kaderden (kölelik, adsızlık, ölüm) kaçar ve her şeyi kazanır: Kadınlar, uyuşturucular, zenginlik. Suçluluk siyah pop asiler açısından her şeyin olanaklı olduğunu gösterdiği/anlamlandırdığı için bu kadar güçlü bir eğretilemedir; kısıtlamaların bu şekilde reddedilmesinin öbür yüzünde ise tekbencilik, psikoz ve başkalarının yaşama hakkına sadistik bir kayıtsızlık vardır.

Efsanenin özü Staggerlee'nin önemsiz bir tartışma yüzünden ya da sırf öldüğünü görmek için Bill Lyons adlı genç bir erkeği vurup öldürmesiyle ilgilidir. Marcus canice zarif bu sosyopatı Muddy Waters'ın Rollin' Stone'undan Mick Jagger'in Midnight Rambler'ına blues sathında tehditkâr bir şekilde gezinen anti-kahramanın prototipi ve Robert Johnson, Kara Panterler, Muhammed Ali, Jimi Hend-

* Omniverse: İngilizcedeki "universe" = "evren" sözcüğünden türetilmiş; "bütün evren" diye çevrilebilir. (y.h.n.)

rix, Miles Davis, Sly Stone ve 70'lerin başındaki blacksploitation* filmlerinin süper kahramanları arasında bağlantı kuran arketip olarak görür. Marcus bunları 1975'te yazıyordu; bugün bunlara gangsta rap'çileri ve bunların, cinsel afra tafralarıyla ve "yardies"den (mahalle kabadayıları) ya da Hollywood gangsterlerinin biçeminden alınmış pırıltılı görünümleriyle Shabba Ranks, Buju Banton ve Mad Cobra gibi Jamaikalı muadillerini ilave etmek zorundasınız.

Bununla birlikte, Marcus esasen mutlak sınırlarla çatışan, bir kral gibi yaşamaya çalışmanın paranoyaya ve büyüklük kuruntularına yol açtığını keşfeden bir Staggerlee olarak Sly Stone'la ilgileniyordu. Bad-ass funk ile hippi freak-out'u kaynaştıran bir görüntü ve sound'la ırksal sınırları parçalayan Sly Stone, 60'ların sonunda "Everybody Is A Star", "Stand", "Thank You Falettinmebe Mice 'Elf Agin" gibi yaşam dolu şarkılarla zirveye çıktı. 1970'e gelindiğinde, tıpkı Staggerlee gibi Sly da her şeyi kazanmıştı. Ama birdenbire, ününün zirvesindeyken işin tadı kaçtı; Sly aşırı uyuşturucu kullanımı ve güvenilirliğini yitirmenin meydana getirdiği bir kara delikte gözden yitti. *There's A Riot Goin' On* 1971 yılında işte bu bataktan meydana çıktı.

Başlık her ne kadar dönemin keskin ırksal çatışmalarına anıştırma yapsa da *Riot* gerçekte içsel bir kıyameti anlatıyordu. Sly'ın müziğini ateşleyen ütopyacı açlık sonuçta şu iki şıktan birini tercih etmek zorundaydı: Ayaklanma ya da kayıtsızlık, dışarıya doğru infilak ya da içeriye doğru infilak. (Gerçekte üçüncü bir şık daha vardı: Mistisizm, kurtarıcı inanç. Eldridge Cleaver bir Hıristiyan olmuştu). Bununla birlikte, *There's A Riot Goin' On* (beyazların denetimindeki) gerçekliğin sınırlarının üstüne yükselmeye kalmaz, tersine onunla tümüyle dimdik yüzleşir. *Riot*, Sly Stone persona'sını tersyüz eder, Family'nin müziğinde bulunan tüm hayat-onaylayıcı özellikleri tersine çevirir. *Riot*'ın sound'u ölümcül derecede soğuk tavırlıdır, bir zamanlar Sly'ın coşkusunu ateşlemiş olan tüm neşe ve güven kuruyup gitmiştir.

Bu bir hapishane-olarak-funk'tır: Afrika-Amerikalıların karşılaştıkları kördüğümleri ve çıkmaz sokakları somutlayan kilitli groove'lar. Uyuşturucu etkisindeki müziği kaydedildiği koşullarla ilgilidir tamamen: Sly & Co'nun dört gece sürdürdüğü kokainli bir dehşet denizi, paranoyanın bulanıklaştırdığı hava, herkesin silah taşıdığı bir ortam. Sly'ın muammalı imgeleri ve sanki ruhlar dünya-

* Blacksploitation: Siyah seyirciler için çekilmiş macera filmleri. (y.h.n.)

sından gelen vokalleri lime lime bir ruhun sound'udur. "Thank You for Talkin' To Me Africa"nın can çekişme çığlıkları insanlık durumunun eşiğindeki birisine kısa bir bakıştır. "Thank You Falettinme-be Mice 'Elf Again"in bir yeniden yazımı olan bu şarkı ilk versiyonunun kasıntılığını acı çeken bir atalete dönüştürür, hiçbir yere gitmemenin yavaş tempolu sound'udur. Birinci şarkıda Sly topyekûn özgürlüğü ve kendini ifade etmeyi benliğinde yaşatırken; yeniden yazımda bu durum dinleyicilerinin "onların kralı" olarak ondan beklediği, ama Sly'ın artık oynamak istemediği bir rol olarak gösterilir.

Bu şarkıda ve "Africa Talks to You (the Asphalt Jungle)"da Afrika'ya yapılan anıştırma siyahların Amerika'da kendilerini yuvada hissetme doğrultusunda verdikleri mücadelenin ümitsizliğe yenik düştüğünü sezdirir. Sly kaçıp ananın(vatanın) güvenli kollarına gitmeyi hayal eder. Bu plağın çıktığı tarihte *Rolling Stone* dergisinden gazeteci Timothy Crouse kokainli, paranoyak Sly'a niçin Kenya'ya bir safari yapmadığını sorar. "Her şeyi yapamam" diye hırıldar Sly. "Hiçbir hayvanı vurmak istemiyorum. Afrika hakkında bir şarkı yazdım çünkü Afrika'da hayvanlar hayvandır. Kaplan kaplandır, yılan yılandır, ne bok yapacağını bilir. Burada New York'ta, asfalt ormanında, bir kaplan ya da yılan, bir kişi kılığında, ne bileyim mesela seninkine benzeyen bir çehreyle çıkabilir karşınıza." Yitik anavatanda zarfa bakıp mazrufu tahmin edebilirsiniz; düzenbazlık ve kalleşlik olanaksızdır.

Afrika ütopyasına zorla yabancılaşan, Main Street'te bir sürgün* gibi başıboş gezinen Sly Stone (ama önemli bir ırksal farkla, Rolling Stones siyah olma durumuyla ne kadar güçlü bir şekilde özdeşleşmiş olursa olsun asla siyahların çektiklerini çekmemiştir) evsizdi, bir kaçaktı. Solist Bobby Womack (*Riot* ekibindendir) 1984 yılında yapılan bir görüşmede Sly'ın hep hareket halinde olmayı nasıl becerdiğini anlatır: "Onun motorevinde gezinirdik, vitesi yükseltip şarkılar yazar ve müzik yapardık. Tepeler aşardık ve dur durak bilmezdik, bize 'sürmeye devam!' derdi."

* Main Street'te sürgün: Rolling Stones'un "Exile on Main Street" adlı albümüne gönderme. (y.h.n.)

Kara Panter Bobby Seale şöyle yazar: "Staggerlee, politik bilinç kazanmadan önceki Malcolm X'dir." (Malcolm Little, X olmadan önce, bir üçkâğıtçı ve küçük çaplı bir suçludur). Kara Panterler siyah sokak suçlularının sergiledikleri politik olmayan öfkeyi ve hayata susamışlığı politik faaliyete yönlendirmeye çalıştı. Buna benzer şekilde, Public Enemy rap'in tekbenci öfkesini alarak kolektifleştirdi, güç gösterileri içindeki yalıtık "Ben"in öfke nöbetlerini politikleşmiş bir "Biz"in ölçülü politikasına ve azmine dönüştürdü. Public Enemy tarzı adil rap'te, rap'in prestij arayışı ırksal egemenliğin yeniden tesisine yönelik kolektif bir arayışa yükseltilir.

Film eleştirmeni Robert Warshow "The Gangster as Tragic Hero"da şunu ilan eder: "Gangster tek bir birey olduğu için her zaman ölür"; toplum böyle yabani bir adamın varoluşuna tahammül edemez. Ama Public Enemy açısından bakıldığında, gangster SADECE bir birey olduğu için her zaman ölür. Gangsterin kralca varoluşunun da kendi insanlarını gözden çıkarma pahasına kazanıldığını belirtmek gerekir. Tıpkı genç Afrikalı-Amerikalı erkeklerin çoğunlukla siyahın siyaha uyguladığı şiddet sonucunda ölmesi gibi, rap'çiler de her zaman sözel olarak kendi türlerinin üstünde dans eder. Birçokları için şov dünyası bir çeteye ya da uyuşturucu simsarlarına takılmanın (Bu, simgesel değil gerçek zaiyatlarla dolu bir hayat tarzıdır) bir alternatifidir, o kaderden kaçmanın bir yoludur.

Rap'in it dalaşı etiği adil rap'in ve Afrika-merkezci Yerli Dili topluluklarının (Jungle Brothers, Queen Latifah, A Tribe Called Quest) şafağında değişti; bu gruplar siyahların köleleştirilmeden önce müreffeh Afrika'da birer kral ya da soylu olduklarını bildiren anlayışı yeniden canlandırdı. Siyah Amerika'nın birçok sorunu pozitif patriyarkal simaların yokluğuna atfedildi. *Boyz N the Hood* [Mahallenin Delikanlıları] adlı filmde, babasının güçlü rehberliğinde yetişmiş bir genç, anneleri tarafından yetiştirilmiş arkadaşlarıyla kıyaslanır (Bunlardan birisi bir çete cinayetinin masum kurbanıdır, rapçi Ice Cube'un canlandırdığı suçlu erkek kardeşi çetelerle ahbaplık eder ve vahşi bir şekilde öldürülür).

Adil rap vasi İyi Baba rolünü yerine getirme, çetelerin Kötü Baba etkilerini bertaraf etme girişimidir: Birer vaiz, kâhin ya da hoca rolü oynayan X-Clan, Poor Righteous Teachers, KRS-1 gibi rap'çiler bu yaklaşımın örnekleridir. Adil rap kliplerinde öğretmen kürsü-

leri ya da kara tahtalar görülüyordu ki, bu durum toplanma narasının "hadi aptallaşalım" olduğu erken dönem rap'in okul kaçkını tavırlarıyla çarpıcı bir karşıtlık sergiler. Tıpkı Malcolm X'te olduğu gibi, ideoloji başka koşullar altında (kendi kendini) yıkıcı hale gelebilecek bir öfkeyi yoğunlaştıran ve kısıtlayan son derece disiplinli bir çerçeve sağlar. Başka rapçiler çareyi dinde buldu. Run DMC kendisini "Rock Kralı" ilan ederek gangsta konumunu benimseyen ilk rap gruplarından biriydi. Ama ticari ve manevi yabani diyarda yaşanan uzun bir dönemden sonra 1993 yılında geri döndüklerinde artık İsa olduklarını ilan ettiler. Yeni sloganları "Down With the King"* olmuştu.

* Down With the King: Kahrolsun Kral. (y.h.n.)

IX
My Way:* Psikopat kültü

> "Davası olmayan bir asi, sloganı olmayan bir kışkırtıcı, programı olmayan bir devrimcidir psikopat; başka bir anlatımla, isyankarlığı yalnızca kendisini tatmin eden amaçlara erişmeyi hedefler; başkaları uğrunda çaba harcamaktan acizdir."
>
> Robert Lindner, *Rebel Without A Cause – The Hypnoanalysis of A Criminal Psychopath*

Anonim, kölece yaşanan bir dünyadaki kahraman birey olarak suçlu kültü Romantizmin yüreğine kadar geriye uzanır. Sanatçı gibi katil de etik/dayanışma/süperego karşısında estetik/arzu/id'i tercih eder. On dokuzuncu yüzyılın başında yazar Thomas De Quincy psikotik cinayetin ulviliğini afyonun yaşattığı esrik bahtiyarlıkla bir tutmuştu. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sındaki anti-kahraman Raskolnikov, düşük düzeyden varlıkları bağlayan ahlâk kurallarının üstüne çıkma hakkına sahip olan az bulunur bir seçkin bireyler kesimine ait olduğuna inanmış ve "değersiz" bir yaşlı kadını öldürerek de bunu kendisine kanıtlamıştı. Blanchot'nun "başkalarının en bü-

* Frank Sinatra'nın bir şarkısı. Sid Vicious da cover'lamıştır. "Tarzım" diye çevrilebilir. (y.h.n.)

yük ıstırapları benim duyduğum hazdan daha önemsizdir" buyuran demecesine Raskolnikov da katılırdı herhalde.

Bu yüzyılda suçluyu ahlâkdışı üstinsan olarak tanımlayan görüş Hollywood'dan ucuz romana, oradan da kıta felsefesine (Sartre'ın "suçlu öldürür; o bir şiirdir") uzanan bir yelpazede yeğinleşti. "The White Negro"da beyaz hipster'in* gettolarda yaşayan siyahla özdeşleşmesini inceleyen Norman Mailer psikopatı hakiki anlamda özgür bir insan olarak tanımladı: "Kısacası, hayat işlenen suçlarla dolu olsun ya da olmasın, alınacak karar kişinin kendi içindeki psikopatı cesaretlendirmesiyle, güvenliğin can sıkıntısı ve bundan dolayı hastalık olduğu yaşantı alanını keşfe çıkmasıyla ilgilidir..." Mailer'e göre, gettolarda yaşayan siyah, "Amerikan gece hayatının Vahşi Batı'sındaki bir hudut adamıydı." Siyah hudut adamının erkekçe bir varoluş için girdiği mücadele, varoş matriyarkisi ve şirket kapitalizmi tarafından en az onun kadar iğdiş edilmiş olan beyazların önünde duran parlak bir model oluşturuyordu.

Mailer'in düşünsel manevrası –siyah maçoluğun en olumsuz klişelerini hayatta ulaşılacak bir ideale dönüştürme işlemi– Timothy Maliqualim Simone tarafından rap çağı için güncelleştirildi. Simone, *About Face: Race in Postmodern America*'da [Ani Karar: Postmodern Amerika'da Irk] siyah gençlerin "haritası çıkarılmamış toplumsal ve psikolojik alanları kolaçan etmek için ileri hatlara gönderilmiş bir ekip" olduğunu savunur. "Bu ekip öldürülebilir, sakatlanabilir ya da yaralanabilir ama bu sayede de toplumun geri kalanı keşfedilmiş toplumsal alanı işgal edebilir...Nasıl gerçek kovboyların, kanun kaçaklarının, maceracıların ve askerlerin ölmüş olmaları bu simaların imgelerini genel tüketime güvenli bir şekilde sunulmasını sağladıysa, sokak çocuğu simasının unsurları da genel Amerikan karakterinin bir parçası haline getirilmektedir." Başka bir anlatımla, *Menace II Society* ve *Trespass* gibi getto istismarı yapan filmler günümüzün Westernleridir; genç beyaz erkekler nasıl "gerçek bir erkek" gibi kasılarak yürüyeceklerini Clint Eastwood'dan ziyade Dr Dre ve Snoop Doggy Dogg gibi gangsta rap'çilerinden öğrenir (Yeri gelmişken Snoop'un ateşli bir Clint hayranı olduğunu belirtelim).

Mailer'a göre, ahlâkın dayattığı ketlemeler ve tıkanıklıklardan ve "hayat-gücü"nün serbestçe akışını önleyen koşullanmalardan bağımsızlaşan psikopat "yeni bir sinir sistemi" yaratmaya giriştiği

* Hipster: İyi şeylerden anlayan kişi; trendy kişi. (y.h.n.)

için bir yaşama idealidir. Psikopatın temel dürtüsü "çocukluk fantezisini yaşamaya çalışmak"tır. İhlalkâr edimler –uyuşturucu kullanma, suç işleme, tecavüz etme, öldürme– "psikopatın ensestin kilitlerini açarak simgesel ikameyi gözardı etmesine izin verir... İçinde gömülü yatan çocuğa bu şekilde ifade kazandıran psikopat, sinir sistemini bir dereceye kadar yeniden düzenleyecek şekilde kendisini özgürleştirebilir." Mailer tek bir şeyden söz ediyordu: Bazı psikanalistler psikopatolojinin kişinin Oidipus aşamasından geçerek gerçeklik ilkesine boyun eğmeyi beceremememesinin bir sonucu olduğuna inanır. Psikopatoloji annenin bedenini terk edip "kastrasyon"u (yani, eksikliği) kabul etmeyi reddediştir.

Jim Morrison'un anti-oidipal "babayı öldür, anneyi düz" şeklindeki ilmihalinin kaynağı buydu. Doors'un yapımcısı Paul Rothchild'a göre, "anneyi düz...öze, yani gerçekliğe geri dön demektir." Morrison "The End"de şunu talep ediyordu: Yasa yapıcıların hiçbirini (vicdandan devlete, oradan da Tanrı'ya kadar), arzuya getirilen hiçbir sınırlamayı kabul etme. Ama Oidipus travmasından geçmediğiniz (ve bu travmanın ardından çocuğun kadiri mutlaklık kuruntusunu terk etmediğiniz) takdirde tam anlamıyla insan olamazsınız. Gerçeklik ilkesini reddediş psikoza yol açar. Morrison'un tiryakisi olduğu "uçlara götüren maddeler"in, aşırılıkçı sanatın ya da zihinsel dengeyi bozan sarhoş edici maddelerin sunduğu şey psikoza yapılan kısa yolculuklardı. Bu nokta onun rock ilahını şamanla eşitlemesiyle bağlantılı. Şamanlar, derdi Morrison, "profesyonel birer histerikti, tam da psikotik eğilimlerinden ötürü seçilmişlerdi."

Oidipus efsanesi baba/kralın yerine geçme, böylece kral olup anne/kraliçenin tek sahibi olma arzusunu anlatır. Fallik hükümranlık arayışının nihai durağı psikozdur. Beat'leri karşı-kültüre bağlayan mistik özlemler üstüne yapılmış çığır açan bir çalışma olan *Bomb Culture*'da [Bomba Kültürü] Jeff Nuttel şöyle yazar: "Ebediyet Tanrı'dır. Tanrı'ya erişmenin önündeki engeller ego, istem ve korkudur. Tanrı'ya giden yol delilikten, rasyonel ilişkilerin çözülüp dağılması yoluyla kimliğin çözülüp dağılmasından geçer. Rimbaud'dan bu yana sanatın ortak dili psikozdur."

Beat'ler varoluşçu *acte gratuit* nosyonuyla çok ilgilenmişti: Kendiliğinden, nedensiz, üretken olmayan, araç-amaç rasyonalitesini aşan ve çiğneyen eylem. *Acte gratuit*'nin zirvesi dürtüsel, amaçsız cinayettir. Burroughs/Kerouac/Ginsberg çevresinden Lucien Carr böyle bir eylemi gerçekleştirdi: Yıllarca peşini bırakmayan

sevdalı bir homoseksüel olan David Kammerer'i bıçaklayarak öldürdü. Ve Neal Cassady de ahbabı beat John Clellon Holmes tarafından "terimin geleneksel ve en katı anlamıyla bir psikopat" olarak tanımlanmıştı.

Sitüasyonist Raoul Vaneigem *The Revolution of Everyday Life*'da* "hakikaten yeni bir gerçeklik(in) ancak hediye ilkesine yaslanabileceği"ni savundu. "Mübadele ve uzlaşmaya yaslanan ilişkilerin" bir reddi olarak terörizmi selamladı. Yalnızca amaçsız yıkımın YA DA tahripkâr cömertliğin "saflığı" aşabilir (her şeyin gizli bir amaç barındırdığı) burjuva gerçekliği. Vaneigem'a göre cinayet "hediyenin içbükey biçimi"dir. *Bedava şiddetten* söz etmek kolay elbet! Vaneigem'ın böyle bir "hediye"nin alıcı tarafında olmayı isteyip istemeyeceğini merak ediyor insan. Böyle bir hediye ilişkisi belki de "vermenin almaktan daha iyi olduğu" bir ilişkinin örneğidir.

Baudelaire'in "bir can sıkıntısı çölündeki dehşet vahası"ndan Vaneigem'ın "canım sıkıldığı için yaptım o işi" diyen on altı yaşındaki bir katile beslediği duygudaşlığa kadar kültürel radikaller genellikle bezginliğin aşırı eylemlerin nihai gerekçesi olduğu kanısındaydı. Başka ne gibi bir şey terörist Ulrike Meinhof'un yaptığı şu açıklamadan, "kafanızın infilak ettiği duygusundan...bir çıkış noktası bulamayan öfkeyle köpüren saldırganlık duygusu"ndan daha rock'n'roll, daha Iggy Pop olabilir ki? Böylece, yaşama tutkusu genellikle öldürme istemine dönüşür. İlkin Sitüasyonistlerin tanımladığı, rock'n'roll ve uyuşturucu alışkanlığından, terörizm ve psikotik cinayete uzanan suç yelpazesini körükleyen etken "gündelik hayatın yoksulluğu"dur. Jeff Nuttal'a göre, hem 50'lerin ve 60'ların Britanyalı bohemlerini hem de 1965'te çocuk katili âşıklar Ian Brady ve Myra Hindley'i meydana getiren aynı yoksul, entropik kültürdür. "Romantikler, Simgeciler, Dada, Gerçeküstücüler, Varoluşçular, Action ressamları, beat şairler ve Royal Shakespeare Company, hepsi de şu ya da bu açıdan Sade'a alkış tutmuştu. Ian Brady açısından de Sade çocukları öldürme ehliyetiydi. 'Sooner murder an infant in its cradle than nurse an unacted desire'** diyen Blake'i zaman zaman hepimiz 'evet, evet' naralarıyla onayladık. Brady ise uyguladı...

60'ların sonuna gelindiğinde başka bir hüsrana uğramış sanatçı

* *Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı-Gündelik Hayatta Devrim*, çev.: Ali Çakıroğlu-Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., 1996. (y.h.n.)

** Bir bebeği daha beşiğindeyken öldürmek, bir arzuyu beslemekten iyidir. (y.h.n.)

ve hevesli bir rock'n'roll'cu, estetik ile terörizm arasındaki gediği kapattı. Joan Didion "The White Album"de Los Angeles'ta hiç kimsenin Manson cinayetlerine şaşırmadığına dikkati çekti; tıpkı Altamont katliamının Stones'un şeytanın avukatlığını yapmasının bir gerçekleştirimi olması gibi, Manson cinayetleri de karşı-kültürün vicdan ve bilincin vurduğu prangaları parçalama projesinin, id'in voodoo enerjilerinin acımasız bir şekilde serpilmesinin mantıksal sonucuydu. Manson ve benzeri psiko-hippi kültleri hakkında kaleme aldıkları *Mindfuckers* adlı kitaplarında David Felton, Robin Green ve David Dalton bu fenomene "LSD Faşizmi" [Acid Fascism] adını verdi: Ego-yapıları LSD tarafından parçalanmış yitik ruhlar Manson gibi baba figürü* kült önderlerin ağına düşüyordu.

Kaçık ırkçı teorileri ve çölün "boş uzamı"na çekilmesiyle Manson bir proto-faşistin paranoyak profiliyle kesinlikle uyumluydu. Manson paranoyadan kozmik bir bilinç biçimi olarak söz ediyor, ego'nun ölümünü bir aydınlanma olarak vazediyordu ("hepimiz Biriz") ve "boş kafalı", "akılsız" gibi terimleri değerli addediyordu. Bunların tümü de şarkıcılık kariyerine asla başarılı bir başlangıç yapamamasından kaynaklanıyordu! Aslında cinayetin hedefi Manson'ın işini bozduğu kanısında olduğu bir plak yapımcısı olan Terry Melcher'di. (Tarih tekerrür ediyor: Bir zamanlar bir rock yıldızı olmayı hayal eden ve kendisini İsa Mesih ilan eden kült önder David Koresh daha sonra payına düşen on beş dakikalık şöhreti kazanmanın başka bir yolunu bulmuştu...) Bir süre önce Guns N'Roses onun ezgilerinden birinin –Pistols ve Stooges'un şarkılarıyla birlikte– 1993 tarihli *The Spaghetti Incident?* albümünde cover'ını yapınca Manson punk'ın habercilerinden birisi olarak rock tarihine katılmış oldu.

"Manson tüyler ürpertici yeni bir fenomeni, yasadışı iki kültür –kabadayı ve keş kültürü– arasındaki engeli silen LSD'yle uçmuş sokak savaşçısını temsil eder" diyordu David Dalton. Nic Roeg ve Donald Cammell'in filmi *Performance*'ta (1970) Dionysosçu rocker ve psikotik gangster aynı eril asi arketipinin farklı görünüşleri olarak sergilenir: şeytani ve kötü. Mick Jagger bir münzevi krala

* Father-figure: Baba figürü: "Gerçek babanın yerine konan ya da babanın yerini ve rolünü üstlenen ve bir bağlanma, özdeşim nesnesi işlevi gören kişi. Bu, babalık rolünü üstlenen bir üvey baba olabileceği gibi, kişinin olgunlaşıp bir erkek olma sürecinde kendine model olarak aldığı ya da daha sonra kafasındaki 'baba imajı'na uyan herhangi birisi de olabilir", Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yay., 2000, s. 104. (ç.n.)

dönüşen rock ilahı Turner'ı canlandırır; James Fox ise patronundan kaçmakta olan sosyopatik genç bir hayta olan Chas rolündedir. Kilit önem taşıyan bir sahnede Turner, Haşhaşileri, yani şeyhleri için cinayet işleyen ve bunun karşılığı olarak şehvetli, istekli bakirelerle dolu cennetvari bir bahçeye kabul edilerek ödüllendirilen genç savaşçıları anlatan bir kitaptaki pasajı yüksek sesle okur. Gerek Turner gerekse Chas, Haşhaşilerle aynı mesleği icra ettikleri gibi birbirlerine de aynı şeyi yaparlar. Bir asi olarak Turner toplumun simgesel düzenine karşı mecazi şiddet uygular, Chas ise harfiyen şiddete girişir. İkisi de cömertçe ödüllendirilir. Turner androcin, kaypak, dekadan bir züppedir; Chas ise zarif bir sadisttir, bir mod kadar tiril tiril bir görüntüye sahiptir. İkisi de karizma kültünün fatihi/mağdurudur, manevi hayat pahasına persona'nın hayranlık uyandıran dış görüntüsüne yatırım yaparlar. "Sana şunu söyleyeyim, gerçekten başarılı olan tek bir performans vardır, o da deliliğe ulaşmamı sağlayandır", der Turner. "Midnight Rambler"da anlatılan bir kız katilini kişileştiren, suç işleme eğilimi (bıçağı) olan bir rock'n'roll cinsel göçebesi Jagger, Turner rolü için biçilmiş kaftan değildi, ama bu rolün esin kaynağı olduğu kesin.

A. SARSMA DÜRTÜSÜ

Cool olma, ölü maskesi takınmış kayıtsızlık ve duygusuzluk kültü ve rock'n'roll'un "benliği yeniden yaratma" fikri punk'la birlikte, her şeyden önce de kendisini Sid Vicious adındaki bir çizgi roman canavarına dönüştüren John Beverley adlı sıkılgan oyunbazla birlikte zirvesine vardı.

Hükümran tekbenciliğin şov dünyasındaki nihai ilahisi "My Way"in Vicious versiyonu (parlak bir versiyondur) hiç kimseye "diz çökmeyen" bir adamın melodramıdır. Video klipte şarkı zirve noktasına vardığında Vicious'ın dinleyicilerini (aralarında annesi de vardır) vurduğu görülür. Ensest ve onun sonucu olarak anne bedeninin şiddet uygulanarak reddedilişinin, Sex Pistols'ın isyanının örtülü içeriği olduğunu 3. Bölümde savunmuştuk. *The Great Rock'n'Roll Swindle*'ın yönetmeni Julian Temple, İngiltere'nin "marazi ve ensest dolu" kültürünün ortasında "punk-rock'ın büyük bir elektrik şoku" olduğunu ilan etmişti. İngiltere'nin gördüğü rüyayı tahrip etme, nostalji ve tüketimin yaşattığı "canlı ölüm"den

kurtarmak için şoke etme ihtiyacı sarsıntı yaratma stratejilerinin her türünü mazur gösteriyordu.

Bu yüzden punk'lar Britanya'yı tehdit etmiş olan şeytani simalarla özdeşleşti. Hitler gibi. (Punk'ın swastika iptilası konusunda Siouxsie Sioux "bu her zaman annelere ve babalara karşı olmak türünden bir şeydi" der). Ve Moors Katilleri. Derek Jarman'ın punk filmi *Jubilee*'de punkçı kız Jordan dokunaklı bir bağlılık öyküsü anlatır: "Bir çocuk olarak benim kadın kahramanım Myra Hindley'di. Onu anımsıyor musunuz? Söylentilere bakılırsa Myra'nın işlediği suçlar inanılmaz boyutlara varmıştı. Bu söylentilerin neden bu insanların ufacık bir hayal gücüne bile sahip olmamaları ve arzularını nasıl olup da gerçeğe dönüştüreceklerini bilmemeleridir. Bu insanlar Myra gibi bir sanatçı değil. Bu nahifliğe dudak bükebiliyorum şimdi." (Daha sonraki yıllarda Malcolm McLaren'ın ölü doğmuş projelerinden biri de Moors Murderers adlı bir gruptu).

McLaren'ın toplumu terörize eden "Cambridge Tecavüzcüsü" ile Beatles'ın menajeri Brian Epstein arasında bağlantı kuran tişörtlerini anımsıyor musunuz? Sonunda McLaren bir suçluyu bir pop yıldızına dönüştürme fantezisini gerçekleştirdi. Büyük Tren Soyguncusu Kaçak Ronnie Biggs'in konuk vokalist olarak yer aldığı Pistols'ın "No One Is Innocent"ı Top Ten listelerine girdi. Biggs'i (ve filmde başka bir kaçak suçlu olan "Martin Bormann"ı) Pistols'a dahil etmek McLaren'ın anarşizm, faşizm ve suç arasındaki bağlantıları dile getirme girişimiydi. Bunların hepsi de burjuva liberalizminin ölümcül düşmanlarıydı; hepsi de "savaşçı erkekler"e uygun bir hayat sürdürmeyi düşlüyordu; hepsi de sorumluluk karşısında arzunun, etik karşısında estetiğin bayrağını yükseltiyordu. (Naziler kendilerini birer sanatçı olarak görmekten hoşlanırdı). Anarşizm, faşizm ve suç, hepsi de *psikopatta* doruğuna varır. Sonuç itibarıyla "arzularınızı gerçek farz edin" şeklinde ifade edilen Sitüasyonist talepten daha psikotik bir şey olabilir mi?

Ama Biggs paçayı kurtarmış Londralı önemsiz ve "sevimli" bir hayduttu ve güneşli Brezilya'da Riley'nin hayatını sürdürüyordu; "Belsen Was A Gas"i söylediğinde Johnny Rotten'ın versiyonundaki tehditkârlığın onda birini zar zor sağlamıştı. Biggs manevrası çaresizlik kokuyordu ve şoke edici olmaktan ziyade gülünçtü; McLaren yapayalnız ortada kalmıştı. Daha sonra talihi yaver gitti: Menajerliğini yaptığı sanatçılardan biri gerçek bir suçlu haline geldi; Biggs fantezisinden çok daha etkileyici boyutları vardı bu olayın:

Sid önce Nancy'yi öldürdü sonra aşırı dozla kendisini öldürdü. Vicious'un kadavrası Sex Pistols'ın en parlak günlerinde gerçekleştirdiğinden daha fazla plak sattı. Ölüseviciliğin (Virgin plak şirketi Pistols'tan yaptığı bir toplamayı *Flogging A Dead Horse** adıyla çıkarmıştı) dibe vurduğu bu nokta o tarihte Rock'ın Ölümü olarak görülmüştü.

Gelgelelim rock ölmedi ve psikopat kültü boy attı. 80'li yıllarda punk evrim geçirerek hardcore'a, yani kendisini Baudelaire'in "can sıkıntısı çölündeki dehşet vahası"nı arayışa adamış olan bir janra dönüştü. Atlantik'in iki yakasında da adam kaçırma ve cinayet hazır bir tema, bir psikodram ritüeli haline geldi: Hüsker Dü'nün "Di-
ane"inden, Sonic Youth'un Manson ile Beach Boys'u buluşturduğu "Expressway to Yr Skull"ına (Amerika'nın tüm alışveriş mağazası vasatlığını simgeleyen "Kaliforniyalı kızları öldürmeye" söz veren bir şarkıdır bu) Butthole Surfers'ın "22 Going 23"sine (telefonla katılınan bir şov programından alınmış, bir kızın yaşadığı tecavüzü anlattığı bölümler içeriyordu) kadar. Seattlelı bir proto-grunge grubu olan ve adını grubun kendi yöresinde seri cinayetler işlemiş (kırktan fazla kadını katletmiş) olan bir kişiden alan Green River daha sonra evrim geçirerek siyaseten doğru Pearl Jam'e dönüştü. Bu arada Therapy? ("Dancing With Manson", "Innocent X", "Meat Abstract") gibi Birleşik Krallık grupları seri cinayetler işleyen katil kültünü bir klişeye dönüştürdü. Bu gruplar kendi marazi takıntılarını tipik bir şekilde şu ilmihalle mazur gösteriyorlardı: "Bu konularda şarkılar yazmasaydık bu eylemleri muhtemelen kendimiz gerçekleştirirdik."

Gürültü/dehşet estetiğini billurlaştırarak son sınırlarına kadar götüren bir grup varsa o da Big Black'tir. Şarkıları, çeşitli gaddarlıkları ve olağandışı suçları bir tür hakikat, toplumsal görünüşleri yöneten yalanların maskesinin radikal bir tarzda indirilişi gibi kabul ederek fetişleştiriyordu. Big Black'in vokalist/gitaristi Steve Albini, dünyayı tahakküm etme güçleri ile boyun eğme güçleri arasındaki bir güç oyunu olarak sunan Sade'ın görüşüyle yakından ilgilendiğinden söz etmişti. Yıkıcılığa varan bir parlaklığa sahip olan *Atomizer*'da (1986) "Jordan, Minnesota" (halkı dev bir çocuk seksi şebekesini örgütlemiş olan bir kasabayı anlatır) ve "Kerosene" (canı sıkılan herifin tekinin yaşadığı kasabada uygulanan belli baş-

* "Tarihe karışmış bir şeyi canlandırmaya çalışmak"; düz çevirisi ise "ölü bir atı kamçılamak". (y.h.n.)

lı iki boşalma tarzını –önüne gelen her şeyi havaya uçurma ve mahallenin orospusuyla yatma– orjivari tek bir kendini kurban etme eyleminde bileştirmesini anlatır) gibi şarkılar vardı.

"Fish-Fry" (1987'de çıkan *Songs About Fucking*'den) bir dürtüsel katilin* gerçek hayattan alınma öyküsüdür. Plağın kapak içi notlarına göre katil "kızın ailesinin mangal partisine gitti, kızı otomobilli bir restorana götürdü, kızı sikti ve sonra tekmeleyerek öldürünceye kadar dövdü. Katilin daha önce kardeşine direnmiş olan kızın donunu kolayca indirivermesine sinirlendiği rivayet edilir", yazıyordu. Big Black'in tüm çalışmalarında kendilerini sapkın içgüdülerine teslim ederek eyleme geçenlere duyulan zıt değerli bir hay-

ranlık vardır; bu karakterler süpermene yakın bir konumda durur. En azından bu şarkıların kahramanları onlardır; tam da başkalarının arzularını sansürledikleri noktada harekete geçtikleri için kahramandırlar.

B. ESTETİK TERÖRİST

Yirmili yaşlardakilere yönelik *Slacker* [Aylak] adlı filmin (karakterlerinin birçoğu seri cinayetler işleyen canileri ve suikastçıları saplantı haline getirmiştir) yazarı ve yönetmeni olan Richard Linklater, toplu katliamlar düzenleyen canilerin tek başlarına hareket etmedikleri, uyguladıkları aşırı şiddetin bir şekilde bizim adımıza da uygulandığı doğrultusunda bir duyguyu hep yaşadığını söyler. Kuşağının psikopatik ya da fanatik katillere duyduğu hayranlığı, kitle kültürü toplumunun oluşturduğu denizde iktidarsız birer damla olarak aylakların, herhangi bir bireyin nasıl olup da herhangi bir etki yaratabileceği sorununu saplantı haline getirmiş olmalarıyla açıklar. *Slacker*'daki karakterlerden biri –60'lı yılların eski radikali ve bugünün orta yaşlı profesörü–, Austin'de (Teksas eyaletinde) 1966 yılında Kampus Kulesi'nden kalabalığa ateş açan bir kimsesiz silahşör prototipi olan Charles Whitman'a duyduğu hayranlığı ifade eder. "İşte ben ona erkek derim!" der apartmanında yakaladığı ve görünüşe bakılırsa kendisiyle benzer yanları olduğunu düşündüğü toy hırsıza. Profesör bu muhteşem eylemi kaçırmıştır, çünkü "benim sokulası karı –Tanrı rahmet eylesin– o gün için aptal bir randevu ayarlamıştı." O bildik karşıtlık bir kez daha ortaya çıkar: orji

* Impulse murderer. (y.h.n.)

yanlısı, fallik özgürlüğe karşı dişi bayağılık ve evcimenlik dünyası. (Gerçek hayatta da Whitman annesini ve karısını öldürerek katliamının başlangıç vuruşunu yapmıştı).

Katil bir tür anti-aylaktır, aylağın ataletinin gıpta ve takdir edilen antitezidir. Katil amacına kilitlenmiş, başka hiçbir şey düşünmeyen, fanatik bir şekilde dikkatini tek noktada toplayan ve tamamen omurgalı bir kişidir. Katil aynı zamanda vasat kitleyi gerisinde bıraktığı için de aylağı cezbeder: O bir yıldızdır. Nymphs grubundan Inger Lorre, yeniyetme kızların hayranlığını toplayan Kalifomiyalı, seri cinayetler işleyen bir katil olan Richard Ramirez'in şeytani albenisini konu alan "Highway" adlı bir şarkı yazmıştı.
Nymphs'in gitaristi Jet Freedom şu açıklamayı yapar: "Ramirez bir pop yıldızına benzer, uzun saçları vardır, sevimlidir, zekidir; bir plak sözleşmesi yapabilseydi muhtemelen bir altın plak ödülü kazanacak kadar satış yapardı." Ramirez'in lakabı olan Night Stalker bile Stones'un "Midnight Rambler"ını yankılar; gerçekte de Ramirez AC/DC'nin bu şarkıdan yaptığı bir aşırma olan "Night Prowler"ı pek severdi.

Seri cinayetler işleyen katil nihai hükümran birey olduğu için bir yıldızdır; hükümrandır çünkü en değerli kaynağı, yani insan hayatını saçıp savurur ve çünkü onun anlık mutluluğu başka birisinin tüm hayatının barındırabileceği potansiyel mutluluktan daha değerlidir. Kadın genellikle bu bireyciliğin seçilmiş alıcısıdır. Kadın bu "sanatçı"nın kendi estetik terörizmini ifade ederken kullandığı kanlı palettir. *Slacker*'ın başlangıcında bir sürücü bir kadını çiğner. Sürücü çocukken annesiyle oynarken çekilmiş olan ve aynı sahnenin sürekli tekrarlandığı bir filmi izlemek üzere evindeki yatak odasına döndüğünde, ezdiği kadının annesi olduğunu anlarız. Ensest/ana katli bu sinir bozucu iki dakikalık sekansın berisindeki psikodarammış gibi görünür, ama filmin bütününde de yer alan latan bir temadır: Aylaklar ana koynundan şiddetli bir kopuş yapmaya, dışarı çıkıp gerçek birer erkek olmaya (tıpkı seri cinayetler işleyen katiller ve suikastçılar gibi) ihtiyaç duyar. Yirmili yaşlarındaki biri için hâlâ evde yaşıyor olmak sağlıksız bir şeydir, bu oğul da annesini tahminen bu yüzden biçip geçmiştir. Malcolm McLaren'ın onaylayacağı bir durum.

Slacker başka şeylerin yanı sıra post-punk hardcore sahnesi ile "Kıyamet Kültürü" denilen kültür arasındaki etkileşimi belgeler. "Basılı haldeki enformasyonun aşırı olanlarını kataloglamayı ve da-

ğıtmayı" amaçlayan bir kuruluş olan Amok Yayınevi'nin 1987 tarihinde çıkardığı bir makaleler derlemesinin başlığı buydu, yani "Kıyamet Kültürü." Derlemede otopsi raporlarından komplo teorilerine, neo-Nazi broşürlerden, okültist yazılara kadar her türlü aşırılık yer alıyordu. Amok Yayınevi'nin genel amacı konsensüse ve genel beğeni anlayışına karşı direniş geliştirmekti. *Apocalypse Culture*'ın editörü Adam Parfrey kendi yazdığı "Aesthetic Terrorism" başlıklı denemeyi de bu derlemeye ilave etmişti. Parfrey avangard jestlerin medya tarafından hızla soğurulup yeniden paketlenerek sunulduğu bir çağda "estetik saflık", yüce şoku için bakışlarımızı sahici yabancılara yöneltmemiz gerektiğini iddia eder.

Parfrey'in dikkati çekmeye çalıştığı "sahici yabancılar" arasında, Jodie Foster saplantılı ve Ronald Reagan'ı öldürme girişiminde bulunan, aynı zamanda pedofil şiir sanatında tüyler ürpertici bir çizgiyi temsil eden John Hinkley Jr da vardır. Ama Parfrey'in en büyük kahramanı *Pure* dergisinin editörü ve yayıncısı olmanın yanı sıra "çocuklara işkence etmeyi, cinayeti ve aşırı kadın düşmanlığını göklere çıkaran" ve "Ted Bundy, Ian Brady ya da John Wayne Gacy gibi psikotik yabancıları" selamlayan Peter Sotos'tur. Çocuk pornografisi bulundurmaktan ve çoğaltmaktan hakkında dava açılan Sotos, Parfrey'e göre, bir kahramandır ve ifade özgürlüğünün bir şehididir. (Sotos çıkardığı derginin yanı sıra, aşırı sadizme ilgi duyan bir elektroterörist grup olan Whitehouse'da da çalmıştı). Parfrey, ayrıca, *Pure* haricinde "son zamanlarda karşılaştığım en yeni ve ilginç sanat eserleri ya da fikir yazıları klinik şizofrenlerin ve ırkçı devrimcilerin eserleridir" diyordu. "[Bu tiplerin] intikamcı monomanisi* statükonun ölgün kendi kendine acıyışını ve önemsiz ayrıntılara duyduğu marazi ilgiyi güçlü bir şekilde aşar."

Bu aşırılıkçı sanat biçimleri asla ticarileştirilemediğinden ya da Madison Avenue'ye uygun kılınamadığından bir şekilde "saf" kalır: Neo-Nazilerin soykırımcı zehri, Parfrey'e göre, Özgür Ruhlar [*Free Spirits*] ya da İddiacılar [*Ranters*] gibi anarko-mistiklerin, "o tarihte şeytani olarak kabul edilen, her insanın bir şekilde tanrısal olduğunu ve bundan dolayı her insanın istemini özgürce gerçekleştirerek özgürlüğü bulması gerektiği fikrini yaydıkları için yakılan beş yüz yıl öncesinin Estetik Teröristlerinin" uzak akrabasıdır. Parf-

* "Hastanın, kafasını tek bir konuya taktığı ve sadece o konu bağlamında patolojik olduğuna inanılan "kısmi delilik" için kullanılan eski bir terim." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, s. 518. (ç.n.)

rey'in manifestosunun ardından gelen görüşmede Peter Sotos kendi terör estetiğini şöyle açıklar: "Birilerini öldüren, döven ya da birilerine tecavüz eden herkesi takdire değer bulmuyorum Kendi içgüdülerini eksiksiz ve doğru bir şekilde görüp kavrayan, sonra da bunları tatmin etmeye koyulan kişilerle ilgileniyorum ve böyle tiplere saygı duyuyorum."

Ian Brady'nin mükemmelliğe ulaşmış virtüöz bir cani olmasına ("Küçük Lesley Downey'in minnacık kafatasını ikiye yarmadan önce ona hayal edilebilecek her tarzda işkence ve tecavüz etti") karşılık Manson ve Ed Gein "ne istediğini gerçekte bilmeyen" yeteneksiz birer sanatçıdır. "Bu, iyi müziğe benzer: İsteyen herkes herhangi bir enstrümanı tıngırdatabilir ve birtakım gürültüler çıkarabilir, ama müzik yapmak becerikli, zeki, hayal gücü yüksek bir bireyi gerektirir." Sözcüğün geleneksel anlamıyla sanatçılar Sotos için yeterince tek amaçlı değildir; Sotos sanat ile hayat arasındaki gediği kapatan bireyleri tercih eder: Hitler, Himmler, Goebbels ve Streicher'in de dahil olduğu "deha sahibi bir soy."

Dehşete düşürme dürtüsü bir tür ayrılık töreni, annenin bedeninden ilk ayrılışın yeniden sahnelenmesi olabilir mi? Asinin hükümranlık, tanrısal bir bağımsızlık arayışı nihai olarak de Sade'a götürür. Susan Suleiman'a göre, "Sadecı fantezinin ardındaki kurucu arzu annenin aktif olumsuzlanmasıdır. Sadecı kahramanın anti-doğalcılığı" –"doğal" yasaları (ensest, bebek katli, vb.) tekrar tekrar çiğneyişi– "hayatın (ve dolayısıyla ölümün) 'doğal kaynağı' olarak tanımlanan annelere duyduğu nefretle el ele gider." Asi aynı zamanda annenin gücüne hınç besler, kendi kendisini yaratmış olmayı, yaralanamaz ve kadiri mutlak olmayı ister. Asilik dürtüsünü kaçınılmaz değilse de mantıksal sonucuna kadar izlediğiniz takdirde şöyle bir yere varırsınız: Tam bir bütünlüğe tırmanışın ancak başka bir varlığın aşağılanması ve yok edilmesiyle gerçekleştiği, esrikliğin başka birilerinin ıstırabı anlamına geldiği bir yer.

İkinci Bölüm

Dosdoğru mistisizme

I
İsyandan teslimiyete: Psikedelik ana kuzusu

Şu halde, bir kez bağlarını kopardıktan ve kendi tekbenci görkemini kabul ettirdikten sonra asinin başına neler gelir dersiniz? Yolda payına düşeni yerine getirmiş, manifestosunu keskinleştirmiş, evini, yurdunu terk etmiş olan asiyi tüm bunlar nereye getirmiştir? *Hiçbir yere* –bu hiçbir yer her şeyin olanaklı olduğu, ama aynı zamanda ikamet edilinemez bir yerdir. Bu da her asinin bir gün "yuvaya dönmek" zorunda olduğu anlamına gelir. Bazı asiler "ben"den "biz"e (bu "biz" ister politik cemaat, ister mistik aşkınlık ya da isterse âşıkane çift biçimine bürünsün) geçiş yaparak kendilerinden daha büyük bir şeyin parçası olmayı kabul ederler. Narsisizmin ısısız adasında kalmayı tercih eden başka bazı asiler kaçınılmaz olarak yozlaşıp kendi kendisinin parodisine dönüşür (Jagger, Rotten,

Morrissey). Daha başkalarıysa ışık saçar, alev alev yanar ve kül olup gider: Yücelik duygusunu sürdürebilmek için kullanılan uyuşturucular ağır bir bedel ödetir.

Kitabın bu ikinci kısmında bireyciliğin sterilliğinden yorgun düşerek birey-aşırı [trans-individual] olanı onaylamaya yönelen –yalıtılmışlıktan okyanusvari duygulara kayan– asiler üstünde yoğunlaşıyoruz. Kaçmak için doğmuş göçebe ruh ana kucağına dönme özlemine teslim olur. Bu kucak, ideal bir kadın ya da Tabiat Ana ve Evrene yapılmış mistik bir yatırım biçimine bürünebilir. Jimi Hendrix bunun ilk örneklerinden biridir. Hızlı bir hayattan yorulan, "vahşi erkek" macerasıyla tükenen Hendrix'in latan mistisizmi, ölümünden önce kaydettiği son müzikte Ebedi Kadına adanışla birlikte serpilmeye başladı. Yaşasaydı bazı rock'n'roll'cuların dine yöneldiği gibi o da caza yönelecekti; kozmik caz-fusion senfoniler yazmak için rock'ı terk etmeyi düşünmeye başlamıştı. Ölümünden önce ve sonra, Miles Davis'ten Can'e Hendrix'ten etkilenmiş olan birçok müzisyen caz, rock, funk ve etnik müziğin panteist haleli ve doğaya tapan pan-global bir füzyonunu gerçekleştirmeye yönelmişti.

"Ben"den "biz"e doğru gerçekleşen kayma her zaman "dişi olan"la kurulan bir özdeşlik biçimine bürünmez elbet. Bazı asiler ütopyayı babayla ya da daha ziyade hayali bir İyi Baba'yla özdeşleştirir (Clash, U2, Public Enemy gibi gruplarda olduğu gibi). Bu "biz" kardeşçedir, Doğruluk Krallığı uğrunda savaşan bir ordudur. Ama kitabın bu ikinci kısmında yalnızca, anneyle yitirilmiş olan birliği yeniden kurmayı hayal eden rock çeşidini ele alıyoruz. Örneğin, Byrds'in pastoralizminin, Van Morrison'un yeniden doğan blues'unun,* Can ve Pink Floyd'un okyanusvari/kozmik akışının [flux] altında anne-bebek ikilisinin oluşturduğu ezeli "biz"e duyulan bir nostalji (anlamı tam olarak: sıla hasreti) vardır. Muharebe rock'çıları dille (bilhassa dilin en fallik biçimleriyle –savaş naraları, ajit-prop, manifesto) özdeşleşir. Oysa anne fiksasyonlu gruplar sözcüklere karşı ayaklanır. Bu gruplar açısından, yitik bütünlük durumu gelecekte değil, dil-öncesi geçmişte, bebekliğin yitik cennetindedir. Bu gruplar kucaktaki bebekler [babes-in-arms] olmayı ister, silah kardeşi [brothers-in-arms] değil.

Asi, kutsalı kabul etme ya da reddetme tercihiyle karşılaşmış olan adamdır...Her soru, her sözcük bir isyan edimidir, oysa kutsal dünyada her söz-

* Yeniden doğan blues: Born-again blues. (y.h.n.)

cük bir tanrı lütfudur... İnsan zihni açısından olası yalnızca iki dünya vardır: Kutsal dünya ya da isyan dünyası. Birinin yok oluşu öbürünün boy göstermesi demektir.

Albert Camus, "The Rebel" [Asi]

Bu arada, sinir hücrelerimize kadar, içimizdeki her şey cennete direniyordu.

E. M. Cioran, *Thinking Against Oneself* [Kendine Karşı Düşünmek]

Henry Adams yirminci yüzyılın şafağında, insan bilincindeki birbiriyle uzlaşmaz iki âlemin simgeleri olarak Bakire ile Dinamo arasında bir karşıtlık kurdu. Tanrısal pasifliğiyle Bakire Meryem *kutsal sırrı*, bir zamanlar katedraller inşa edecek kadar güçlü olmakla birlikte bugün dünyadan uzaklaşıp gitmekte olan bir gücü temsil ediyordu. Elektrik dinamosu insanın, Doğa'nın gücüne gem vurarak tanrısallaştığı *bilimsel egemenlik* çağının söken şafağını temsil ediyordu. Yaklaşık on yıl sonra Fütüristler aynı dinamik güçleri (elektrik, hız) yüceltti ve bunları açıkça eril iktidar istemiyle ve fallik itkiyle özdeşleştirdi.

Fütürist retorik Camus'nün isyan ile teslimiyet arasında kurduğu karşıtlığın ya da Âdem'in egemenlik/sır [mastery/mystery] şeklinde karşısına çıkan ikilemin başka bir versiyonunu sunar. Romantizmin, yitik kutsiyeti Doğa'nın koynunda arayışa çıkışını reddeden Fütüristler, Toprak Ana'ya saygısızlık etmeye –işgal ve tecavüze– övgüler düzdü. F. T. Marinetti yalnızca "nostalji"yi değil, aynı zamanda "pitoresk olanı, belirsizliği, kırsal olanı, vahşi yalnızlığı", kısacası rock dünyasındaki mistik geleneğin selamladığı her şeyi yerdi. Coşkulu bir şekilde kentli ve seküler olan Fütüristler kendilerini pastoral olana karşı konuşlandırdı, "kutsal yeşil sükûnet"e nefret kustu. Fütüristler bulanık sınır çizgilerinden ziyade keskin bir şekilde tanımlanmış köşelere övgü düzdü.

Rock'n'roll hız, teknoloji, neon ışıkları ve gürültü karşısında Fütürist bir zevkle zonklar, ama modern dünyaya çılgınca âşık olmayıp aksine nostaljik ve gerileksel olan başka bir rock tahayyül dünyası daha vardır: Byrds, Pink Floyd, Van Morrison, Incredible String Band'den başlayıp Can, Brian Eno, My Bloody Valentine ve ambient house'ı kucaklayacak şekilde en geniş anlamıyla tanımlanan psikedelia, Romantizmin pastoralizm ve panteizminin yeniden canlanışıdır. Psikedelia her şeyden önce de yitik bir kutsiyete yeniden kavuşma arayışıdır.

II

Cennet bahçesine geri dönüş: Masumiyet, uyuşukluk ve pastoralizm

Rock'ın kökleri Amerika'nın Güney bölgesindeki kırsal blues'da yatsa da Britanya'da rock kentin sound'uydu. Rock, kent hayatının hipertansiyonuyla kafayı bulmuş, elektrikli blues'du. 60'ların ortasında doğaya karşı isyan halindeydi: Rock "gürültü kirliliği"ydi. Saman yığınlarıyla ve funda çitlerle, kırsal bölgenin huzur ve sükûnuyla pek bir alakası yoktu.

Rock'ın 60'ların ortasındaki kentliliği mod'la zirvesine vardı. Modernist anlamına geliyordu mod; dolayısıyla mod'lar geç yirminci yüzyıldaki kapitalist hayatın nevrozlarını –yüzeylere olan takıntısını ve meta fetişizmini, sürekli yeni stiller peşinde koşuşunu ve şaha kalkmış tüketimciliğini– yalnızca kucaklamakla kalmayıp aynı zamanda bunlara ivme kazandırdı. Mod hayat tarzı, iş ile boş

zaman arasında katı bir ayrım çizgisi çeken endüstriyel hayatın doğa-karşıtı ritmini daha da keskinleştirdi. Pazartesi'den Cuma'ya sabah 9 akşam 5 devam eden tekdüze çalışmanın çıkmaz sokağı, yerini mod'ların uykuyu reddeden, amfetaminin ateşlediği kırk sekiz saatlik hafta sonlarına bırakıyordu. Easybeats'in klasik şarkısı "Friday On My Mind" 60'ların ortasındaki ruh halini yansıtır: Umut, geleceğin göz kamaştırıcı neon ışıklarına balıklama bir dalış.

Haplar mod'la yakından alakalıydı: Amfetamin kentlidir, yirminci yüzyılın uyuşturucusudur. Lester Grinspoon ve Peter Hedblom *The Speed Culture*'da şunu ileri sürer: "Amfetamin kullanıcısı ve özellikle 'speed tiryakisi'... kendisini üreten toplumun patolojik, nihai olarak da yıkıcı birçok özelliğinin kaba bir karikatürüdür." Speed konformist uyuşturucuların ağababası olduğuna göre, karşıkültürün toplumla bağını koparabilmek için marihuanaya –yani, olayları yavaşlatan, çılgınca enerjik olmak ve rekabetçilikten ziyade derin düşünmeyi ve cemaatleşmeyi geliştiren bir uyuşturucuya– bağlanmasında şaşıracak bir şey yok.

İki yıldan daha az bir süre içinde rock'ın fantezi dünyası kent merkezinden kıra kaydı. 60'ların başından ortasına kadar Britanya rock'ı "erkeksi oğlan"a, annenin dünyasından, evcimenlikten, iyi davranıştan koparak özgürleşmeye ilişkindi. Öte yandan, psikedelia Tabiat Ana'nın kollarında huzur bulmayı özleyen ana kuzusunun kültürüydü. Mod'un eyleme duyduğu şehvetli istek, zevke ve devinime duyduğu huzursuz hasret yerini psikedelianın pasiflik, uyuşukluk ve uyku kültüne bıraktı. Amfetaminin doğurduğu uykusuzluk [insomnia] (30'lu yıllarda amfetamin narkolepsi* tedavisinde kullanılan bir ilaçtı) yerini LSD'nin hülyalı sefahatine bıraktı. Tüm bu değişimler rock'ın yin-yang oranında, hipererkeklikten daha kadınsı bir yöne doğru bir kayma yarattı.

Mod bir erkek-egemen alt-kültürdü: Amfetaminler cinsel itkileri bastırarak narsisizmi artırdığından, oğlanlar başka oğlanları etkilemek için giyiniyordu; kızlar marjinaldi. Psikedelia ile birlikte ego'nun çözülüp dağılması yerini egomaniye** bıraktı. Speed'in kişiye çevresinden ayrı olduğunu keskin bir şekilde hissettirmesine ve bu yönde bir anlamda teşvik etmesine karşılık LSD tüm savun-

* "Gün içinde ani, istemsiz, aşırı uyku hali, gece uykularının düzensizliği." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yay., 2000, s. 527. (ç.n.)

** "Kişinin aşırı, patolojik derecede kendisiyle meşgul olması; tamamen benmerkezcil, bencil, başkalarının ihtiyaçlarına ve duygularına karşı duyarsız olma, sadece kendi arzularının doyumuyla ilgilenme eğilimi." S. Budak, a.g.e., s. 251. (ç.n.)

ma duvarlarını yıktı, benlik ile dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırdı. Beyaz R&B'un erkekliği şiddetli bir şekilde ortaya koyuşu yerini çocuksu androcini'ye bıraktı. Masumiyet moda olmuştu ve "tecrübe" şehvani bir şeyden ziyade tinsel bir anlam taşıyordu. Mod, formikadan yapılmış lekesiz bir geleceğe yönelirken hippi rock'ı yitik altın çağlara özlem duyuyordu: Kral VII. Edward dönemine ve ortaçağa duyduğu aşk bundan kaynaklanıyordu.

Mod'ların takım elbiselerden mopedlere kadar İtalyan aerodinamik biçemini saplantı haline getirmeleri belki de tesadüf değil. Sonuç itibarıyla İtalyan Fütüristler hareketsizliği hor görmüş, pinekleme direnmiş ve hıza tapmıştı. Psikedelia ise bunun tersine Romantizmin (Rimbaud'nun "tüm duyuların dengesini sistematik bir şekilde bozarak" sinestezi* arayışı) ve Dada'nın (Hugo Ball'ın anlamsızlığı ve bebekçe konuşmanın şehvetli ekolalyasını** taklit eden ses şiiri) ilgi alanlarına sahip çıktı. Ataları gibi psikedelia da erkeksi mantığa uzak durdu, "kadınsı" akış ve alımlayıcılığın yeşertilmesini savundu ve endüstriyel/kentli varoluşun yaşayan ölü olmakla eşanlamlı olduğuna inandı.

A. TABİAT ANA'NIN OĞULLARI

"Ah, Anneciğim, ne zaman senin mutluluk veren refakatine katılarak kutsanacağım?"

Quintessence, *In Blissful Company*'nin kapak içi notlarından, 1969

LSD etkisini göstermeye başlarken mod'ların kentsel dünyasının ortasında, John's Children'ın "A Midsummer Night's Scene" ve Small Faces'ın "Itchycoo Park" gibi Londra'nın park ortamlarında geçen şarkılarla pastoralizm patladı. John's Children'ın ilk şarkısı "Smashed Blocked", aşkın, insana yolunu kaybettirişini amfetamin psikozunun diliyle anlatmıştı ("Engellenmiş" ["blocked"] sözcüğü argoda hapların verdiği esrikliği anlatır). Ama 1967 yılına gelindiğinde grubun bir çayırlıkta çıplak poz verdiğini, cinsel organlarının küçük çelenklerle örtüldüğünü görürüz. "A Midsummer Night's Scene" son derece distorte edilmiş tehditkâr bir bas gitar riff'i üstünde "taç yapraklar ve çiçekler" nağmesiyle başlar, sonra dinleyi-

* Sinestezi: Bir ses uyaranının, bir renk düşündürmesi örneğinde olduğu gibi, bir uyaranın başka bir duyuyu harekete geçirmesi. (y.h.n.)

** Ekolalya: Başkasının söylediklerini yankılar gibi tekrarlamak. (y.h.n.)

ciyi hızla Dionysosçu bir feedback girdabına ve pagan imgeleme fırlatır: Bir sıcaklık dalgasının yeğinliği, deli gibi bakan kızların çiçekleri paramparça edişi ve Pan Törenlerinin sema ayini.

"A Midsummer Night's Scene"de Marc Bolan'ın da imzası vardı. John's Children'da kısa bir süre çalışmasından önce Bolan, pahalı takım elbise koleksiyonu hakkında söyledikleri *Town* dergisinde yayımlanan ünlü bir mod stilistiydi. Bolan John's Children'dan ayrıldığında, artık Tyrannosaurus Rex adında kendi akustik folk-blues grubu olan açmış bir çiçek çocuğuydu. *Prophets, Seers and Sages, The Angels of the Ages* (1968), *My People Were Fair and Had Sky in Their Hair* (1968), *Unicorn* (1969) ve *A Beard of Stars* (1970) gibi albümlerde Bolan büyülü gizemi, kozmik bilimkurgu fantezisini ve köylü paganizmini harmanlayan Tolkienvari uzun öykülerin şarkısını söyledi. Bolan perili hayalleri bakımından yalnız değildi: 1967, çocuk şarkısının doğallığını, İngiliz muzipliğini ve eski zaman fantezilerini harmanlayan çocuksu halk ozanının revaçta olduğu yıldı.

Titiz diksiyonu, sakalsız yüzü ve dalgalı perçemleriyle Donovan, Dylan'ın bahçede yetişmiş zararsız bir versiyonuydu ve çiçek gücünün safiyane temiz kalpliliğinin kalıcı bir simgesi haline kısa sürede geldi. "Mellow Yellow" ve "Jennifer Juniper" gibi şarkılar psikedelianın "merhaba bulutlar, merhaba ağaçlar" eğilimini şirinliğin en uç sınırlarına kadar götürürken, "Hurdy Gurdy Man" (1968) kırsal hayatın karanlık, batıl inançlı yüzünü ele alıyordu. Sonra bir de Spencer Davis Group'un ateşli erişkin R&B'undan, "kırsalda bir araya gelme" ilkesine geçiş yapan ilk psikedelik gruplardan biri olan Traffic'e uzanan kariyerinde klasik bir mod durumundayken hippiye dönüşen Steve Winwood vardı. Traffic ilk albümü *Mr Fantasy*'nin kayıtlarını yapmak için 1967 yılının yazında Berkshire'da bir sayfiyeye taşındı. Grubun en ünlü şarkısı "Hole In My Shoe" kırsal hayatın mutluluğunu C. S. Lewis, E. Nesbit gibi klasik çocuk yazarlarından ödünç alınmış fantastik imgelerle bileştiriyordu; şarkının ortasında bir çocuğun sesi bir albatros'un sırtında "mutluluğun" ebediyen "hüküm sürdüğü" bir bulut krallığına götürülüşünü nefes nefese anlatır.

Bununla birlikte, iş pastoralizm/çocuksuluğa gelince bunu ilk yapan ve en ileriye taşıyan grup Incredible String Band'di. En ünlü albümü *The Hangman's Beautiful Daughter*'ın kapağında Robin Williamson ve Mike Heron ikilisi bir İngiliz korusunda yosun kap-

lı ağaçların ortasında uzanmış yatmaktadır, etraflarında da ortaçağ kıyafetleri içindeki komün mensubu yetişkin ve çocuk yoldaşları vardır. Incredible String Band'in müziği kılıkları kadar renkliydi; folk, blues ve Hint raga'sının bir harmanından oluşuyordu. *The 5000 Spirits or the Layers of the Onion* (1967), *The Hangman's Beautiful Daughter* (1967) ve *Wee Tam* (1968) gibi albümler, İngiliz folklorunun ve peri masallarının Zen Budizmle karıştığı tuhaf ve mükemmel, düşsel bir harikalar diyarında geçer.

Incredible String Band'in dünya görüşü panteistti. Williamson 1967 yılında yapılan bir görüşmede şunu ilan ediyordu: "Her şey bir mucize. Her taraf büyüleyici ve bizler burada gerçekten de tüm bu güzel şeylere hayran olmak için varız. Yaptığımız plaklar bir avuç topraktan daha güzel ya da büyüleyici değil." Ve dolayısıyla "Air" –tahmin edebileceğiniz gibi– havaya yazılmış bir neşidedir [hymn], Heron havanın nasıl da teklifsiz bir şekilde bedenine nüfuz edip "kanı(n)ı öptüğüne" şaşıp hayranlıkla bakmaktadır. Bu mistik panteizm Heron'un bir kirpiden gönül işleri konusunda ders aldığı "The Hedgehog's Song"da ya da bir bulutla arkadaşlık ettiği "Little Cloud"da bir çocuk masalının antropomorfizmine karışır. Doğayla kurulan bu dostça ilişki Heron'un kentin pisliği ve hiper geriliminden kaçabileceği "sessiz kırları" düşlediği "Mercy I Cry City"de ekolojik bir eğilim sergiler.

Pastoralizm, çocukluk kültü ve panteizmi birbirine derin bir nostalji bağlar. "Job's Tears"de Williamson endişe ve yalnızlığın yasaklandığı "eski altın ülke"ye geri dönmenin hayalini kurar. Bugün için bu harikalar diyarına ancak düşlerde ulaşılabilir. Psikedelianın uyuklama kültünü Incredible String Band, "Chinese White" (Heron "gökkuşağını kollarının arasına" alarak yatıp uyumanın şarkısını söyler) ve "Nightfall" (Bunda ise Williamson "gecenin kız çocuklarını kucaklamayı özlemektedir) gibi şarkılarda en uç noktalara götürdü. "No Sleep Blues"da ise "Delirium Nosleepum"dan* mustariptir.

Psikedelia'nın uyku ile masumiyeti bütünleştirmesi pek az tanınmış bir grubun adında, Virgin Sleep'te görülebilir. Kaydedilmiş birkaç şarkılarının en iyisi "Secret"dir (1968). Incredible String Band gibi Virgin Sleep de *Wind in the Willows* ve *Winnie the Pooh*'un antropomorfizmini alır ve mistik bir boyut kazandırır. Şarkı

*Delirium nosleepum: Uydurulmuş bir tanım; uygunsuzluktan dolayı yaşanan sıkıntı kastediliyor. (y.h.n.)

Colin MacInnes'in imgelemindekinden ziyade A. A. Milne'nin imgelemindeki "hip" kavramı hakkında yeni bir tanım önerir: Tarla faresi, kara kurbağası ve kuğu "neler olduğunu" bilmektedir ve gidilecek yer Flamingo gece kulübü değil şarkıcının oyuncak ayıyla çay içtiği ormanlığın ortasındaki çayırlık alandır. Şarkıcı fundalık çitten fısıldanan "Secret"ı [sır] işitir ama sessiz kalmaya ant içmiştir –Tabiat Ana'yla arası bozuktur

Britanya psikedeliasının başka bir minör klasiği olan Tintern Abbey'nin "Beeside"ı (1967) da uyuşukluk/masumiyet bağlantısını kurar. Burada yanlış yola sapmış olan kişi çalışkan bir arıdır ve bir insan ona çiçek gücünün gerçek anlamını öğretir. Şarkıcı David MacTwish arının didinmesini izler ve ona yumuşamasını öğütler. Şiiriyle gruba adını veren Wordsworth gibi Tintern Abbey de uyuşukluğun erkeği kadınsılaştırdığına, alımlayıcılığı ve "bilgece pasifliği" geliştirdiğine inanır. Kutsiyet ancak kişinin hareketsizleşmesi ve mahmurlaşmasıyla, Wordsworth'ün "uzanıp yatarız/Beden içinde ve yaşayan bir ruh haline geliriz" derken betimlediği "şu dingin ve kutsanmış ruh hali"ne teslim olmasıyla doğacaktır. Tintern Abbey'nin müziği Romantizmin asli sahnesini, cennet bahçesi mutluluğunu yeniden yaratır. Camille Paglia'ya göre cennet bahçesi bir tür araftır. Çayırlar ve korulardan oluşan bu dünyada erkek "yakalanmış, baştan çıkarılmış ve çocuksulaştırılmıştır", "haz içinde yüzer ama aptallaştırıcı bir pasifliğe" hapsolmuştur. "Beeside" mükemmel bir sinestezi örneğidir. Zil sesleri yaz güneşindeki polenter gibi pırıldar.

"Why Are We Sleeping?" (Rüyalarında boğulan bir adamı anlatır) ve "As Long As He Lies Perfectly Still" gibi şarkılarda tembelliği aydınlanmaya açılan yol olarak öneren başka bir Britanyalı hippi grubu Soft Machine'dir. "Yeryüzündeki cennet, varacak oraya yakında" der grup, zaten orada olan bir şeyi, yani nirvanayı bekleyen bir serseriyi anlattıkları şarkılarında. Ve Beatles'ın "Mother Nature's Son"da Paul McCartney doğa manzarasıyla harman olarak papatyalar çayırında bir "tembel şarkı" söyler. Hippilere göre tembellik neredeyse tanrı olmak gibi bir şeydir.

B. YOUNGER THAN YESTERDAY*

Britanyalı gruplardan farklı olarak birçok Amerikalı grup bir kent blues'u dönemi yaşamaksızın folk'tan doğruca acid rock'a geçti. Byrds'in pastoralizmi 1967 yılında çıkardığı *Younger Than Yesterday* albümünde çiçek açtı. Albümün adı Byrds'in bu albümde cover'ladığı Dylan'ın "My Back Pages"inden esinlenilmişti. Şarkının kahramanı erişkinliğinin verdiği huzursuzluğu ardında bırakır, bir çocuğun dünyaya açıklığını ve yalın bilgeliğini yeniden öğrenir. "Mind Gardens"da bir tepenin üstündeki meyve bahçesi David Crosby'nin benlik için kullandığı eğretilemedir. Bu meyve bahçesini sert ve acımasız etkenlerden koruyabilmek için etrafına duvar çeker ama onun aşırı derecede yükselttiği duvar, bahçenin güneş ışığından beslenmesini engeller ve "Mind Gardens"** sararıp solar. Bahçeler tam yok olmak üzereyken kendine gelerek ayılır, duvarı yerle bir eder ve kendisini dünyaya açar. Duygusal yaraların kabuk bağlayarak bütün dış etkilere kapalı psişik bir üst deriye dönüşme emaresi gösterdiği, ama sonunda kahramanın mutlu olabilmek için acı çekme riskini almak zorunda olduğunu anladığı etkileyici bir şarkı olan "Everybody's Been Burned"de de buna benzer şeyler cereyan eder. Her iki şarkıda da grubun müziği modal folk ve Hint raga akorunun yanar döner bir kurdelesi gibidir, Byrds'in taptığı "akış"ı mükemmel bir biçimde yansıtır.

1968'de çıkan *The Notorious Byrd Brothers*'daki "Goin' Back" çocukluğun amaçsız oyunlarına sahip çıkar ve çorak, neşeden uzak bir yer olarak görülen yetişkinliği reddeder. Psikedelia gevşek ve amaçsız bir askıda durma, (şarkıcının "amaçsızca, serbestçe dalgalandığı" "Dolphin Smile") ya da uykuya dalma halidir (kahramanın yatağını ve rüyalarını terk etmek, uyanıp gerçeği görmek –ülkesi uğrunda adam öldürmek– zorunda kaldığı "Draft Morning"). Tüm şarkılarda Byrds'in vokalleri yorgun ve mırıltılıdır; psikedelia-öncesi rock'ın kendini bangır bangır ortaya koyan benliğinden alabildiğine uzaktır.

Yitik cennet fantezileri Batı Sahili acid rock'ına da sızdı. "White Rabbit"teki psikedelik peygamber analojisi olarak Alis harikalar diyarının ardından Jefferson Airplane'in "The Ballad Of You and Me and Pooneil"i (*After Bathing at Baxters*'den, 1967) çocukluk

* Byrds'ün bir albümünün adı. "Dünden Daha Genç" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)
** "Aklın Bahçeleri". (y.h.n.)

dönemine özgü mutluluğu resmediyordu. Şarkıda Winnie the Pooh ve Fred Neil (Grubun folk müzik kahramanlarından biridir) kaynaşarak tek kişide birleşmiş ve şarkıcının oyun arkadaşı olmuştu. Moby Grape'in "Lazy Me"sinde (grubun adını taşıyan 1967 tarihli ilk albümden) psikedelianın hareketsizlik kültü ölümcül bir entropinin eşiğine gelirken (şarkıcı şu yemini eder: "burada uzanacağım...burada çürüyeceğim"), "Indifference"ın Zen pasifliği bitkisel hayat nihilizminin eşiğindedir. Grateful Dead'in *Aoxomoxoa*'sı (1969) bahçe imgeleriyle doludur. Kırsal Marin Eyaleti'ne yerleşmek için San Francisco'yu ilk terk eden gruplar arasında, Quicksilver Messenger Service yer almaktadır. Hem grubun, hem de grubun ilk albümleri olan *Happy Trails*'in (1969) adı, Amerika'nın bakir bir coğrafya olduğu döneme gönderme yapmaktadır. Grubun *Shady Grove* (1970) albümünün kapağında, on dokuzuncu yüzyıl kıyafetleri giymiş bir genç kız güneş ışınlarının aydınlattığı bir kameriyede oturmaktadır. Karşısında ise bir mantarın üstüne tünemiş bir sincap ile bir kurbağa vardır. Arka kapakta ise, kızın oraya ekolojik açıdan doğru bir yöntemle geldiğini ima eden tek atlı bir fayton resmi bulunur.

Dönemin özleminin mihenk taşı buydu –Joni Mitchell'in "Woodstock" adlı ünlü şarkısında ifade ettiği "bahçeye geri dönüş"ün bir yolunu bulma özlemi. Ama Britanyalı gruplardan farklı olarak ABD psikedeliası geleneksel Amerikan ıssız diyar kültünden yararlanabiliyordu. Hudut bölgelerinin ve geniş açık toprakların yitiminden yakınmalar, Thomas Jefferson ve on dokuzuncu yüzyıl sonu kent-karşıtı Halkçı hareketten Walt Whitman gibi şairlere kadar çok dile getirilmiş Amerikan kültürünün dokusunda yer etmişti. Amerikan hippileri başkaldırılarını köklere ve gerçek Amerikan rüyasına geri dönüş olarak sunabilirdi: Hippiler kendileri ile Soğuk Savaş döneminin tüketimciliği arasına mesafe koyuyorlardı, çünkü tüketimcilik Amerika'nın olması gerektiğine inanılan şey konusundaki orijinal vizyona ihanet etmek demekti.

Psikedelia'nın pastoralizmi Britanya'da folk-rock'a dönüştü. En önemli folk-rock grubu olan Fairport Convention, tıpkı The Band'in Amerikan tarihiyle yaptığı gibi şimdiki zamanın kör çıkmazlarını ve mücadelelerini alegorileştirmenin bir yolu olarak Britanya folk'unu kullanıyordu. Birleşik Krallık folk-rock'ının daha az parlak grupları arasında Steeleye Span, Caravan, Tudor Lodge, Renaissance ve Dulcimer sayılabilir. Bu grupların elemanları genellik-

le tohuma kaçmış, dağınık sakallı ve düz, uzun bakımsız saçlı hippilerdi. Doğal renklerin hâkim olduğu giysileri ağırlıklı olarak köstebek derisi yelekler ve ortaçağ taklidi gösterişli bluzlardan oluşuyordu. Bu bakımdan türü en iyi temsil eden de Forest'ti; grubun *The Full Circle* (1970) albümü ortaçağcılık ("Hawk the Hawker", "The Midnight Hanging of a Runaway Serf"), cennet vadisi görüntüleri ("Bluebell Dance"), mistik kızlara kasideler ("Gypsy Girl & Rambleaway) *ve* yitik masumiyet ağıtları ("Autumn Childhood") bir araya getirmeyi becermişti.

Amerika'da karşı-kültürün pastoralizmi Crosby Stills & Nash,
 Eagles ve America'nın country'den izler taşıyan soft rock'ıyla 70'lere kadar yaşamaya devam etti. Umudu tükenmiş hippiler folk ve country müzikte 60'ların ardından yaşanan hayal kırıklığına uygun düşen bir keder ve kadercilik eğilimi buldu. Yitik Aşk Yazı'nın* hüznünü kusursuz tarzda yakalayan bir şarkı, eski Byrd Gene Clark'ın "Lady of the North"udur (*No Other*'dan, 1974). Şarkı, artık ulaşılamaz bir hatıra olan ama bir zamanlar psikedelianın klasik fonunu oluşturan cennetsi çayırlarda geçer. "Toprak", Clark ve sevgilisine rüyalarda sürüklenmelerine izin veren "bir yastık gibiydi." Yer çekimi, endişe ve çatışma, hepsi de kovulmuştu bu dünyadan. Ama kış mevsimi güneşin okşadığı cennetvari mutluluğa bir son verir. Clark'ın yas tutan tatlı düşünceleri ve hayalleri hakikaten aşkın bir gitar soloyla zirvesine varır: Gökleri zangırdatan gürlemeler ve sarsıntılar, bir bulutun gözyaşları.

Neil Young'ın "Cortez the Killer"ı (*Zuma*, 1975) 60'ların sonundaki Cennet Bahçesi için yapılan bir blues ağıtıdır. Şarkı Young'ın Cortez'in Aztekler Meksika'sına varışını, Montezuma'nın imparatorluğunu işgal ederek yakıp yıkışını tahayyül etmesiyle başlar. Sonra şarkı birdenbire bu yaldızlı Kolomb-öncesi ütopyadan çıkarak yitik sevgiliye dönük daha kişisel bir yakınmaya geçer. "Orada yaşadığını biliyorum onun" diye şarkı söyler Young; onun kendisini hâlâ sevdiğini biliyordur ama bir zamanlar paylaştıkları ve Young'ın yıktığı cennete geri dönen yolu bulamamaktadır. Montezuma'nın medeniyetine Cortez'in "tecavüz etmesi" Young'ın bir ilişkiyi harap etmesinin alegorisi haline gelir. Young'ın tahayyülünde yitik krallık ve yitik aşk, Cennet Bahçesi'nden kovulmanın simgeleri olarak iç içe geçer.

---

* Aşk Yazı: Summer of Love; 1967 yazı. (y.h.n.)

Psikedelik dönemde ve sonrasında ortaya çıkan sanatçılar arasında Van Morrison ve Pink Floyd, Cennet Bahçesi'ne duydukları nostaljiye en fazla saplanıp kalan sanatçılardır. Morrison'un *Astral Weeks*'i 1968 yılında kaydedilmişti ve bir dönemin kapanmakta olduğu duygusunu yakalamış gibi görünmekteydi. Şarkıları kırsal cennete gönderme yapan imgeleri takıntılı bir tarzda defalarca tekrarlar: "Yalınayak bakir çocuk"; puslu yağmurla harelenmiş bahçelerde dolaşma; ruhun susuzluğunu saf kaynak suyuyla giderme; "sessiz kaygısızlıkla" örtünme. Ve nasıl Morrison'un şiiri ışık huzmelerinin yarattığı renk değişimlerini ve akışkanlığı göklere çıkarıyorsa, müziği ve sesi de bu nitelikleri içerir. Scat-soul tarzındaki şarkı söyleyişi bir mırıltı deresidir; müzik folk, caz, blues ve soul'un fokurdayan, küçük anaforlarla dolu bir ırmağı, kirpiklerin altındaki güneş lekeleri ve pırıltılardır.

Morrison'un bu albümü, yitirilmiş ama belki yeniden kazanılabilecek, ama yalnızca belki kazanılabilecek cennetten hem sevinçli hem de hüzünlü bir görüntü sunar. Albümün ilk şarkısı "Astral Weeks"te Morrison "rüyalarının viyadükleri"nde ve "hava akımlarının" etkisiyle sürüklenmektedir. Gözlerine konan öpücüklerle takdis edilmeyi, tekrar doğmayı özler. "Sweet Thing"de Morrison tıpkı Byrds gibi "dünden daha gençtir"; "tekrar bu kadar yaşlanmayacağım" diye yemin eder. Bu yeryüzü cennetinde hiçbir şeyin yorumlanmasına gerek yoktur, anlam her sözcükte apaçık ortadadır, aldatma imkânsızdır. Herkes saf bir "Inarticulate Speech of Heart"la* (Bir sonraki albüme bu adı vermiştir) konuşur. "Beside You"da Morrison mutlak yakınlığa, belki de yalnızca annenin göğüslerinde ya da her şeyi sarıp sarmalayan rahimde yaşantılanmış olan, yabancılaşmadan azade saf içtenliğin cennetvari mutluluğuna duyduğu hasreti ifade eder. "Bir daha asla neden diye sormamayı", kuşku ve korkunun sürgüne gönderildiği o âleme geri dönmeyi özler.

M. Mark "değiştirilemez yuvasızlığın kabulü ve bu yuvasızlığa karşı mücadelenin" Van Morrison'un alametifarikası olduğunu yazar. Ama Morrison sonraki albümlerinde kendisine tatlı bir yuva kurar, bir çiçek çocuğuyla evlenerek önce Woodstock'a sonra Kaliforniya'ya gider, *Astral Weeks*'in keskinliği tedricen törpülenir.

* Inarticulate Speech of the Heart: Yüreğin Sessiz Dili. (y.h.n.)

1970'lerin *Moondance*'i büsbütün daha yumuşak, bir çalışmadır. "And It Stoned Me" uyuşturucuya değil tatmin olmanın sersemleticiliğine, "yuvaya gitmek gibi" bir duyguya gönderme yapar. *Tupelo Honey* (1971) uykulu hoşnutluğuyla hastalıklı ve boğucudur. Kapakta Morrison hayallerini o kadar meşgul etmiş olan cennetvari çardağı bulmuştur: Ağaçlıklı bir yolda tembel tembel dolaşmaktadır, beyaz bir ata binmiş olan karısı da yanında gitmektedir. Morrison ev yemekleri yüzünden bir parça tombiş bir görüntüye sahiptir. "Old Old Woodstock"da mutfağın kapısında sabırla kendisini bekleyen (Tahminen fırında hoş ve sıcak bir şeyler vardır) karısından duygusal bir şekilde söz eder. "I Wanna Roo You"da Morrison'ları karla kaplı kulübelerinde görürüz: Morrison gitarını tıngırdatırken karısı mutfakta işini yapmaktadır. Korunaklı bir yerde huzurlu ve kendilerinden hoşnut halde "hiçbir yere gitmedikleri"nden mutludurlar.

Daha sonraki albümlerde Morrison'un tinsel merakları yeniden faaliyete geçer; "Into the Mystic"e* daha derinden dalar, her yerde kendisini huzurlu hissetmesine elverecek bir tür inanca dair bir ipucu bulabilmek için mistiklerin, kâhinlerin ve şairlerin eserlerini karıştırır. 70'li yılların ortalarında çıkardığı albümlere M. Mark'ın belirttiği gibi, "ona bir yuva gibi gelen, atalarının her şeye sıfırdan başladıkları ve gaydaların blues'u doğurduğu eski bir ülke", bir Kaledonya** düşü damgasını vurmuştur. Göksel Kudüs [Zion] ya da Afrika'nın Rastafaryanlar*** için ya da "eski, altın ülke"nin Incredible String Band için sahip olduğu mitik işlevin aynısına Morrison'un kozmolojisinde Kaledonya sahiptir: Kaledonya, yabancılaşmanın ortadan kalktığı ve tüm insanların kardeş oldukları yaldızlı bir yerdir. *Saint Dominic's Preview*'deki (1972) "Gypsy", zenci Çingene için şapkasını astığı her yerin bir yuva olduğunu belirten eski vecizeye başvurarak sıla özlemini yolculuk tutkusuyla uzlaştırır. *Veedon Fleece* (1974) bir kutsal kâse arayışıyla ilgilidir, her ne kadar Morrison'un sembolizmini kimse kavrayamamış olsa da. "You Don't Pull No Punches But You Don't Push the River"da Morrison kozmik akışa dalıp gitmeyi, içindeki hakiki öğeye geri dönmeyi sabırsızlıkla beklemektedir. "Cul De Sac" daha halim se-

* Sırrın içine. (y.h.n.)

** İskoçya'nın eski adı. (y.h.n.)

*** Rastafaryan: Etiyopya imparatoru Haile Selasiye'nin, taç giymesinden önceki adı Ras Tafari'den türetilmiş ve Selasiye'yi tanrı olarak gören Jamaika kökenli dine inananlar. (y.h.n.)

limdir, evcimen dinginliği hayatın kargaşasından uzak sakin bir liman olarak tahayyül eder. Bu aydınlanma, kurtuluş, yeniden doğum ve sükûnet saplantıları Van Morrison albümlerinde günümüze dek yer almaya devam eder. Şarkıları 80'li ve 90'lı yıllarda gittikçe daha açık seçik Hıristiyan bir nitelik kazanmaya başladı. Bu dönemde çıkan *Avalon Sunset*, *Enlightenment* ve *Hymns to the Silence* gibi albümlerde İncil etkisi görülür; bugün Morrison tinsel bir dinginlikle dolu şiddetli bir düşüşten başka pek bir şey nakletmiyor.

D. ÇOCUKLUĞUN SONU

Psikedeliayı müzikal (kaleydoskopik bir akışa sahip sound'larıyla) ve tematik ("Childhood's End"e* olan saplantılarıyla, pastoralizmleriyle) olarak tanımlayan birkaç gruptan biri Pink Floyd'du. Pink Floyd'un şarkıcısı ve grubun başlangıçta yol gösteren ışığı olan Syd Barrett, 60'lı yılların ortalarındaki R&B'un maço şarkıcısından psikedelianın androcin Peter Pan figürlerine doğru gerçekleşen kaymada rol oynayan anahtar simalardan biriydi. Barrett ana kuzusu tanımına kesinlikle uygun düşüyordu. On dört yaşındayken babası ölmüş ve bu olayın ardından annesiyle sık görülmeyen yakınlıkta bir ilişki geliştirmişti. (Pink Floyd grubundaki başka bir anahtar sima olan Roger Waters'ın da, babasını doğumundan kısa bir süre sonra kaybetmiş ve "tahakküm etmeyi seven" bir annenin yönetimi altında yetişmiş olması kayda değer). *NME*'de 1974 yılında yayımlanan yazısında Nick Kent, Barrett'in zihinsel dengesizliğinin zararlı oidipal etkenlerle ilintili olduğunu söylüyordu. Korkunç miktarlarda LSD kullanmak Barrett'ı psikotik bir krize sürükledi; bunun üzerine Floyd'u terk ederek sonsuza dek birlikte yaşamak üzere annesine geri döndü...

Tüm bunlar Barrett döneminde Pink Floyd'un çocukluğu idealleştirmesini açıklayabilir. İlk kırbeşlikleri "See Emily Play" (1967) bir ırmakta sonsuza dek sürüklenmekten söz eden saf, neşeli bir şarkıdır; Barrett'in sözcükleri, çocuk şarkısı söyler gibi vurgulaması beyaz blues'un erkekçe kükreyişinden beklenmedik derecede şaşırtıcı bir kopuştur. İlk albüm *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) adını, klasik çocuk kitabı *The Wind in the Willows*'un yedinci bölümünden almıştır. "Matilda Mother"da Barrett uyku saati geldiğinde

* Childhood's End: Çocukluğun sonu. (y.h.n.)

kendisine okuduğu çocuk hikâyesinden bir bölüm daha okuması için annesine yakaran bir çocuktur. Annenin sesi "kargacık burgacık satırları" büyülü bir evrene dönüştürür, "her şeyin parladığı" mistik bir harikalar diyarına uzanan kapının kilidini açar. Çocuklar şaşırtıcı derecede erken yaşta nostalji duygusuna garkolur: "Geçmiş günler" hakkında kurdukları fanteziler, hepimizin gerçeklik ilkesi tarafından dışına sürüldüğü fantastik hiçbir-yere geri dönme özlemini saklar. Böylelikle Barrett gerçekçiliği reddeder ve çocuk masallarına yönelir. "Flaming"de Barrett bir cin ya da peri kızı rolüne, büyülü ışınlanma gücüne sahip görünmez bir yaratık rolüne bürünür. Albümün başka bir şarkısında, "Bike"da cinselliğin kararmadığı bir saf aşk rüyası vardır; burada Barrett bir çocuğun sınırsız cömertliğiyle sevgilisine "her şeyi" vermeyi teklif eder ve Gerald adlı bir fareyle arkadaşlık kurar.

İkinci albüm *A Saucerful of Secrets* (1968) çıktığında Barrett gruptan ayrılmaya varan yolun yarısını çoktan almış olsa da Pink Floyd hâlâ ağırlıklı olarak onun dünyasınca şekillenmekteydi. Rick Wright'ın "Remember A Day"i kaygısız oyun ruhuyla bebekliğin dingin bulanıklığına dönük saf bir nostaljidir. "See-Saw"da bir erkek çocukla kız kardeşi dünyayı zerre kadar takmaksızın ya da gelecek planları yapmaksızın mutlu bir şekilde hoplayıp zıplamaktadır. Syd Barrett bu ruh haliyle inişli çıkışlı solo kariyerinde sevimlilik ile psikotik kişilik, marazilik ile sapkınlık arasında duran eserler üretti. 1970 yılında çıkardığı albümler, *The Madcap Laughs* ve *Barrett* tertemiz, çocuksu aşk şarkılarıyla, hepsi bal ve kaymaktan ve "Baby Lemonade"ten ibaret şarkılarla doludur; aşk burada bir yetişkinin şehvani arzusundan ziyade yürümeye yeni başlamış bir çocuğun şekerleme dükkânı sahibi olması fantezisine yakın durur.

Barrett'siz Pink Floyd sorunsuz bir dinginliğe yelken açtı. Denetim delisi Roger Waters grubun yönünü Barrett'in Dionysosçu yeğinliğinden Apolloncu bir sükûnete doğru çevirdi ("Set the Controls for the Heart of the Sun" ve "Let There Be More Light" gibi İkarus kompleksiyle bezeli şarkıların tümü). Bir zamanlar kaotik bir akış olan Floyd'un sound'u şimdi bir katedral havasına daha yakın duruyordu: Korku ve hayranlık karışımı bir saygı uyandıran ama düzenli bir katedral. Ama nostalji hâlâ başat duyguydu. *Ummagumma*'daki (1969) "Grantchester Meadows" çocukluğun bitimsiz yazına geri döner. Waters'ın donuk, sofu vokali ve yılankavi biçimde akan akustik gitar tarla kuşlarının şakımalarına, suda oyna-

şan ördeğin şıpırtılarına ve anların vızıltılarına karışır. Aslında kentte olmasına rağmen, bir ırmağın kenarında puslu bir çayırda uzandığı "geçmişteki öğle sonrası"nın anısında "güneşlenmekte"dir.

Floyd'un pastoralizmi, kapağında çayırlarda sakin sakin otlanan bir ineğin resmi olan *Atom Heart Mother*'da (1970) serpilir. Albümün adı atomik güçle çalışan bir kalp atışı düzenleyicisi yerleştirilmiş olan hamile bir anne hakkındaki bir gazete manşetinden geliyordu; davulcu Nick Mason kapak resmi için "inek ile... toprak ana, yeryüzünün kalbi arasındaki ilişkiyi resmediyordu" açıklamasını yapmıştı. Albümün kendi içeriği de bu oldukça abartılı simgeciliği sürdürüyordu: Birinci yüzün tamamı bir tür kozmik gerileme senfonisi olan "Atom Heart Mother Suit"ten oluşuyordu. "Fat Old Sun", yaz öğleden sonrası güneşinin batmaya başlayıp akşamın alacakaranlığının basmasının verdiği kederle dolu, sepya tonunda, sıcaktan kavrulmuş, bolca uyuşuk bir şarkıdır; sözler çimenlerin kokusunu, uzaktan gelen çan seslerini, çocukların meltemde serbestçe akan gülüşlerini akla getirir.

E. ŞAFAK ANA'YA KADAR RAVE

Punk asileri Pink Floyd'u resmi olarak gösterişli kavramsalcılığından ve müzikal şaşaasından, ama daha derin bir düzeyde kırsal dinginliğinden ötürü aşağıladı. Punk hippilik öncesi döneme, mod'ların gergin şehirli ruh haline geri dönmüştü. Ama 90'lara gelindiğinde Pink Floyd'un bulanık sound'u ve androcin halesi "shoegazers" ya da "dreampop" olarak tanınan Britanyalı neo-psikedelik grupların oluşturduğu ufak bir hareket tarafından yeniden canlandırıldı. Slowdive'ın ilk single'ı "Avalyn", prog-rock'ın eski Albion* günleri takıntısını yankılayarak efsanevi huzurlu dünya Avalon'dan bir kız adı yarattı. *Holding Our Breath* (1991) adlı EP'lerinde yer alan "Catch the Breeze" gibi pastoral bir şarkı Syd Barrett'in "Golden Hair" (Syd'in bir kuledeki genç kıza seslenen kendinden geçmiş saraylı bir âşık olduğu bir ortaçağ fantezisidir bu şarkı) cover'ının yanında yer alıyordu. Başka bir dreampop grubu Barrett'in çocuk şarkısından bile öteye, rahme kadar geri gitti. Pale Saints'in "Mother Might"ı adını Swinburne'ün "Atalanta In Calydon"ından almıştı: "For there is nothing terribler to men/Than the sweet face of mot-

* İngiltere'nin eski adı. (y.h.n.)

hers, and the might."* "Mother Might", rahme girip yutulmanın dehşet verici albenisini yakalayan bir şarkıdır. Şarkıcı sanki bütün istencini yitirmiş gibidir; müzik ise bir arı kovanının tehditkâr, odağı olmayan gürültüsüne benzer. "Baby Maker" doğduğunuz anda "geride neyi bıraktığınızı," yeniden elde etmek şöyle dursun, bilmenin asla mümkün olmayışına yas tutuyordu.

Pink Floyd'un bıraktığı miras 90'larda daha da olmadık koşullarda başka bir yerlerde ortaya çıktı. Pink Floyd'un Londra'daki ilk konserlerinden biri All-Night Rave [Gece Boyu Âlem] denilen bir etkinlikti (Grup güneş doğuncaya kadar süren performanslarda uz-

manlaşmıştı). Daha sonra eski hippi cenneti Ibiza adasındaki uyuşturucu tiryakilerini konu alan bir film olan *More*'un müziğini yaptılar. 80'lerin sonuna doğru Ibiza'da, Ecstasy'nin haz yolculuğuna çıkıp acid house eşliğinde dans ederek çok iyi vakit geçiren ve Birleşik Krallık'a geri döndüklerinde de durmak istemeyen tatilcilerin yarattığı yeni bir psikedelik hareket –rave kültürü– ortaya çıktı. Rave kültürü Floyd'un dünyasının birçok yönünü paylaşır: Göz kamaştırıcı, psikotropik** ışık gösterileri, üç boyutlu sound saplantısı ve aşkın imgelem. İngiltere'nin kırsal yörelerinde yasadışı olarak düzenlenen dev, gece boyu süren rave'ler karşı-kültürün pagan dürtülerini canlandırdı; 1988 ve 1989 yılları 1967'nin orjinal Aşk Yazı'nın birer tekrarı olarak kutlandı.

1990 yılına gelindiğinde acid house'un hızı yavaşlamaya yüz tutmuştu ve gruplar güneş yükselirken uyuşturucunun etkisi geçip "kendine gelme" duygusuna eşlik etmeye ve bu duyguyu zenginleştirmeye dönük bir müzik yapmaya başladı. Beloved'ın (madrigal benzeri kadın vokalleriyle) "The Sun Rising"i, 808 State'in "Sunrise"ı, Blue Pearl'ün "Mother Dawn"ı, Orb'un "Perpetual Dawn"ı: Bu müzik gece boyu süren rave'in sonundaki hüzünlü coşkuyu yakalamak için tasarlanmıştır. Bu tür New Age house, ambient house ya da "chill-out" gibi çeşitli adlarla tanınır. Pink Floyd etkisinin kendisini gösterdiği dönemdir bu. Innocence'ın "Natural Thing"i Floyd'un "Shine On You Crazy Diamond"ından pırıltılı bir gitar motifini sample'lamıştı; KLF kapak resmi de çayırda otlayan bir koyunun olduğu, *Atom Heart Mother*'a hem ironik hem de sevecen bir saygı duruşu niteliğinde olan *Chill Out* adlı bir albüm yapmıştı.

Kısa süre sonra da bir bütün olarak rave kültürünün, özelde ise

* "Çünkü annenin tatlı yüzü ve gücünden / daha korkunç bir şey yoktur." (y.h.n.)
** Psikotropik: Zihni etkileyen, bulandıran. (y.h.n.)

ambient house'un yeni bir Gaia bilincinin dışavurumu olduğunu savunan teori ortaya çıktı: Rave'ciler Toprak Ana'nın biyo-ritimleriyle senkron içindeydi. Orb grubundan Alex Peterson 90'lı yılların "yağmur ormanları bilincinin yerleştiği, Toprak Ana'nın uğradığı tecavüze sert bir tepkinin gösterileceği on yıl" olacağını ilan ediyordu. Shamen rave kültürünü "arkaik bilincin" canlanması olarak gören bir bakış açısı geliştirmişti. Bu konseptin mucidi Terence McKenna'ydı. McKenna psilosibin mantarları ve DMT* gibi doğal halüsinojenlerin propagandasını yapıyordu. McKenna psikedelik bitkilerin insanlığın gezegendeki ekosistemle bağlantılı olduğu duygusunu yeniden uyandırabileceğine ve bunun sonucunda ortaya çıkacak bilinç devriminin şu anda sürdürdüğümüz "zehirli" hayat tarzının ötesine geçmemizi, insanlığın bir zamanlar tadını çıkardığı doğayla eşyaşarsallığa geri dönmesini sağlayacağına inanır.

McKenna psikedelik projenin rave kültürü tarafından yeniden canlandırılması gerçeği (Sanal gerçeklik gibi siberdelik kültürün yeni biçimleri de cabasıydı) karşısında coşkuya kapılan bir hippiydi. "Zippie"ye (Teknolojinin dostça, özgürleştirici bir potansiyeli olduğunu düşünen hippi) dönüşen başka bir hippi de rave kültürünün techno-pagan vaadini yaymak için *Evolution* dergisini çıkaran Fraser Clark'tır. Clark, house müziğin dakikada 120 vuruşluk temposunun "bebeğin rahimdeki kalp atışlarıyla aynı" olduğunu savunur. "Yirmi bin genç Batılı semazenin güneş doğuncaya kadar bütün gece 120 bmp'le dans ettiğini hayal edin. Aynı rahimde olduğunuz duygusunu yaşarsınız."

Müzikal açıdan bakıldığında ambient house Steve Hillage gibi progressive rocker'ların ve synth-senfonisti Tangerine Dream'in su gibi berrak sakinliğine; Weather Report, Return To Forever ve Mahavishnu Report gibi caz-rock füzyonistlerin galaktik/Gaia imgelemine kadar gidiyordu. Sağaltıcı kaplıca sularını sonik taklit edişi bakımından ya da hayranlarının müziği kent hayatının gerilimle dolup taşan katılıklarından sıyrılmak için kullanma tarzları açısından New Age müzikle aralarında aşikâr bağlantılar vardı. Ambient house huzur için hızdan feragat etti. Rave müziğinin daha hızlı çeşitlerinin bir voodoo yeğinliğine sahip olmasına karşılık ambient house Afrika'dan değil bir cennet olarak Pasifik fikrinden etkilenmişti. Paul Oldfield'e göre, Pasifik "gerçekten anaç, uyku verici bir ya-

* DMT: Dimetiltriptamin, LSD benzeri ama daha kısa süreli etkisi olan bir halüsinojen. (y.h.n.)

nküre"ydi. *Atom Heart Mother* ve *Meddle*'deki Hawaivari gitardan ve Fleetwood Mac'in yumuşak blues şarkısı "Albatros"a, oradan da 80'lerin başındaki funk-paganlar 23 Skidoo'nun "Easter Island"ı ve Cocteau Twins'in "Aikea-Guinea"sına ve ta 808 State'in "Pacific State"i ve Future Sound of London'ın "Papua New Guinea"sı gibi 90'larda çıkan parçalara uzanan bir hat çizilebilir.

Ambient house'un mutlandırıcı uyuşukluğu bir janr olarak kalıcılığını korurken rave müziği, 90'lı yıllar ilerledikçe ve Ecstasy ile amfetamin karıştırılmaya başlayınca yeniden çılgın bir hal almaya başladı. Ama tekno-pagan ruh varlığını sürdürdü. Speed düşkünü bir altkültür olan 'ardkore gibi kentli dans çevrelerinde bile pagan motiflerden geçilmez ('ardkore'un bir alt-janrının adı jungle'dır). İşçi sınıfı mensubu rave'cilerin hafta sonu eğlencelerinin yapısı ile tarihöncesi Büyük Ana Tanrıça kültleri tarafından uygulanan dans ayinlerini (John Moore'un *Anarchy & Ecstasy: Visions of Halcyon Days* adlı kitapçığında yeniden tahayyül ettiği gibi) oluşturan öğeler arasındaki benzerlikler buna tanıklık eder. Moore'a göre, putperestler, "bewilderness"* adını verdiği mistik esriklik durumuna açık olabilsinler diye, savunma mekanizmalarını zayıflatan ve düşüncelerini bulanıklaştıran çeşitli tekniklere maruz bırakılırlardı. Bu teknikler ya da uygulamalar arasında uykusuzluk (gece boyu süren rave), perhiz yapmak (Rave'ciler aç bir karnın Ecstasy'nin daha çabuk ve daha güçlü gelmesini sağladığını bilir) ve "kendini ritme bırakmak" da vardı. Dans, der Moore, ketlenmeleri ve psişik/bedensel "katılıkları" aşındırır, kişinin kendisini "kutsal vahşiliğin kucağına bırakma"ya açık olmasını sağlar.

Pagan dansçılar "labirentli yapılara, genellikle de mağaralara ya da yeraltı geçitlerine girerdi" (Ortalama bir gece kulübünden o kadar da farklı değildir bunlar). Burada çömezler kutsal mandalaları (Budist ya da Hindu evren sembolü) seyrederek (Rave'lerdeki kaleydoskopik projeksiyonlar da mandalalara benzer) ve rahiplerin (torbacılar!) verdiği halüsinojenlerin yardımıyla "ekstatik bir sinestezi yaşarlar...Hem fiziksel hem de tinsel olarak yeraltına, ölüler ülkesine, Toprak Ana'nın rahmine girerler." Kutsal esrikliğin hezeyanında "çömez yüzeysel toplumsal cinsiyet ayrımlarını umursamayan bir androcin haline gelir... Topyekûn doyuma varan bireyler art arda gelen esriklik dalgalarında kendi ego sınırlarının ve

* Bewilderness: İngilizcedeki "bewilderedness (sersemlemiş olma hali) ve "wilderness" (vahşi ortam) kelimelerinden türetilmiş bir sözcük. (y.h.n.)

ölümlülüklerinin ötesine geçerler." *Anarchy & Ecstasy* rave kültürünün yükselişinden biraz önce yayımlanmıştı, ama rave'in sunduğu dans pistindeki cemaat tecrübesinin gerçekte Moore'un yasını tuttuğu ve canlanmasını özlediği yitik Cennet bahçesi ayinlerinin soluk bir yankısı olup olmadığı da sorulabilir.

F. SKYCLAD*

Ambient müzik Kozmozla bir olma duygusuna erişmek için farklı bir yol izlemeyi tercih eder: Dionysosçu kendinden geçiş değil, in- *193*
sanı yumuşak bir şekilde sarıp sarmalayan sound banyosu. Müziğin *F13*
ön planı ile arka planı arasındaki sınırı ortadan kaldıran ambient, algılarınızı odaksızlaştırmayı, müzikten ayrı olma bilincini bulanıklaştırmayı amaçlar. Dikkatli bir şekilde de dinleyebilirsiniz, büsbütün başka şeyler de yapabilirsiniz, çünkü ambient içinde yaşadığınız müziktir.

Ambient müziği psikedelianın bir ardılı olarak görmek gerekir çünkü psikedelianın tanımlayıcı üç niteliğini paylaşmaktadır: Birincisi, ambient müzik uzamsal bir müziktir. Brian Eno hayali bir "psiko-akustik uzam" yaratabilmek için ekoyu ve reverb'ü** geliştirdi. "Sıkıca organize edilmiş duvar gibi bir yapının önüne konulmaktansa gevşekçe örülmüş geniş bir sound alanının içinde konumlanmak istedim" diye yazıyordu *On Land*'in (1982) kapak içi bilgi notunda. Psikedelik/kozmik rock gibi ambient de kucaklayıcı,*** rahme döndürücüdür. İkinci ve üçüncü olarak, ambient, pastoralliğe kayma eğilimi gösterir ve çocukluk üstünde yoğunlaşır. Eno *On Land*'de belli yerler hakkında çocukluktan kalma anılarını canlandırmayı takıntı haline getirmiştir. "Lizard Point", "A Clearing", "Dunwich Beach, Autumn, 1960", "Unfamiliar Winds (Leeks Hills)", "Lantern Marsh" adlı şarkıların tümü de Eno'nun çocukluğunu geçirdiği East Anglia'ya yakın yerlere gönderme yapar. Ve tıpkı "Grantchester Meadow"daki Pink Floyd gibi Eno da gerçek hayvan seslerini (kargalar, kurbağalar, böcekler) müzikal öğeler olarak kullanmıştır.

Ambient müziğin house/techno ürünlerinin en yenilikçi boyutla-

* Orb'un bir şarkısının adı. "Göğü Giyinmiş" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)
** Reverb: Ses kaynağı kesildikten sonra hâlâ duyulan ses. (y.h.n.)
*** Orijinal metinde "wombing". (y.h.n.)

rıyla paylaştığı birçok nokta var: Mix esnasında çalgıların normal sıralanışıyla oynayarak dinleyicinin yönünü şaşırtır. Ve rock'ın sok -ve- orgazm ol biçimindeki anlatı yapısını reddederek bir platodan başka bir platoya geçildiği, zirve noktasını sonsuza dek erteleyen daha "kadınsı" bir haz ekonomisini tercih eder.

Pink Floyd tarzı kozmik rock, ambient ve rave kültürü arasındaki noktaları birleştiren bir grup varsa o da Orb'tur. Grubun kilit adamı Alex Peterson, Eno'nun ambient albümlerini çıkaran E.G. firması için çalışırdı; Orb'un ilk albümü *Adventures Beyond the Ultraworld* (1990) "Back Side of the Moon" gibi şarkı adlarıyla ve Floyd'un *Animals* albümünün kapağıyla gırgır geçen kapak çalışmasıyla Pink Floyd'a saygı duruşunda bulunuyordu. Orb'un müziği kozmik rock'ın hiç kendini gizleme gereği duymaksızın geri dönüşüdür, sakin bir dans temposu üzerine huzurlu synth dalgaları ve pırıltılı gitarlar döşelidir. Grubun sound'u *2001: A Space Odyssey*'de doruğuna varan görsel oyunun işitsel bir dengidir; bu filmde dünyaya benzeyen bir gezegenin, yakından incelendiğinde, mavi ışıkların, gökyüzü gibi kapladığı dev bir fetüs olduğu anlaşılır.

Incredible String Band'de gördüğümüz psychedelic mecazların birçoğunu Orb yeniden kullanıma soktu: Çocukken hayran kaldığı Arizona semalarına bakarken nefesinin nasıl kesildiğini anlatan Rickie Lee Jones'ı sample'layan "Little Fluffy Clouds"da olduğu gibi bir çocuksuluk; "Earth (Gaia)"daki Toprak Ana'ya tapınma; "Supernova at the End of the Universe"de ebediyeti kucaklamaya duyulan özlem. "Back Side of the Moon" cenneti taklit eder, meleklere yaraşır bir ahenkle, bol miktarda dökülen yıldız tozlarıyla, mucizeler yaratan sihirli asalar gibi titrek pırıltılara sahip seslerle doludur. Ama Orb'un en güzel şarkısının tuhaf bir adı vardır: "A Huge Evergrowing Pulsating Brain That Rules from the Center of the Ultraworld." Synth'in sürekli genişleyen dalgaları beyinleri zonklatan, insanın yüreğini ağızına getiren taşkın bir ruh hali yaratır; kilise çanları, çakıl taşlarının sesleri, korolar, jet uçaklarının buhar izleri puslar arasında şarkıya girer, çıkar. Şarkı bir pasiflik kovanı gibidir.

Orb aynı zamanda ambient ile dub reggae arasındaki bağlantıları da keşfetti. Eno'nun ambient fikrini ilk geliştirdiği dönemle yaklaşık aynı tarihte King Tubby ve Lee Perry gibi reggae öncüleri de engin bir "psiko-akustik uzam" yaratmak için ekoyu ve reverb'ü kullanıyorlardı. Ambient ve house gibi dub da merkezsizleşmiş bir

sound görünümüne yaslanır: çalgılar mix'ten uzun aralıklarla ayrılır, reverb'e boğulmuş hayaletler halinde belli belirsiz yeniden ortaya çıkar, sonra ince ve hafif bir sis gibi dağılır. Ambient ve house gibi dub da ebediyete özlem duyar: Çoğunlukla enstrümantal olan dub'ın meditasyonlu havası bazan ona bir ortaçağ halesi verir. Ve yine ambient ve house gibi dub da wombadelic* müziktir: Bas'ı bedeninize işler, müzik sizi sarıp sarmalamak için dalga dalga dolanır.

Orb'un müziği evde oturmayı tercih eden rave'ciler, çılgın bir gecenin ardından chill-out** etmek isteyen clubber'lar ve esrarla kafayı bulanların müziğidir. İlahi ota –marihuana, ganja, pot, keyfiniz nasıl isterse o adla anın– biçilen mistik değer psikedelia, dub ve rave arasındaki ortak paydadır. Dinleyici kafayı bulduğunda müziğin her türlü biçimini aslına yakın bir tarz ve boyutta dinler. Ama ekoya boğulmuş uzamsallığıyla dub reggae marihuanayla zenginleştirilmek üzere *tasarlanmıştır*. Esrarın "mistik" müzikle gayet iyi giden birçok özelliği var. Esrar, müziğin kaynağı ile dinleyici arasındaki mesafe duygusunu azaltır; sinestezi'yi teşvik eder (Böylece dinleyici müziği "görür"); hem belleği hem de geleceğe odaklanmış olan endişeyi azaltır, böylelikle dinleyici o an'ın içine soğurulur, "müzikte yitip gider."

Dub'la birlikte sound, tütsü ya da rayiha haline gelir, dinleyici ile hoparlörler arasındaki gediği kapatır. Bu "kutsal duman"la sarıp sarmalanan dinleyici ilahi bir bilinç yitimine gömülür, bütünüyle hareketsizleşmek demek olan teslimiyet haline erişir. Rastafaryan için bu nirvana Jah'ın*** doğruluk krallığının bir an için görülmesidir. Psikedelia gibi dub da nostaljiktir, sıla özleminin ve sürgünlüğün müziğidir: Rastalar Zion'a, Afrikalı diyasporanın tüm yitik kabilelerine işaret eden tanrısal, yaldızlı dünyaya geri dönmenin hayalini kurar. Ama bu yitik ütopya, gerçekte fetüsün her şeyi annenin bedeninin etten amplifikatörünün süzgecinden geçmiş, yankılı, *dub* müziği tarzında işittiği rahmin "iç okyanusu"nun bilinçaltı bir anısı olamaz mı dersiniz? Orb sonrası "ambient dub" grubu Original Rockers 1993 yılında çıkan single'ları "The Underwater World of Jah Cousteau"yla bu kadarını öneriyordu zaten.

Orb her ne kadar house, kozmik rock, dub ve ambient arasında-

* Wombadelic: Womb (rahim) ve psikedelikten türetilmiş. (y.h.n.)
** Chill-out: Sakinleşmek, rahatlamak; aynı zamanda bir müzik türünü tanımlamak için kullanılan bir terimdir.
*** Jah: Yahweh, yani Tanrı. (y.h.n.)

ki bağlantıları görülecek hale getirdiyse de, bu işin tamamlanıp ilk pastoral techno (Techno'nun inorganik, kentli, fütürist sound'u göz önüne alındığında bu tanımlama bir terim çelişkisi gibi görünür) albümün kaydedilmesi için başka bir grubun ortaya çıkması gerekti. Ultramarine'in *Every Man and Woman Is A Star*'ında (1982) techno, dinginliğin, Doğayla münzevi birliğin sound'una dönüştü. "British Summertime" ve "Skyclad" gibi şarkılarda baykuş ötüşleri, cır cır böceklerinin cıvıltıları, derelerin şırıltıları acid house tarzındaki bas gitar namelerine ve sequencer'ların gürültüsüne karışır; akustik gitarın akışı ve hüzünlü kemanlar elektronik biplemelere ve dalgalanan ritim halkalarına karışır. Ultramarine'in müziği Robert Wyatt, Kevin Ayers, Joni Mitchell'in folky-jazzy ambience'ı ve soft rock (Eagles, America) ve rustik prog-rock (Mike Oldfield'in *Hergest Ridge*'i) gibi öbür punk öncesi etkilerle aşılanmış techno müziğidir.

Paul Hammond ve Ian Cooper ikilisi, ıssız koylan ve bataklıklarıyla Eno'nun çocukluğunu geçirdiği yere çok benzeyen İngiliz kırsalının bir parçası olan Essex'in taşrasından geliyordu. Metodolojileri de Eno'nun *On Land*'deki metodolojisine benziyordu. "Şarkıları yazarken manzaraları esas alarak düşünürüz" diyordu Hammond. *Every Man and Woman Is A Star*, ABD'yi boydan boya geçen hayali bir kano yolculuğunun soundtrack'iydi. Ultramarine pastoralizmle birlikte trans dansı bir Zen felsefesi olarak sunuyordu. "Stella" adlı şarkıda bir performans sanatçısı dans etmenin nasıl dogmalar ve sabit fikirlerden sıyrılmasını ve "her şeye yeniden başlayabileceği boşluğu bulmasını" sağladığını anlatıyordu: En derinlerindeki benliği ile en dıştaki sonsuzluk arasında bağlantı kurmasını sağlayan ilahi bir alandı bu.

Bu duyguyu felsefeci Gaston Bachelard "Intimate immensity"* terimiyle niteler –beden ile ufku bir araya getiren evrenle bir olma duygusu. Psikedelik tahayyülde pastoral, kozmik ve okyanussal olan tek bir kesiksiz bütün oluşturur çünkü bunların hepsi de müşfik, her şeyi saran bir enginlik duygusu uyandırır; bizim ayrı duran varoluşumuza bir son vermeyi ve yitik bir sürekliliğe yeniden kavuşmayı vaat eden bir enginlik.

* Intimate immensity: Mahrem devasalık. (y.h.n.)

III

Yıldızlararası yolculuk: Kozmik rock

Müzik sanatlar içindeki en soyut dal olduğundan mistik coşkulara –sonsuz bir alana akan bir "burada ve şimdi" duygusuna– kaynaklık etme kapasitesine sahiptir. Joachim-Ernst Berendt *Nada Brahma: The World Is Sound*'da [Nada Brahma: Dünya Müziktir] müziğin "bilincin manzarası" olduğu fikrini irdeler. Burada Batı'daki bilimsel düşüncenin en gelişkin unsurlarının Doğu mistisizminin kadim sezgilerini onayladığını savunur: Evrenin işleyiş tarzı Newton'ın formülleştirdiği mekanik modellerden ziyade müziğin işleyişine yakındır. *Nada Brahma* "dünya müziktir" anlamına gelir; Zen Budist kozmolojide evren ses aracılığıyla var edilmişti. Benzer şekilde, kuvantum fiziği, kaos teorisi vb. gibi kuramlara göre de gerçekliğin görünüşteki katılığının ardında dalga biçimlerinin, titre-

şimlerin, frekansların, olasılıkların "kozmik dansı" vardır. Berendt gerçekliği (yaprakların ve kristallerin yapısından güneş sisteminin gezegenleri arasındaki uzaklığa kadar) yöneten kuralların müzikal harmoni yasalarına uygun olduğuna inanır.

En geniş anlamıyla psikedelik müzik bu "kozmik dans"ın amorf enginliğine ulaşmak ister. Bu, Orijinal Müziğin gürüldeyen akışına, başlangıçtaki OM'a işaret eden, ona uzanan bir müziktir. Endonezya gamelan müziğinden, Aborijinlerin didgeridoo müziği, Hint raga'sı, Tibet ibadet müziği, Master Musicians of Jajouka'nın icra ettiği biçimiyle Fas'ın Pan kavalları müziğine, John Cage, La Monte Young, Terry Riley, Velvet Underground, Byrds ve Can/Faust/Neu!/Cluster/Ashra Tempel gibi Krautrock gruplarına, Brian Eno, Spacemen 3, My Bloody Valentine ve Aphex Twin gibi ambient techno sanatçılarına kadar uzanan bir hat çekmek mümkündür. Bu müziğin müşterek noktası, minimal olanın maksimal olduğu, basit kalıpların, tekrarlandığında hem karmaşıklık hem de enginlik yaratabileceği inancıdır. Bu sanatçılar farklı derecelerde, Batı klasik müziğini yöneten açık seçik perde farklarından ziyade üst ve ara sesler üzerinde temellenen drone [uğultu] müziği yapar. Drone müziği evrenin nefesinin supra-müzikal [müzik-üstü] gürlemesini hissettirmek için notalar arasındaki boşlukları bulanıklaştırır.

Velvet'lerden Valentine'lara ses duvarı [wall-of-noise] gruplarının yazdığı şarkıları betimlemek için mantra sözcüğünü kullanmak klişe gibi bir şey oldu. Ama bu Zen terimini kullanmayı haklı gösterecek bir şey var. Mantra'ların ne yazarı vardır ne de belli bir anlatı yapısı: Hiçbir yere gitmezler. psikedelianın gizli gündemi her zaman dinleyicinin zaman, yer, benlik bağlarından süzülüverip Zen'in hiçbir zaman/hiçbir yerine kaçmasını kolaylaştırmak olmuştur.

Bu fikirler Budizmden ve Hıristiyan Gnostik* gelenekten yararlanan kompozitör ve teorisyen John Cage aracılığıyla rock müziğe açılan bir yol buldu. Cage'in ideal müziği meditasyonaldi, dinleyicide dalgın bir alımlayıcılığı teşvik eden müzikti: Cage'in müziği

* "Gnostisizm: Araştırmaya dayalı bir bilgelik yerine, hakikate yönelik doğrudan ve aracısız bir görüyle şekillenen bir bilgelik temeli üzerinde, Tanrı'nın, kişiye Tanrı'yla birleşme ve Tanrı'nın doğasını, özünü kavrama olanağı veren gizemli bir aydınlanmanın sonucu olarak, tam anlamıyla bilinebileceğini savunan anlayış. Bazı kişilere, bir anlık ve kesin bir aydınlanmayla gelen ve Tanrı, insan ve dünya ile ilgili tüm problemlerin çözümünü sağlayan bütünsel ve mutlak bir bilgiyi ön plana çıkartan anlayış." Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Ankara, Ekin Yayınları, 1996, s. 231. (ç.n.)

ve felsefesi konusunda Christian Wolff şöyle der: "Mesele bir yerlere varmak, bir ilerleme kaydetmek ya da herhangi belirli bir yerden, gelenekten ya da fütürizmden gelmek değildir. Ne nostaljiye yer vardır ne de umuda." Dinleyici hareketsizlik* yoluyla şimdide yaşar.

Cage'in avangard müritler ve müttefikler camiası –La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich– onun tekniklerini geliştirdi: Drone'a dayalı tekrarlar, gamelan etkisindeki vurmalı çalgılar müziği, teyp manüpülasyonları (loop'lar, geciktirme sistemleri), kısadalga radyo gibi "tesadüfi" unsurlar. Ve bu fikirler (Velvet Underground'dan önce La Monte Young'la çalan) John Cale, Can (grubun mensubu Irmin Schmidt daha önce Young'la ve Terry Riley'le çalışmıştı) ve Brian Eno yoluyla rock dünyasına girdi.

Zen fikirlerin caz ve rock'a nüfuz ettiği başka bir oluk da John Coltrane'di. Miles Davis'in yanı sıra Coltrane modal çalış tekniklerini caza yeniden dahil etti. Folk, blues ve Hint müziğinin paylaştıkları bir niteliktir modalite: Bir ölçü, makam ya da tek bir akor etrafında yapılan emprovizasyonun sonucu olarak akışkan, kayıp giden, uğulduyan melodiler. Coltrane 60'lı yıllarda tinsel ve müziksel olarak Doğu'ya yöneldi –bu onu *India* (1961), *A Love Supreme* (1964) yoluyla adını Budizmde Tanrı'nın, Mutlağın, ilk titreşimin adı için kullanılan sözcükten alan 1965 tarihli *Om* albümüne götüren bir evrimdi. Albüm "Ben OM'um" diyen bir koroyla başlar ve biter; bu noktalar arasında ise Coltrane'in grubu azgın kedi haykırışlarına benzer bir esrimeye atılır. Cage'in yumuşak müziğinden ancak bu kadar uzak kalınır, ama temelde yatan felsefe benzerdi: Amaç dinleyicinin psişik savunma mekanizmalarını çökertmek ve böylelikle manevi kaosu kozmosla birleştirmekti.

Cage 1954 yılında verdiği "45' For A Speaker" dersinde bir mistiğin öğüdünü ödünç alır: "Kendi içinizde etrafınızı saran havanın kaosuyla büyük bir benzerlik oluşturun; zihninizi serbest bırakın, ruhunuzu özgürleştirin." Bunun amacı birey olmadan önceki asli "biz"e müzik yoluyla geri dönmektir. Yalnızca Mutlağı kavramak değil, Mutlakla birleşmektir. Caz-rock füzyonisti John McLaughlin'in guru'su Sri Chimnoy, öğrencisinin *Love, Devotion, Surrender* adlı uzunçaları için şunu söylemişti: "Yazık ki Batı'da teslimiyet

* Yazarlar burada "(a)quiescence" sözcüğünü kullanmış; "quiescence" hareketsizlik anlamına gelirken, "aqui" suya dair anlamına gelen bir önek. "Aquiescence" diye bir sözcük ise yok. (y.h.n.)

yanlış anlaşılıyor. Biz birilerine teslim olduğumuz takdirde o kişinin bize hükmedececeğini düşünürüz... Oysa tinsel bir bakış açısından...sonlu sonsuza dahil olduğunda birdenbire Sonsuz haline gelir. Okyanusa minik bir damla düştüğünde bu damlanın izini bile bulamayız. Kudretli okyanus haline gelir damla."

Coltrane'in etkisi acid rock'a Byrds ve Jimi Hendrix yoluyla sızdı. Byrds'in "Eight Miles High"ında folk'un modalitesi Hint raga'sının uğuldayan akışkanlığıyla karışır. Folk'tan gelen, blues'u es geçen Byrds fallik riff'lerden ziyade çınlayan akorlara yaslanan bir tür maço olmayan rock yaratabilmişti. Vokalleri kudretli ve iddiacı olmaktan ziyade mırıltılıydı. Byrds'in şarkı sözleri beyaz blues'un, benliği çevreye saldırgan bir tarzda dayatan sözlerinin tam zıddı Zen'in benlikten feragat eden teslimiyet ilkelerini benimsemişti. "5D" şarkısı yumuşakça kendini dayatan, baştan başa her şeyi kaplayan "sevecen" evrene açılmayı anlatıyordu. "Ballad of Easy Rider" beatniklerin yolculuk tutkusunu yankılıyor ve hayat ırmağı tarafından taşınıp götürülmeyi, nihayetinde de "deniz"le birleşmeyi tahayyül ediyordu.

A. SES DENİZİ

60'lı yılların ortasında rock dendiğinde, cinsellik ve benliğin dışarıya, dünyaya ve dinleyiciye şiddetle dayatılması akla gelirdi. Ama psikedeliayla birlikte rock okyanussal/semavi hale geldi: Dinleyiciyi kuşatan ve içine alan bir sound manzarası. Müziğin uzamsal niteliğini hissettiren LSD bu uzamsallığın zenginleştirilmesine ve güçlendirilmesine elveren teknik ilerlemelerle (stereo, 24 kanallı plak kayıtları, stüdyonun enstrüman olarak kullanılması) çakıştı. Rock sertliğini yitirdi, dinleyicinin bekleme durumunda bırakıldığı ve *rahme alındığı* [*enwombed*] bir kanal haline geldi.

Psikedelia'nın doğumundaki belirleyici anlardan biri, yani Jimi Hendrix'in "Purple Haze"i (1967) bir rahme dönüş fantezisinden kaynaklanmış gibidir. Şarkıda gökyüzünü öpen Jimi dehşeti olduğu kadar özlemi de hissettiren, aşk ile kıyametin bir karışımı olan duyusal bir cehennemde yanıp kül olur. Harry Shapiro ve Caesar Glebbeek *Electric Gypsy*'de "Purple Haze"in Hendrix'in Amerika yerli kabilelerinden biri olan Hopi'lerin dinsel inançlarına duyduğu ilgiden kaynaklandığını açıklar. Hopi kozmolojisinde yaratılışın

dört evresinden biri Qoyangnuptu'dur, yani Koyu Mor zamanıdır. Örümcek Kadın adlı bir varlık yerküreyi alıp salgısıyla (deniz) karıştırmış, ışığın "mor renkte bir pus"un içinde dağıldığı ilk sualtı dünyasını doğurmuştur. "Mor pus" terimi Hendrix çocukken sorunlu, güvensiz bir aile hayatından kaçmak için kullandığı yöntemi hatırlatıyordu. "Bir şekilde" der Shapiro ve Glebbeek, Jimi "kendisini sürüklenip uzaklaşırken, kendisine yüksekten bakarken, uykuda olmadığının bilincinde olan başka bir boyutun buğusunda, yıldızların gezindiği düzlemde sürüklenirken, asla tanımlayamayacağı bir şeyleri ararken bulacaktır." Ne dersiniz, amniyotik mutluluğun yitik dinginliği olabilir mi bu?

Jimi Hendrix tüm eserlerinde bazen uzaya kaçarak ("Third Stone from the Sun") bazen sualtına inerek dünyevi yabancılaşmadan kaçma hayalleri kurdu. "1983...(A Merman I Should Turn to Be)"de (*Electric Ladyland*'den, 1968) Hendrix savaşın paramparça ettiği dünyadan sihirli bir denizaltıyla kaçıp, okyanus dibinde bir sığınak arayışındadır. Hendrix bir insanın sualtında yaşayabileceği fikriyle dalga geçen kuşkucuları görmezden gelir ve rahmin su cennetini ona yasaklayan patriyarkal gerçeklik ilkesini reddeder. Bu şarkıda ve onun devamı "Moon, Turn the Tides...Gently, Gently, Away"de, Great Barrier Reef'in* işitsel bir versiyonunu yaratmak için stüdyo efektlerini kullanılmasıyla dub'ı ve ambient müziği öndeler: suda kırılan ışık benzeri sound dalgaları, anemonlar gibi açan, deniz yıldızları gibi göz kırpan, balık sürüleri gibi toplanıp, dağılan riff kümeleri.

Karşı-kültürün müziği neptünvari fantezilerle ve suya tapınmayla doludur. Beatles'ın "Yellow Submarine"i bu Oidipus öncesi ütopyayı anlatan bir çocuk şarkısıdır: "1983...(A Merman I Should Turn To Be)"de olduğu gibi sihirli bir sualtı vasıtası bizi hiç kimsenin hiçbir eksiği olmadığı sınırsız bir bolluk dünyasına taşır. "Julia" (*The Beatles*'dan, 1968) deniz kabuğu gibi gözleri olan ve saçları "göklerde dalgalanan" bir siren, bir "okyanus çocuğu" için yazılmış görünse de gerçekte John Lennon'ın annesine bir mersiyedir. Donovan su içindeki hayat temasına "Atlantis"te (1968) ve "There Is An Ocean"da (1973) değindi; ikinci şarkı her birimizin içinde yatan "vaat edilmiş dünya"yı, ancak "hareketsizleştiğimiz" takdirde

* Great Barrier Reef: Avustralya'nın doğu kıyısı açıklarındaki büyük mercan kayalığı. (y.h.n.)

ulaşabileceğimiz cennetvari bir huzur dünyasını anlatan mistik bir kasidedir.

Okyanussal ve kozmik imgeler genellikle birbirine karışır, aynı imkânsız düşe dikkati çeker. İlk, asli ve tatlı yuvaya geri dönüş. Tim Buckley'nin *Starsailor*'ı (1971) okyanus ile kozmosun iç içe geçmesinin, sıla hasreti ile yolculuk tutkusunun tek bir imgede uzlaştırılmasının belki de en yüksek noktasıdır. Müziğe bir folk-rock ozanı olarak başlayan Buckley'nin şarkıları ve şarkı söyleme tarzı zamanla Coltrane ve Miles'ın ve Xenakis, Berio, Cage ve Stockhousen gibi bestecilerin etkilerini soğurdukça gitgide emprovizasyona yaklaştı. Ayrıca, Buckley'in dostu ve gitaristi Lee Underwood'un ifade ediş biçimiyle "dilini şaklatması, guruldaması, iç çekmesi, ağlaması, uluması, ciyaklaması ve inlemesiyle" tanınan avangard şarkıcı Cathy Berberian'ın da büyüsüne kapıldı. Buckley kendisi ise bu konuda şunu söylemişti: "Kelimelerle şarkı söylemeyen birisi karşısında insanlar ne yapacağını bilemiyor, reddediyor. Bu da beni şoke ediyor. Bana kalsa kelimeler hiçbir mana içermezdi." Dilin ötesine geçmek için verdiği mücadelede sesini free caz yapan bir enstrüman gibi kullandı. Bir geyzer gibi bebeksi sesler çıkardı, hatta Swahilice şarkı söyledi.

Tüm bu avangard iksirlerle sarhoşlamış olan Buckley, *Lorca*'yı (1969) ve tüm zamanların en hummalı sıradışı albümlerinden biri olan *Starsailor*'ı üretti. "Come Here, Woman" hem gerçek bir kadınla şehvani bir karşılaşmadır hem de Muhteşem Ana Tanrıçayla tantrik bir birleşmedir. Sevişme, onları acının yasak olduğu bir sarhoşluk dünyasına götürür; âşıklar akıntıyla "bir barış halkasına" taşınır (Bu açık seçik bir rahim imgesidir) taşınır. Sandor Ferenczi *Thalassa, A Theory of Genitality*'de eril cinsellik itkisinin ardında yatan güdünün "anne rahmine geri dönme girişiminden başka bir şey olmadığı"nı belirtir. Buna karşılık anne de "denizin simgesi ve kısmi ikamesidir."

Bununla birlikte, Buckley'nin bir tür erotik-mistik kıyamete duyduğu tutkulu isteği, sözcüklerden çok sesi yansıtır. "Jungle Fire"da volkanik bir ses çıkarır, bedenin derinlerinden gelen lavlar patlar, sıkıntılı "anne!!!" diye uluması şarkının ufuk hattında alev alev yanan bir kuyrukluyıldız gibi havaya savrulur. "Come Here, Woman"da olduğu gibi birleşme arzusunun nesnesi hem kanlı, canlı, ruhu olan bir "ana"dır hem de bir tür İlk Anne'dir. Albüme adını veren şarkı "Starsailor" tamamen Buckley'nin işlemden geçirilmiş ve çok-kanallı kaydedilmiş sesinden oluşur; her bir sesin labirent-

vari karmaşıklıkta bir sound-manzarada konumlandığı şizofrenik bir ezgidir. Buckley'nin ses(ler)i plazma gibi yavaş yavaş dışa akar, ilkin çatallanıp ayrılan ve sonra yeniden bağlanan damlacıklar, filizler ve lifler halinde pıhtılaşır ve bir tür vokal *jouissance* peteği –bir "uyduruk dil" mağarası– oluşturur. Buckley'nin ürkütücü vokal polifonisi, bebeğimsi konuşma, orgazm iniltisi ve mistik coşkunun insanı sarsan esrimeleri arasında bir yerde durur. Wilhelm Reich mistisizmin orgazmın yaşattığı "kozmik plazmatik duyular"a yönelik yüceltilmiş bir özlem olduğuna inanıyordu. Buckley bütün bir şarkıyı harfiyen orgazmdan yontmuş, pop müziğin çoğunda şarkıların doruğunda bulunan esrik vokal sound'ları alarak bunları bir balçığa şekil verircesine kalıba dökmüştü. "Starsailor" bizzat orgazmın sonsuz uzamında cereyan eder gibidir, sanki Buckley'nin bedeninin içindeymiş gibi oluruz.

B. BİR ZAMANLAR BİLDİĞİN MAVİ

Pink Floyd ilk günlerinde, sanki ilk kez yapılıyormuşçasına müzik yapmaya çalışan, Zen'den esinlenmiş bir serbest stil caz kolektifi olan AMM'den etkilenmişti. Floyd'un onlardan aldığı düşünce, belirli akorların yerine biçimsizlik dalgalarını geçirmeyi öneriyordu. Syd Barrett rock'ı buharlaştırmak, riff'in yerine radyasyonu geçirmek için wah-wah, echo-box, feedback ve slide guitar'ı ilk kullanan gitaristlerden biriydi.

Pink Floyd'un okyanussal/kozmik sound'u mutlandırıcı mavi geniş alanlarla dolu imgelerde yansımasını buluyordu. Mavi renk Pink Floyd'un imgeleminde daha en başından itibaren özel bir anlam kazanmıştı. Floyd'un ilk albümü *The Piper at the Gates of Dawn*'ın açılış parçası "Astronomy Domine" ışıltılı renk tonlarının akışıdır; bu akışın üstünde de huşu içindeki Barrett'in "the blue you once knew"* diyen mırıltısı yer alır. Bu ilginç, sonradan olacakları içine doğmuş gibi hissettiren sözler bizi psikedelianın tam yüreğine götürür.

Julia Kristeva'ya göre, kromatisizmin (sesin greni, dokusu, yapısı) müzikte oynadığı rolün aynısını resimde renkler oynar. Rengin temsil gücü yoktur, duygunun ya da libido'nun "söze dökülebilenin ötesinde kalan" kısmını, dilsel olmayan fazlasını boşaltan saf bir

* "The blue you once knew: Bir zamanlar bildiğin mavi. (y.h.n.)

elektrik yüküdür. Sanat tarihinde avangard, rengi anlatısal, temsili ve figüratif kısıtlamalardan kurtarmak için mücadele etti: İzlenimcilikten Soyut Dışavurumculuğa ve Action Painting'e uzanan güzergâh bu mücadeleden kaynaklanır. Müzikte de avangard, çizgisel anlatıyı bir kenara bırakarak kromatik ve uzamsal boyutları geliştirdi. Psikedelia konvansiyonel şarkı yapısını (tema, gelişim ve sonuç) bir kenara bırakarak rock'ın kromatik ve uzamsal boyutlarını çarpıcı bir şekilde geliştirdi.

Kristeva "Giotto's Joy" adlı denemesinde, Giotto'nun Madonna ve Çocuk resimlerinde mavi rengi kullanma tarzına eğilir. Bu resimlerde Bakire Meryem hep ışıltılı, hareli semavi bir mavi fonla çevrelenmiştir. Kristeva'ya göre, mavi, Oidipus öncesi bahtiyarlığın rengidir. Fovea'nın (gözün yapı taşının) gelişimini tamamlaması on altı ay sürer. İnsan yavrusu biçim ve figür üstünde odaklanmaya başlamadan çok uzun süre önce renkleri, özellikle de renk tayfının mavi kısmını algılar. Bu ise, ışıltılı renk akışının ve her şeyden önce de mavi rengin Ben'in/Gözün* sabitlenmesinden önceki bir dönemi, yani meme emme evresinin bahtiyar, ensestvari içtenliğini hatırlattığı anlamına gelir.

Kristeva "Motherhood According to Giovanni Bellini" [Giovanni Bellini'ye Göre Annelik] adlı denemesinde şunu sorar: "Bu dil öncesi, temsil edilemez anıyı nasıl dile dökebiliriz? Herakleitos'un akışı, Epiküros'un atomları, kabalacı, Arap ve Hintli mistiklerin dönen toz bulutu ve psikedeliklerin resimleri –bana öyle geliyor ki, birer eğretileme olarak bunların hepsi de Varlık, akıl ve onun yasalarına ilişkin teorilerden daha iyidir." Giotto gibi Bellini de yaptığı Madonna resimlerini "özel, dingin bir neşe" veren göz kamaştırıcı bir mavi fonla çevrelemiştir. Kristeva renklerin buna benzer, esrik, ego'yu paramparça eden kullanımının modern sanatta da, özellikle Rothko'nun ışıldayan safi renk bloklarında ve Matisse'in eserlerinde bulunduğunu saptar. Hayatının sonuna doğru boyayla resim yapmayı bırakıp saf renklerin bulunduğu kâğıttan kesme figürlerle çalışmaya başladığında Matisse'in resimleri okyanus mistisizmiyle doldu: Poliplerle, anemonlarla ve sualtı bitki örtüsünün yapraksı parçalarıyla dolup taşan denizaltı manzaraları. "Banyo Yapanlar" da yıkananların figürlerinin nerede bitip dalgaların nerede başladığını ayırt etmek zordur.

* Ben/Göz: İngilizce metinde "I"/eye; her iki sözcük de aynı biçimde "ay" olarak okunur. (y.h.n.)

Pink Floyd'un şarkıları mavi enginliklere (okyanus, gökyüzü) olan aşırı bir bağlılığı, takıntılı bir tarzda tekrarlanan anneliği ve bebeklik döneminin bahtiyarlığını işleyen imgelerle bileştirir. Grubun progressive rock'ın kralları olarak ün yapmasına rağmen şarkıları aslında gerilemeyi işliyordu. *Ummagumma* adı bebeklerin çıkardığı manasız seslere benziyordu, benzer seslerin tekrarından ibaretti [assonance], "A Saucerful of Secrets" gibi şarkılar ise dinleyiciyi *2001: A Space Odyssey*'in [2001: Uzay Yolu Macerası] zirvesindeki kaleydoskopik zaman tüneline benzeyen kozmik bir eğlence treni yolculuğuna çıkarıyordu.

Atom Heart Mother'da Pink Floyd'un bir gerileme senfonisi olan "Atom Heart Mother Suite" yer alır. Albüm debdebeli bir klasik müzik taklidi olan "Father's Shout"la başlar: Patriyarkal düzenin berbat, kasıntı vakarını temsil eden gösterişli ve törensel nefesliler, bombaların ve motorların gürültüsüne karışır. "Breast Milky" besleyip büyüten annenin sunduğu yitik cennetten kısa bir görüntü sunar. Bu şarkı, iniltili bir keman, slide guitar ve hiçbir sözcük kullanmayan melekvari bir dişi sesten oluşan yakıcı bir blues'dur. Hıristiyan mistikler tecrübelerini betimlerken genellikle meme emme ve "ruhsal süt" benzetmelerine başvururdu. "Breast Milky", François de Sales'in mutlandırıcı "sükûnet duası"nı, "ruhun hâlâ emzikteki küçük bir çocuk gibi olduğu" yakarışını anımsatır. "Mother Fore" bölümünde ses ilk başta yumuşak ve müşfikken sonra ürkütücü bir kozmik ağıta dönüşen, dalga dalga kabararak ilerleyen bir koro haline gelir. "Funky Dung" yumuşak, yavaş bir blues olarak başlar, sonra anlamsız seslemler ve agulamalardan oluşan Dadacı sesçil şiire geçer; bebeksi konuşma operaya dönüştürülmüş gibidir. "Mind Your Throats Please" daha da gerileyerek topyekûn kromatik bir ses kargaşasına dalar. Bebeklikten başlayıp rahimden, yumurtadan, kromozomdan ve DNA sarmalından geçerek LSD yolculuğunun son durağı olan bilincin atom-altı "beyaz ışık" düzeyine kadar inmişiz gibidir. Nihayet, "Remergence" bölümü gerçekliğe ve ayrıksı, hatları belirgin biçime bir geri dönüştür: Yitik ütopya için yas tutmakla birlikte durumu kabullenmiş, hüzünlü bir gitar boy gösterir.

Meddle (1971) da gerçeklik ilkesine karşı bir isyandır. Örneğin, "A Pillow of Winds" üzülen, içten içe ağlayan Hawaii tarzı gitarla kaplı Aeolusvari* bir ninnidir. Waters ve sevgilisi "kuştüyü bir bulut"un üstünde sürüklenir, uçuş halinde uyuyan kuşların stratosferik

* Aeolus: Rüzgâr tanrısı. (ç.n.)

dinginliğine kavuşur. Ama *Meddle*'ın birinci yüzü doğrudan doğruya huzura değğin iken ikinci yüzün tamamını kaplayan yirmi dört dakikalık epik "Echoes" daha bir yas doludur, cennetin yeniden kazanılabileceğine daha az inanmaktadır. Dağılan ve düş kırıklığına uğramış olan karşı-kültürün bir alegorisi olan "Echoes", bir denizcinin durgun bir okyanusta çaresiz kaldığı Coleridge'in "Ancient Mariner"inden çok şey almıştır. "Echoes"un orijinal adı "The Return of the Son of Nothing"di ve ağıtlı atmosferi her ne kadar bariz bir şekilde kısmen Waters'ın babasını yitirdiği için hissettiği üzüntüden kaynaklansa da, aynı zamanda karşı-kültür dalgası gözden kaybolduktan sonra yaşanan daha kapsamlı bir mahrumiyet, yitirmişlik, sıfırı tüketmişlik duygusuyla da ilintilidir.

Şarkı süiti klavyelinin dalga dalga yayılan sesleri, blues gitarının iniltileri ve yorgun, aksak bir ritimle başlar. Waters kentsel yabancılaşma, 70'lerin başındaki Main Street'te bir sürgün olma duygusuyla gezinmek demek olan kendi gerçekliğine dönmeden önce mercandan katakomblar ve koyları olan bir okyanus Arkadyası hayalinde, keyifle ama marazi bir şekilde yaşar. Şarkı duraklar, sonra hayaletimsi bir hal alır ve bu sırada işlemden geçirilmiş gitarlar martılar ya da belki de akbabalar gibi çığlık atar. Bu ürkütücü aradan sonra şarkı toparlanır, sanki Waters tüm zorluklara rağmen yola devam etme isteğini canlandırmaya çalışıyor gibidir. Daha azına razı olma düşüncesine kendisini alıştıran Waters artık kendisine ninniler söyleyecek hiç kimsenin olmamasına yas tutar. "Echoes" iki çeşit nostaljik hüzünü bileştirir –biri yakın geçmişe (Aşk Yazı) duyulan özlemdir, öbürü ise rahim-edelic mutluluğa duyulan özlem. Karşı-kültürün yabancılaşmaya yer vermeyen yeni bir hayat inşa edebilecekmiş, oidipal kompleksi *en masse** devirebilecekmiş göründüğü zamanlar geçip gitmiştir. Hippi cemaatinin atomize bir cemaat haline gelmesiyle gerçeklik ilkesinin kolektif olarak aşılması projesi yozlaşarak, gerçeklikten hayatı yadsıyan bir kaçışa dönüşmüştür. Psikedelianın Cennet Bahçesi büzülerek yalıtık ve çorak bir ıssız ada haline gelmiştir.

* Topyekûn, toptan. (ç.n.)

IV

Flow motion:* Can, Eno ve okyanus rock

Kozmik/okyanus rock'ın nihai noktası Alman grubu Can'in yaptığı çalışmalar olabilir pekâlâ. Grubun çekirdeği –başçı Holger Czukay, gitarist Michael Karoli, davulcu Jaki Liebezeit ve keyboard sanatçısı Irmin Schmidt– avangard cazdan geliyordu ve klasik bir eğitimden geçmişti. Ama aldıkları eğitimin Cage, Stockhausen, Coltrane, La Monte Young vb. adların düşünceleriyle dolu olmasına rağmen, Can grubu olarak yaptıkları müzik bugüne kadar yapılmış en az haşin müzikti. Bu müzik radikalizmini rahatsız edici sesler ve kopuşlarla afişe etme gereği duymayan, bunun yerine bir yapıyı, iyi bir groove'u kucaklayan serbest bir müzikti. Can'in müziği psike-

* Flow motion: Can grubunun bir albümünün adı. "Akış hareketi" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)

delik dans müziğinin başı ve sonudur. Gruptan etkilenmeyenler bile Krautrock dörtlüsünün 1969 ve 1975 yılları arasında açtığı çığırı istemeden de olsa izledi.

Can aynı anda *hem* progressive *hem de* regressive'di, *hem* kromatik karmaşıklığa *hem de* ritmik etkileyiciliğe bağlıydı. Minimal olanın maksimal olduğu amentüsüne inanan birer virtüöz olarak, çalma tarzlarını yüzeysel cafcaflılıktan ve abartmalı ustalık gösterilerinden uzak tuttular. Czukay şuna inanıyordu: "(Tekrarlar) size güç katar. Japonların müziğinde kendilerini nasıl kısıtladıklarını bir dinleseniz...bu kısıtlamadan alıyorlar güçlerini...İnanılmaz bir şey, 'Zen müzik' sizi kendine hayran bırakıyor." Karoli 1989 yılında yapılan bir görüşmede şunu iddia ediyordu: "Müziğin sağaltıcı güçlerine yönelmiştik. İnsanları etkilemek değil okşamak istiyorduk...Belli frekansların sağaltıcı bir gücü var ya da enerjileri serbest bırakıyor. Müzik bazen telepati gibidir."

Yaratıcılığının zirvesindeyken Can'in *modus operandi*'si* "anında kompozisyon"du: Saatlerce emprovizasyon yapıyor, daha sonra en iyi bölümlerden şarkılar oluşturuyorlardı –Miles Davis'in 60'lı yılların sonu ve 70'li yılların başında buna benzer bir kaotik caz/rock/etnik füzyonun olanaklarını araştırırken yaptığına çok benzerdir bu. Can'in yaptığı müziğin iç düzenlenişi de demokratikti, Weather Report'un "herkes solodur ve hiç kimse solo değildir" anlayışına benziyordu. Grubun vokalistine de –ilkin Malcolm Mooney, sonra Damo Suzuki, en son olarak da Karoli kendisi yapmıştı grubun solistliğini– başka bir enstrüman olarak yaklaşıyorlardı; spot ışıkları asla solistin üzerine çevrilmiyor, sound-manzarasında ilave bir enstrüman konumuna yerleşiyordu. İşte bu sound'un, bir merkezi olmadan mix edilişi psikedelia ile dub reggae arasındaki kayıp halkaydı.

Andy Gill 1980 yılında şunu savunuyordu: "Stockhausen'in düşlerini süsleyen 'evrensel müzik' doğrultusunda bugüne kadar atılmış adımların en başarılısını Can attı." Czukay "küresel sound'un bas tonu" doğrultusundaki arayışlarından söz etmiş ve kendisini "akustik bir manzara ressamı" olarak tarif etmişti. Karoli "gezegenin barındırdığı ritimleri" ve "renkler ile ses perdeleri arasındaki paralellikleri" incelemekten söz ediyordu. Can pan-global, panteist müziği en son noktasına getirmişti; yapılan müzik Tabiat Ana'ya yapılan uzun bir serenattı. Grubun tamamının erkek olma-

* Çalışma, işletme tarzı, yolu. (ç.n.)

sına rağmen müzik radikal ölçüde "kadınsı"dır, yapısında, dokusunda ve halesinde akış ve eşyaşarsallık ilkelerini somutlar.

Can'in *Monster Movie* (1969) ve *Delay 1968* (1981'de nihayet piyasaya çıktı) gibi albümlerde toplanan ilk çalışmaları Velvet Underground ile James Brown'dan doğma bir piç gibidir: Sade, belirli bir groove'a kitlenmiş trance rock'tır; Malcolm Mooney'nin asit etkisinde çıkardığı anlamsız ses ve sözlere rağmen biraz kasvetli ve serttir. Bu noktada Can'in bir parça nemlendiriciye, rock groove'una getirdikleri oldukça katı ve Tötonik mirası yağlayacak bir şeylere ihtiyacı vardı. Sanki bunun farkına varmışlar gibi, *Soundtracks*'de (1970) vokalist Damo Suzuki'nin, soluk soluğa söylediği "Soul Desert" adlı bir şarkı yer alıyordu. Bu şarkı, Suzuki'nin aşksız yaşadığı çorak ülkedeki acılarını anlattığı acıklı bir blues'dur. "She Brings the Rain"de kadın hayat veren suyu getirir, ruhunun serpilip gelişmesini ve cansız topraktan "sihirli mantarlar"ın tomurcuklanmasını sağlar. 209 F14

Suyu öven bu iki şarkı "Mother Sky", yani Pink Floyd'un "Interstellar Overdrive"ına karşılık gelen Can parçası yer alır: Suzuki'nin aşırı bir hayranlıkla "delili(ğin) Mother Sky* gibi son derece saf" olduğundan söz ettiği on dört dakikalık kıyametvari bir mantra. Şarkının adı semanın geleneksel olarak Kutsal Baba'yla ilintilendirilişini tersine çevirir. Dinin tarihi patriyarkal gök-kültleri ile matriyarkal toplumların yer-kültleri arasında, Musevi-Hıristiyan tektanrıcılık ile panteizm/paganizmin tanrılarının görkemli gösterisi arasında ikiye ayrılabilir. "Mother Sky"la Can belki de Pink Floyd'un "bir zamanlar bildiğin mavi"sine, Oidipus öncesi yeryüzü cennetini akla getiren huzurlu göklere işaret ediyordu.

Can'in sonraki albümü irrasyonel ve doğaüstü olana, delilik ve büyüye balıklama daldı. Adını bir büyücüden ya da ruh çağıran falcıdan alan *Tago Mago* (1971) Can'in en hayaletlerle dolu, en şamanist müziğiydi. "Mushroom" ve "Oh Yeah"de ritim kısmı bir kazan, bir simyacının imbiği gibi fokurdayıp kaynar. "Halleluhwah" yılan gibi kıvrılmış bir funk-riff'in etrafında çalkalanan, yaklaşık on dokuz dakikalık çok-ritimli voodoo'dur. Sound-manzara gittikçe daha cangılımsı hale gelir –her çatlaktan ve her yarıktan gelen ağaç kurbağası vıraklamaları, böcek vızıltıları, kuşların feryatları–, en sonunda kendi hortumunu yaratmış gibi göğe doğru sarmal çizerek yükselir.

* Mother Sky: Gök Ana. (y.h.n.)

Adını Aleister Crowley'nin büyülü bir tılsımından alan ve başka bir plağın tek yüzünün tamamını kaplayan bir şarkı olan "Augmn", Yeryüzünün içine doğru bir yolculuktur; dub benzeri yankılarıyla, yeraltı odalarının ve koridorlarının tekinsiz akustiğini taklit eder. Büyülü söz "Augumn" yavaşça derinden gelen bir sesle söylenir, gezegenin karnından çıkan bir Om gibi tınlar, o kadar derin ve engin bir sestir ki, tıpkı uçuruma düşmek gibidir. "Peking O" sırf biçimi sıvılaştırmak için groove'u tamamen terk ederken Suzuki "düne geri" giden yola koyulma çabasının şarkısını söyler.

Ege Bamyasi (1972) Can'in sıvılaştırıcı çizgisinden küçük bir sapmadır. Grubun en kuru, kaşıntılı ve keskin bir şekilde kazınmış plağı budur. Buna karşılık, uyaranlar karşısında yeni doğmuş bir bebek kadar duyarlı olma iddiasındaki "I'm So Green", Can'in başlıca eserlerinde bulunan okyanus duygusuna açıklığın ve iyimserliğin izlerini taşır: *Future Days* (1973), *Soon Over Babaluma* (1974) ve *Landed* (1975) bir tür Gaia üçlüsü oluşturur. *Tago Mago*'yla tomurcuklanmaya başlayan kromatik ve uzamsal yenilikler dinleyicilere uzanan ve sarıp sarmalayan kaleydoskopik panoramalar halinde serpilir.

Future Days'in albümle aynı adı taşıyan şarkısı plağın açılışını yapar ve başlar başlamaz da su içi hayatın titreşimlerini yansıtır. Ses girdapları sessizlikten yükselir, dalgacıklar ve yumuşak şıpırtılar etrafında bir örgü oluşturur. Çok daha yavaş bir tarzda, bu titrek ses buğusu yoğunlaşarak hafif bir ritmik zonklamaya dönüşür: Kalp atışınız kadar içten ve hayat verici bir bas gitar cümlesi, davullarla, kongalarla ve hırıltılı bir klavye riff'iyle kenetlenir. Dalgalar mutlu-hüzünlü* bir keman olarak sahile çarpar ve Karoli'nin dalgın, kararsız sesi beklenti içeren bir nostalji havası yaratır, sanki Can'in elemanları geri dönüp henüz doğmamış bir altın çağa bakıyordur.

"Spray" huzurlu sessizliğe doğru alçalan helezonlardan, çarpıntılı gelgitlerden, konveksiyon akımlarından oluşur. İnsanı sıkıca tutup kavrayan çoklu ritmiyle "Moonshake", Ay'ı takıntı haline getirmiş [lunar-fixated] bir dizi şarkının ilkidir. Can Ay'a tapar. Ay, okyanusun dalga ritmleriyle ve âdet kanamasının döngüleriyle olan ilişkisinden ve eski zamanlarda delilere ay vurgunu "kaçık" [lunatic] denilmesinden ötürü geleneksel olarak kadınsılığın ve bilinçdışının "karanlık kıta"sıyla ilintilendirilmiştir. Plağın bir yüzünü kap-

* Tim Buckley'nin "Happy-Sad" adlı albümüne gönderme. (y.h.n.)

layan "Bel Air" Can'in Pink Floyd'a verdiği yanıt olabilirdi, ama bu kez Cennet Bahçesi'nin yeniden ele geçirilemeyeceği duygusu yoktur. Dalgaların tepelerindeki ışık dansı gibi parıldayan gitar, okyanus esintisi veren synth, çarpan dalgalar bir sahil mutluluğu, güneş yanığı güzelliği yaratır. Yükselme ve dalma duyularını bileştiren şarkının bu özelliği sayesinde havada yüzüyormuş ya da sualtında uçuyormuş duygusuna kapılırsınız; her iki şıkta da yerçekimi ortadan kalkar, geriye yüce, ferah bir kaygısızlık bırakır.

Can'in bir sonraki ve en şaheser albümünün adı *Soon Over Babaluma*, Pink Floyd'un *Ummagumma*'sındakiyle aynı bebeksi konuşmanın anlamsızca benzer sesler çıkarmasını çağrıştırır. Can'in ağızda şehvetli bir tat bırakan albüm ve şarkı adları çocukluğun oral evresine kadar eskiye uzanır. Can rock'taki anlamlılık anlayışlarına karşı koydu. Karoli'ye göre, "anlam yalnızca müzikten uzaklaştırır. Sözcüklerin anlamlarından ziyade sesi önemlidir... Müzik sözcüklerle anlamlandırılabilir duygular yarattığı anda artık müzik yapmanın bir önemi kalmamıştır."

Nitekim, öylesine bir aşk şarkısı olan "Dizzy Dizzy" tamamen anlamsızdır, yansımadır [onomatopoeia]. Müzik bu şarkıda bir "yumuşak makine"dir, bir saat düzeneği kadar düzenli ama küçük bir kürklü hayvan kadar sıcakkanlı kalp çarpıntılarına ve atışlarına sahip bir plazma-makinedir. Yumuşak erotik ısrarcılığı rock'ın fallik ayak direyiciliğinden dünyalar kadar uzak olan "Come sta, La Luna", bir tango ritminin gelgitli yalpalamaları üstünde Ay'a serenat yapar. Yarattığı akıntılar dinleyiciyi yağmur ormanı gibi nemli, son derece dokunsal kıpır kıpır bir ortama götürür. Şarkı sonra başka bir türden, bu kez okyanusun yatağı üstündeki anormal derecede parlak, karmakarışık cangıla doğru birkaç kulaç dalıyor gibi görünür: Karoli'nin ürküntü verecek şekilde çıkan sesi, onu ayartıp oraya getirenin bir deniz perisi ya da okyanus ruhu ("ses sudan geliyor") olduğunu sezdirir.

Soon Over Babaluma'nın ikinci yüzünü, Can'in mutlak doruğunu oluşturan iki bölüme ayrılmış "Chain Reaction" ve "Quantum Physics" epiği kaplar. Gaia üçlüsünün tamamında Can'in müziği müşfik bir uzam duygusu, Sargasso Denizi gibi okşamak için size elini uzatan, ses dalları duygusu yaratır. Ama "Chain Reaction" ve "Quantum Physics"de Can bunun da ötesine gider. Stanislav Lem'in bilimkurgu klasiği *Solaris*'teki okyanus gezegeni sound ortamında yeniden yaratıyorlarmış gibidir: Kendisini ziyarete gelen

insanların en derin özlemlerini algılayabilen duyarlı ve telepatik bir varlık olan okyanus.

Mimarinin dondurulmuş müzik olduğu söylenir; "Chain Reaction" ise *akışkan* mimaridir, geometri ve yerçekimi yasalarına baş eğmeyen, Escher üslubunda bir viyadükler ve çavlanlar kafesi. Birkaç durgunluk süresi arasında yükselir ve alçalır: Göreceli sakin devrenin ardından sıvı halden gaz haline geçmek üzere olan moleküllerin çalkalanması gibi bir kargaşa devresi gelir. Tam bu dalgalanarak uzanıp giden sound-manzara yeni bir köpürme noktasına ulaştığında gaz halinden doğrudan katı hale geçebilen olağandışı maddelerden biri gibi ani, esrarengiz bir değişime uğrar. "Chain Reaction" tümüyle başka bir biçime dönüşerek, sonsuz genişlikte bir dünyaya ya da sonsuz küçüklükte mahrem ayrıntılara sahip süreçlere göz atıyormuşsunuz duygusu uyandıran olağanüstü bir müzik parçası olan "Quantum Physics" haline gelir.

Can'in "Quantum Physics"de çalma tarzı rock, caz, funk gibi kategorilerin ötesinde, altında, arasındadır. Czukay'ın basıyla Liebezeit'ın davulu birbirine kilitlenen bir sabit atıştan çok melodik/ritmik bir ip eğirir gibidir; Schmidt'in synth'i alçalıp yükselir; Karoli ise protonların hareketine dair abuk sabuk konuşur. Enstrümanlar namevcut ya da görünmez bir yıldızın etrafındaki düzensiz ama birbirleri arasında gizemli bir bağlantı olan yörüngeleri izliyor gibidir. Sonra ahenkli bir yakınsama anı gelir, bir güneş tutulmasının son dakikalarında Ay'ın çevresinde daire çizen güneş ışınları gibi hareli bir ışık akoru içinde ahenkli bir şekilde çalarlar.

Parçanın adı Can'in müziğin yasalarını, en az kuvantum teorisinin Newton'ın saat düzeneği gibi işleyen evren yasalarını yıktığı kadar bozguna uğrattığının farkında olduğuna işaret ediyor gibidir. Ama kaos teorisi daha iyi bir analoji olabilir. Kaos bilimcileri akışkanların ya da hava gibi son derece duyarlı sistemlerin hareketlerinin haritasını çıkarabilmek için doğrusal olmayan denklemler tasarlar; ancak insan gerçekliğini yöneten dört boyutun ötesindeki boyutları, hatta boyut parçalarını tahayyül ederek, gizli düzeni algılanabilecek fenomenlerin görüntülerini yaratmak için bilgisayara başvururlar. Bu "fraktal" görüntüler, ünlü Mandelbrot Dizisi gibi olağanüstü güzel, kaleydoskopik mozaik şekillerdir; bunlar tekerrür eden belli örüntüler içerisinde sonsuz çeşitlilikte ayrıntılar sunar.

Can'in müziğini, en uç noktalarında kaos'un "tuhaf çekim güçleri"nin müzikal muadili bir arada tutuyor gibidir: Kaotik fenomen-

leri düzenleyen çok-boyutlu uzamda konumlanmış görünmez eksenler. Can'in groove'ları enstrümanların uzaklaşıp gidebilecekleri –ama çok uzağa değil– birer "çekim havzası"dır.

Can'in daha sonra yaptığı çalışmalar daha kolay içine girilebilir ("Quantum Physics" gibi parçalarda dinlemeyi zorlaştıran bir şey olduğundan değil) olduğu gibi, aynı zamanda çok daha *onaylayıcıdır*. *Future Days* ve *Babaluma*'da yaptıkları gibi yeniden elde edilmiş büyüleyici bir cennet vizyonu yaratmak yerine, şimdi artık kendi mistik eğilimlerini ve özlemlerini anlatmaktadırlar. Son büyük albümleri *Landed* (1975) kendisinden hemen önce gelen çalışmalardaki imgeleri ve efektleri tekrarlar. Adını baharın başladığı gün-
den alan "Vernal Equinox" başka bir Gaia senfonisiyken, Karoli'nin "DNA şarkısı" dediği "Red Hot Indians" gerilimli bir çok-ritimli karışımdır. Sözler telepatiye, Krişna'nın kozmik dansına, her şeyin her şeyle bağlantılı olduğu mistik bir materyalizme gönderme yapar. On üç dakikalık kapanış parçası "Unfinished" gerçekte DNA çorbası tadındadır: Tekrar dağılıp gitmeden önce geçici bir odak noktasında toplanan biçimlerin açıldığı bir akıştır.

Can, kendisine rehber bellediği ilkeyi bir sonraki albümün adında, *Flow Motion*'da (1976) eksiksiz bir şekilde gösterir. Ama yaptıkları müzik artık aydınlatıcı olmaktan ziyade gevşeticidir, "yalnızca bağlantı kur" olayından ziyade *akışa uyum sağla* olayıdır. Albüm, adını veren parçanın geniş yürekli çelebiliğinde olduğu gibi egemen ruh hali bakımından olgun ve yumuşaktı –Karayip sahilinde otlayan, Golfstrimde [Gulf Stream] gevşeyip keyif yapan bir deniz ayısı gibi telaşsız bir okyanus reggae'si. *Saw Delight*'daki (1977) "Don't Say No" ilave bir onaylayıcı terapi sunar. Şarkının hayatından memnun "salıver gitsin" diyen kaygısızlığı punk'ın memnuniyetsizliğine karşı çıkarken, adı da 1977'nin negativizmine verilmiş hızlı ve akıllıca bir yanıttı neredeyse. *Can* (1978) grubun avare avare gezinme şarkısıdır. "All Gates Open" neredeyse Can'in manifestosu sayılabilir. Karoli'nin her önermesi psikedelik ilkelerin yeniden dile getirilmesinden başka bir şey değildir: Psişik savunma mekanizmalarını ortadan kaldırma ve dünya mucizesine teslim olma ihtiyacı; Doğanın eşyaşarsal senfonisinin (hepimizin "içinde harmanlandığımız" bir senfoninin) bir alegorisi olarak müzik. Can dönüş albümleri *Rite Time*'da (1989) hâlâ aynı şarkıyı söylüyordu; "Like A New Child" şarkısında muntazam bir groove ve şafağı müjdeleyen synth melodileri üzerinde Malcolm Mooney'nin ço-

cuksu sözleri yer alır. Can açısından her gün Yeni Yılın İlk Günüdür (psikedelik mistiklerin oluşturduğu başka bir grup olan Meat Puppets'ın belirttiği gibi) Ayin Zamanı her zaman ŞİMDİDİR.

A. AKIŞ + DEĞİŞMEYE YATKINLIK

Can'in panteist ve çokbiçimli müziği, müzikal, türsel, psişik ve fiziksel engellere ve sınırlara karşı çıkar. Can, en iyi dönemindeyken *antifaşist* müziğin gelebileceği nihai noktaya ulaştı: Bedenin ve aklın katılıklarını eriten sağaltıcı bir müzik, grup elemanlarının hepsinin erkek olmasına rağmen bir anlamda "kadınsı" bir müzik. Can'in müziği Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin kavramlarını –"kadın-oluş", "çocuk-oluş" ve "müzik-oluş" gibi idealleri– somutlar. Can'in dünya görüşünde önem verilen konu "oluş"tur –yani, sınırların geçilmesi, tamamen başka biçimlere dönüşme süreçleri ve yer değiştirme. Durağanlık ölümdür, akış ise hayat.

Deleuze ve Guattari'nin birlikte kaleme aldıkları antifaşist elkitabı *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*'da iki kilit kavram yer alır: "Ağaçsıl/dikey gövde" [arborescent] ve "köksap/yatay gövde" [rizomatik]. Ağaçsıl/dikey gövde yapılar ağaca benzer, hiyerarşik emir-komuta zincirleri oluştururlar. Köksap/yatay gövde yapılar, herhangi bir noktanın başka herhangi bir noktaya bağlanabileceği çiçek soğanları, yumru kökler, yaprak saplarının oluşturduğu bir şebekeyle birbirine dikey olmaktan ziyade yatay olarak bağlandığı eğreltiotlarını ya da yabani otları model alır. Deleuze ve Guattari'ye göre ağaçsıl/dikey yapı Babanın Yasasını, Süperego'yu, Devleti, cinsel organlara odaklanmış yetişkin cinselliğini, toplumsal cinsiyete saplanmış kimliği gösterir. Köksap/yatay gövde ise rizomatik Oidipus öncesi mutluluğu, İd'i, anarşiyi, insan yavrusunun çok-biçimli hazlarını, androciniyi çağrıştırır.

Deleuze ve Guattari'nin iddiasına göre, "müzikal biçim, kopuşlarına ve dallanıp budaklanmalarına kadar, bir eğrelti otuna, bir köksapa benzetilebilir"; düşünce, gerçekten özgürleştiğinde, doğrusal ve metodik değil, karmakarışıktır; sezgisel sıçramalar, çağrışımlar, eğretileme ve düzdeğişmece* yoluyla işler. Ama müziğin bazı çeşitleri diğerlerinden daha köksapsaldır: Cage sonrası müziğin bü-

* Bir sözcüğün yerine başka bir sözcüğün kullanılması (kral yerine taht demek gibi) (y.h.n.)

tün projesi, caz emprovizasyonu ve psikedelianın uğraşısı Batı müziğinin hiyerarşik anlatılarından kaçınmak ve bunları aşındırmaktır. Can'in müziği köksap modeline kusursuz bir şekilde uygun düşer.

Deleuze ve Guattari'ye göre "köksapın bünyesi bağlaçtır, 've...ve....ve'" (Can'in şarkılarından birinin adı ise ...And More*). Can'in genişletilmiş jam session'ları günümüzün rave müziğinin "sampler-delic" estetiğini öndeliyordu; techno DJ'ler sonsuza uzanma potansiyeline sahip kinetik bir kes-ve-karıştır kolajı inşa eder. Gerek Can, gerekse techno müzik Deleuze ve Guattari'nin "arzulayan makine" kavramına uygun düşer: "Süreğen, kendi kendini titreştiren bir yeğinlikler mıntıkası; bu mıntıkanın gelişimi bir zirve noktasına ya da dışsal hedefe yönelmekten kaçınır." "Kendinizi Organsız Bir Beden Haline Nasıl Getirebilirsiniz?" adlı denemede Deleuze ve Guattari, bir doruk noktasına, orgazma varmanın bu ertelenişi ile bir Zen uygulaması olan Tantrik cinsel ilişki (beden sarsıcı, ışıltılı bir enerjiyle doluncaya kadar orgazmın kasten ertelenmesi) arasında bağlantı kurar. Tantrikler bu sonsuz esriklik yaylasının Muhteşem Ana Tanrıça'yla cinsel bir birleşme, bir tür kozmik ensest olduğuna inanıyordu.

Deleuze ve Guattari'ye göre "makine" nötr bir terimdir; sanayi öncesinde doğayla kurulmuş olan içten ilişkiye nostalji besleyen makine-kırıcıların [Luddites]** Romantizm eğilimlerine karşı koyarlar. Bunun yerine, bizzat doğanın bir makine gibi çalıştığı kanısındadırlar –bu, Can'in de paylaştığı bir tutumdur. Czukay'a göre "tekrar etme makine gibidir...Bir makinenin hayatı konusunda yeterince bilgilendiğinizde kesinlikle bir usta olursunuz... (Makinelerin) bir yüreği ve ruhu vardır –yaşayan birer varlıktırlar." Can yaptığı en büyük, Gaia'ya en fazla tapan müzikte, sırf ihtişamı için hiç durmadan güzellik üreten devasa, inanılmaz derecede karmaşık bir makine olarak Tabiat Ana hayali yaratmıştı. Yukarıda "Quantum Physics" ve "Chain Reaction"ı Stanislav Lem'in *Solaris*'ine benzetmiştik... Bu okyanus gezegen heykeltıraşlık ürünü ile hava durumu bilgisi ürünü arasında orta bir yerde devasa fenomenler yaratarak kendisini eğlendiren engin bir "plazmatik makine"dir.

Deleuze ve Guattari'nin düşünceleri ile kaos teorisi arasında te-

* "Ve Dahası" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)

** 19. yüzyılda işlerini makineler yüzünden kaybettiklerini düşündüklerinden makineleri tahrip etmek amacıyla örgütlenmiş bir İngiliz işçi birliği. (ç.n.)

orik köprüler kurmaya girişen bir yazar olan Manuel De Landa, "büyü"nün düzen ile kaos arasındaki sınırda meydana geldiği kanısındadır. Can, Miles Davis ve techno müzikteki groove ve emprovizasyon, tekrarlama ve tesadüfilik bileşimine göre değerlendirildiğinde bu görüş doğru görünmektedir. En ilginç (müzikal) dinamikler bir sistem "kaosun kıyısında asılı" kaldığında ortaya çıkar. De Landa'ya göre, eğer kurallarınız gereğinden fazla kısıtlayıcıysa ortaya ilginç sayılabilecek hiçbir şey çıkmaz, ama kurallarınız gereğinden fazla gevşekse de ilginç bir şey çıkmaz. Ayrıca, De Landa zihni "sıvılaştırma"nın, bilinci doğanın, kozmosun ve kendi bedenlerimizin ve zihinlerimin kaotik hakikatine açmanın bir yolu olarak psikedelik uyuşturucuların kontrollü bir şekilde kullanılmasını da savunur. Gelgelelim, Deleuze ve Guattari'yi yankılayarak, hakikate çok çabuk ulaşma çabasının tehlikeleri konusunda ikaz eder: Tüm sınırların ihlal edilmesi, tüm frenlerin salıverilmesi kişinin bir kara deliğe (hepsi de ütopyayı hemen şimdi gerçekleştirme doğrultusundaki azgın birer girişim olan faşizme, uyuşturucu alışkanlığına, terörizme) düşmesine neden olabilir.

Serbest cazdan gürültü rock'ına [noise rock] avangard müzik, insan yaşantısının aşırı uçlarını takıntı haline getirişiyle, dinleyiciye dönük sadist saldırısıyla genellikle bir tür *estetik* "faşizm"e yaklaşır: Bir anda gereğinden fazla çiti devirir. Deleuze ve Guattari 'ye göre avangard sanatçılar gereğinden fazla insafsız bir tarzda "çocuk(a), deli(ye), gürültü"ye kafayı takma eğilimindedir; bunun sonucu ise "tüm çizgileri kazıyan bir karalama"dır. Bu düşünürler hayati önem taşıyan unsurun "oluş" –yetişkinlik ile masumiyet, akıl sağlığı ile hezeyan, melodi ile akortsuzluk arasındaki eşik– olduğunu savunur. Deleuze ve Guattari, serbest cazın tumturaklı kaosu ya da aşırılıkçı avangard gürültünün yerine minimalizmin, neredeyse çocuksu bir yalınlığın, müziği kozmoso (ya da kaosmosa) açmanın en iyi yolu olduğunu ileri sürer. Resimde Paul Klee'yi müzikte La Monte Young'ı örnek gösterirler; ama benimsedikleri düstur Can, Eno, Aphex Twin için de eşit ölçüde geçerli sayılabilir. Psikedelik düş şudur: "Müzisyenin çocuk-oluşu...çocuğun kozmik-oluşu."

B. BAŞKA BİR YEŞİL DÜNYA*

Can, okyanus rock'ının, psikedelia, funk, caz emprovizasyonu, dub ve ambient müziğin birbiriyle karşılaştığı bir her şeyi kapsayan-janr olan okyanus rock'ının mucidi değilse de en seçkin araştırmacısıydı. Can'in yaptığı araştırmaların paralelleri Miles Davis'in 60'ların sonu 70'lerin başı döneminde yaptığı çalışmalarda ve Faust, Neu!, Amon Düül II, Cluster gibi Krautrock yapan çağdaşlarının çalışmalarında bulunur. Can'in soyundan gelenler arasında PiL, Talking Heads ve A. R. Kane de vardır. Ama Can'in etkilediği en önemli –okyanus rock'ını bir sonraki aşamaya taşıyan Brian Eno'ydu.

Müzikte kromatizm, bulanıklık ve uzamsallık Oidipus öncesi mutlulukla ilintilendirilir ki, bu da Can'in *jouissance-rock*'ın son noktası olduğuna iyi bir kanıt sağlar. Brian Eno'nun estetiği de canlı bir ses rengi ve doku paletine yaslanır; bu palet stüdyoda yaratılmış bir uzamsal boyut duygusuyla bileştirilmiştir. Bu renk ve uzam bileşimi (Eric Tamm'ın "düşey renk" adını verdiği bileşim) Eno'ya göre rock'ın en yenilikçi görünümüdür: Kromatizm ve 3 boyut-uzamsallığı konvansiyonel bir partisyonda notalara dökülemez, olsa olsa görsel, dokunsal, hatta kokusal benzetmelerle işaret edilebilir. Eno solo albümlerinde bu radikal, notalara dökülemeyen öğeleri çalar, rock'n'roll'un en güdük anlatı yapılarını bile aşama aşama terk ederek ambient müziğin en yumuşak, en yeknesak sound-resimlerine varır. Can'in *flow motion*'a imtiyaz tanımasına, ritmin büyüsüne kapılmada bir tür yücelik bulmasına karşılık, Eno'nun müziği yücelik durumunu durgunlukla, huzurlu dinlenmeyle eşitler.

Eno bir anlamda isyana karşı isyan ediyordu. Ambient albümlerinin çelişkili tepkilerle karşılaşmasından söz ederken "eleştirmenler bu plaklara tahammül edemez" diyordu; "çünkü o ebedi ergenlik arayışlarında hâlâ her şeyin enerjik ve çılgınca olmasını istiyorlar... Çok küçük bir çocuğun duygularını duyumsamaya varım, ama bir yetmenin duyguları beni ilgilendirmiyor." Rock'ın ergen coşkusundan ve hormonların ateşlediği ayaklanmasından el çeken Eno, kendisini "masumiyet konumuna yerleştiren, içinizde masumiyet duygusunu yeniden uyandıran" tecrübelere ve sanata –mutlu bir zihin karışıklığı duygusuna– yöneldi.

---

* Brian Eno'nun bir albümünün adı. "Başka Bir Yeşil Dünya" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)

Eno'nun ilk solo albümleri büyük ölçüde psikedelianın etkisindedir. *Here Come the Warm Jets* (1973) ve *Taking Tiger Mountain (by Strategy)*'de (1974) Eno'nun persona'sı Syd Barrett ile kafadan çatlak bir mucit arasında bir yerlerde durur. Bu olmayacak tesadüflere dayalı, garip fikirli şarkılarda Eno psikedelianın anlamsız çocuk şarkısı yönündeki dürtüsünü izler. "Dead Finks Don't Talk"da şarkının kahramanı "sarsak bir diksiyona sahip olduğu duygusu"ndan mustariptir. Sözler bir "seslem [syllable] ritmi sistemi" kullanılarak yazılmıştır, Eno, müzikle uyuşan dilsel-olmayan sesler çıkarır, sonra bunları adım adım biçimlendirerek tanınabilir sözcüklere dönüştürür. Dadacı Hugo Ball, Kurt Schwitters ve Richard Huelsenbeck'in otomatik yazı ve sesçil şiir anlayışından etkilenen Eno, anlamdan ziyade sözcenin [utterance] müzikalitesine ağırlık verir. *Here Come the Warm Jets*'le birlikte müzik bile anlamsızlıktan, bebeksi konuşmadan doğdu: Müzisyen-olmayan birisi olarak Eno kendisiyle birlikte çalanlara neyi çalmalarını istediğini dilsel-olmayan gürültüler ve beden dili yoluyla anlatmıştı.

Faaliyet ve hareket Eno'nun müziğinde gitgide önemini yitirmeye başladı. Daha ambient icat edilmemişken Eno hareketsizlik, kaygısızlık, durağan bir güzellik hayaline kafayı takmıştı. *Another Green World*'deki (1975) "In Dark Trees" ve "Golden Hours"da yeşillikli sükûnet vardır; şarkıdaki kahraman "akşam nasıl bu kadar yavaş geçiyor" diye merak eder. Bir gün daha fark edilmeksizin kayıp giderken, uyuşuk geri vokaller ya çile çekiyor ya da ölümcül bir durağanlıkta keyif çatıyor gibidir. "Becalmed" kasvetli bir dinginliği akla getirir: Bir adam sahilde bir kadını beklemektedir. Ne kadar süredir –saatler, yıllar– beklediğinin farkında olmadığı gibi, süreye falan da aldırmamaktadır, kadercidir. Bir yaşama modeli olarak amneziyak* kişi böyle birisidir.

Before and After Science (1977) albümünün tamamı suya dairdir. "Julie With..." Pink Floyd'un "Echoes"undaki "Ancient Mariner" senaryosuna geri döner, şarkının erkek kahramanı durgun, boş bir denizde sürüklenmektedir. O ve Julie gökyüzüne bakar, inanılmaz maviliğine şaşkınlık dolu bir hayranlık duyar ve zamanın dışına kayıp kaymadıklarını sorarlar kendilerine. Müzik ambient'i haber veren bir tarzda, suluboya bir resme benzer ve buğulu uğultular içerir. "By This River"da ırmak kıyısındaki alüvyonlu toprakların dinginliği, "Backwater"da ise selameti son anda suda gizlenmekte

* "Amnezi: Kısmi veya tam hafıza kaybı için kullanılan genel bir terim." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 58. (ç.n.)

bulan bir kaçak gruba anlatılır. Eno'nun güçsüz karakteri işinden istifa edip inzivaya çekilmiştir ve "seks yapmak gerekmediği"nden sevinçli bir mutluluk yaşıyor gibidir. Bu gayri doğal dinginlikteki su hayali, *Music for Films*'de yer alan "Inland Sea" ve "Slow Water"ın denize çıkışı olmayan karanın sakinliğini öngörür: Tamamen enstrümantal, duru ve dinamizmi boşaltılmış bir müzik.

C. YOSUN TUTMAK

Eno'nun *Before and After Science*'daki karakterleri ani bir kanamayla tüm iktidar istemlerini akıtmış ve eriyip çevreleriyle karışmalarına kıl payı kalmış gibidir. "Here He Comes", kayıplara karışmaya, gökyüzünde yüzerek başka bir zamana geçmeye çalışan bir oğlanı anlatır. "Spider and I"da Eno bir örümcekle beraber oturur, gökyüzünü seyrederken bir geminin kendisini alıp götürdüğünü hayal eder. Can sıkıntısının mutluluğa yakın düştüğü fikri Eno'nun eserlerinde *Thursday Afternoon*'a varana kadar varlığını sürdürdü. 1985 yılında çıkan bu albüm ruhsuz bir işgününün öğleden sonrasının ataletini akla getirir; Eno yaptığı bu hafifletilmiş, tefekküre dalmış müziği, 80'li yılların olaylarla ve sürprizlerle tıka basa dolu pop videolarının "artan histerizmi ve egzotizmi"ne karşı sessiz bir ayaklanma olarak görüyordu.

Nirvanaya uzanan yolun hareketsizlikten geçtiği düşüncesi psikedelik bir mihenk taşıydı. Eno, hippi rock'ın pastoralizmini, ekolojik eğilimini (*Another Green World* gibi albüm adları bunu gösterir) ve pasifliğini benimsiyordu. Ambient müzik psikedelianın uyuşukluk eğilimlerini daha da ileri götürerek (G. Roheim'ın sözleriyle) "bedenin...çevreyle özdeş olduğu" bir tür bitkisel mutluluğu hedefledi. Ambient'in sırtüstü uzanmış miskin hareketsizliği birçok eleştirmeni çileden çıkardı. Mark Peel, *On Land* hakkında, "bitkilerin hoşlanacağına bahse girerim" diyordu –bu, bitkilerin müziğe olumlu tepki vermesiyle, bu müziğin ot gibi hiçbir şey yapmadan oturmaya yaradığı düşüncesini birleştiren bir aşağılamaydı. Eno'nun ambient plakları arasında en radikal olanı *On Land*'dir (1982): Sırf dokudan, ses renginden ibarettir. Anlatısal bir yapıdan, gelişmeden yoksundur. Bunun yerine işlemden geçirilmiş bir ses bulutu ve bulunmuş sesler (böcek ve hayvan sesleri de dahil) tercih edilmiştir.

"Lantern Marsh" ve "Unfamiliar Wind (Leeks Hill)" ince hafif bir sisle örtülmüş, uzaktan yansıyan, kaynağı belirsiz seslerle dolu bir yer çağrıştırır. Bir "manzara", özgül bir arazi parçasının sonsuzluğa akıyor, "kozmik" hale geliyor gibi göründüğü bir yerdir. *The Poetics of Space*'de Gaston Bachelard bu duyguyu "mahrem enginlik" olarak betimler: "Hareketsiz hale gelir gelmez başka bir yere geçmiş oluruz; engin bir dünyada düş kurmaktayız... Dışsal temaşa içten gelen görkemin açılmasına yardımcı olur." Bachelard, görünüşte uzlaşmaz olan iki alan arasında, yani deniz ile çöl arasında ilginç bir eşdeğerlilik bulan dalgıç ve çöl kâşifi Philip Diole'nin tecrübesini aktarır. Diole yazdığına göre "kişinin ruhu ne çölde ne de denizin dibinde sıkı sıkıya kapalı ve bölünmez kalır." New Mexico ve Arizona'nın kavruk ıssızlığını gidip görenler bazen çölün metruk ve gayri insani olmak şöyle dursun, "tıpkı cennet gibi" olduğunu söyler.

On Land'den *Apollo: Atmospheres and Soundtracks*'e (Ay'a yapılan yolculuklar hakkında çekilen bir film için bestelenmişti) Eno'nun meselesi zamana karşıt olarak uzamdır. Eno'nun Çin kökenli, Zen'den etkilenmiş zaman fikrini tercih ettiği söylenir; Batılıların geleceği öngörü/endişeyle karşılamalarına karşılık Çinliler "geçmişe bakar ve gelecek onların üzerlerinden akar... Bu tutumda çok değer verdiğim bir tür huzur var. Siz bir yerde duruyorsunuzdur ya da suyun içinde dik duruyorsunuzdur ve bu arada sürüklenen şeyler sizin arkanızdan gelip geçer." Ambient müzik Ebediyeti canlandırmaya çalışır –Eno'nun hız ve olaylara duyduğu gitgide artan düşmanlık da buradan kaynaklanır.

Rock'ın hayvani enerjisinden el çeken Eno bitkilere önem veren bir tutumdan mineraller ülkesine geçti. *On Land*'de sopaları ve taşları bile müzikal birer enstrüman olarak kullandı. Fransız teorisyen Roger Caillois "Taşlar" denilen mineraller, kristaller ve dendritler hakkında mistik bir değerlendirme kaleme almıştı: Taşların tutku barındırmayan kusursuzluğunda Ebediyeti, "en uzun sükûnetin hareketsiz maddesi"ni, insan arzusunun huzursuzluğundan kaçışı görmüştü. Nirvana arayışının son hedefi budur: İnorganik dünyanın ölümsüz yüceliği. Ve isyana karşı çıkan bir asi olan Eno rock'ın güzergâhını tamamladı: Bir gürültü çıkarmaktan "sessizliğin ardından gelen en güzel sound"a; sükûneti, sevgilinizi, yasanın temellerini sallayıp altüst etmekten beşik sallayan ninnilere ve taşlaşmış pasifliğe uzanan bir yoldu bu.

Eno'nun projesi her şeyden önce rock'ın *hadım edilmesini* amaçlıyordu. Yaptığı müziğin cinsel politikası gözlerden kaçmadı. Stephen Demorest, *Another Green World*'ün rock'ın kendini dayatan groove'larından nasıl kaçındığına dikkati çekti. Punk'ın peygamberi olan Lester Bangs, bu albümün kansız duyarsızlaştırıcılığından yakınıyordu: "Sessizliğin kıyısında bulunan küçük sound havuzları...Eno'nun yaklaşımının yeşerttiği pasifliğe kusursuz bir uyum gösteren alacakaranlık müziği." Eno "aşırı derecede sakin, tatlı ve üstünüze abanmaktansa sizi kendi içine davet eden" bir şeyler yapmak için ambient'i icat etmişti. Bu son derece cinsel bir imge olmakla birlikte isabetlidir –kendisinin solo müziği Roxy Music'in art-rock'ının tiz sesli "budala enerjisi"nden evrilerek dalgalar halinde uzanan bir geniş alana (Romantik tahayyülün "denizler denizi"ne) ulaştı. Eno modernist sanatın ve rock'ın paylaştığı tumturaklı öz-dışavurumdan ve kendi kendiyle böbürlenmekten uzak kalmayı istediğini, bunun yerine (geleneksel olarak kadınsı sayılan) dekoratif sanatlara yakın bir şeyleri tercih ettiğini sık sık ifade etmişti. Ambient, atmosferi renklendiren müzikal dekordur, Erik Satie'nin düşlediği "mobilya müziği"nin gerçekleşmesidir. Rock'ın erkek-egemen sokaklarından ziyade kapalı evcimen uzamların müziğidir, vahşi olmaktan ziyade rahim gibi kucaklayıcıdır.

Aslında, Eno ambienti bir taksinin çarpmasından sonra kaldırıldığı hastanede bir odada kapalı, mahrum ve bağımlı bir halde geçirdiği dönemde tasavvur etmişti. Bir arkadaşı on sekizinci yüzyıl harp müziğinin bazı örneklerini getirmişti oyalansın diye. Arkadaşı gittikten sonra doğrulup plaklardan birini pikaba yerleştirdi ve tekrar uzandıktan sonra sesin son derece kısık olduğunu fark etti. Ama sesi ayarlamak için tekrar kalkmak yerine yeni bir müzik dinleme tarzına teslim oldu. Bu, algı eşiğinde duran, çevreden gelen seslerle karışan bir müzikti.

Eno uzun süredir bir toplumsal cinsiyet turistiydi. Roxy Music'le birlikteyken bir glam-rock yıldızı olmasından önce bile kadınsı, aşırı derecede süslü giyiler giyiyor, makyaj malzemesi kullanıyordu. Bir keresinde toplumsal cinsiyet politikası sorulduğunda şöyle demişti: "Erkekliğin Batılı yorumu, rasyonel erkek ile sezgilerini izleyen kadın arasında bir karşıtlık kurar. Varlığımın ilgi duyduğum kısmı, her zaman sezgilerim olmuştur." Solo albümleri için şansı ve "Oblique Strategies"i (bir çıkmazla karşılaşıldığında danışılabilecek muğlak tavsiyeler içeren I Ching benzeri bir kart küme-

si) kullanarak kendi istemini müzikal yaratma sürecinin dışında tutmaya yönelik teknikler geliştirdi.

Eno'nun Gaia'ya tapma eğilimleri Talking Heads'in *Remain In Light*'ının (1980) prodüktörlüğünü yaptığı esnada boy attı. Eno/David Byrne arkadaşlığının bu doruk noktası Can'in sensurround panglobal groove'larına derinden borçluydu. "The Great Curve" Yeryüzünün kendi ekseni etrafında dönüşü ile bir kadının kalçalarının kıvrılması arasında bağlantı kuruyordu. "Once in a Lifetime" ağzına kadar okyanus funk'la doluydu, Byrne'nin nevrotik kahramanının sesi birdenbire burada ve şimdinin *satori*'sinin etkisi altına girmişti. "Crosseyed and Painless"da ve "Houses in Motion"da Byrne, iş saatleri ile meta fetişizminin tuzağına düşmüş, doğal ritimlerle kendi arasında eşzamanlılık olduğu bir yaşantıya geri dönmeyi özleyen Batılı bir burjuva erkeği oynuyordu. Batı'nın rahatsızlığı yang'ın* (erkeksi aklın) aşırıya kaçmasıdır: "Anlam vermeyi bırakmayı" ancak "karanlık kıta"yı (Afrika kökenli ritmi, kadınsı sezgiyi, yin'i**) araştırarak öğrenebilir.

Eno mükemmel bir toplumsal cinsiyet turistidir. Ama peşinden sürüklendiği kadın tasarımı gerçek kadınlar açısından sorunludur. Eno'nun tasarladığı kadın pasif, hareketsiz, zariftir; doğaya yakındır; sağaltıcı sanatlar ve dekoratif zanaatlar alanında yeteneklidir; sözsüz ifadeye yatkındır; çocukluğa, düşlere ve Ebediyete bağlanmıştır. Rolling Stones'un hayattaki ideali siyah bluescu idiyse, Stones'un her zaman antitezi olan Eno bir pirinç tarlasını sakin sakin işleyen Çinli bir kadın olmayı isterdi. Kendi *anima*'sıyla*** (Jung'un dişi ruh için kullandığı terim) bağlantı kurmak nesne benzeri, cansız olmak anlamına geliyordu. Psikedelik geleneğin gelişmesinin son noktasına varışı olarak ambient müzik *Tarihten kaçmayı* anlatır. Ama kadınlar Tarihten o kadar uzun bir süre dışlandılar ki, bu yücelik durumunun pek o kadar özgürleştirici olduğu söylenemez.

---

* "Yang: Erkeklik ilkesi; etkin güç; Çin felsefesine göre yaşamın temelini oluşturan eril öğe." Y. Salman vd., *Ortak Kültür Sözlüğü*, İstanbul, Tümzamanlar Yayıncılık, 1992, s. 106. (ç.n.)

** "Yin: Dişilik ilkesi, edilgin güç, Çin felsefesine göre yaşamın temelini oluşturan dişil öğe", a.g.e., s. 106 (ç.n.)

*** "Anima: Jung'un analitik psikolojisinde erkeğin bilinçdışındaki kadın arketipi. Dünyaya sunulan kişiliğin veya persona'nın içsel karşılığı...", S. Budak, a.g.e., s. 70. (ç.n.)

Psikedelia bir ana kuzusu kültürüyse eğer, Brian Eno'nun bu kalıba mükemmelen uyduğu söylenebilir. Eno rock'ın savaşçı ruhunu reddeden klasik bir "yumuşak erkek"tir; ambient'le de arzunun yerine hazzı, yıkıcı gürültünün yerine dekor-olarak-müziği koymuştur. Soft Machine'den Kevin Ayers ve Robert Wyatt ki ikisi de Eno'yla birlikte çalışmalar yapmıştır, 70'lerin başındaki İngiliz art-rock egzantrikliğini tanımlayan bu tip zevkine düşkün duyumsalcıların tipik örnekleridir. Bu art-rock akımı da 60'ların son dönemindeki kargaşanın ardından gelişen deneyselciliğin bir koludur. İngiliz psikedeliası, kadınsılaşmış ama ille de feminist olması gerekmeyen bir Yeni Erkek türü doğurmuştu.

Rock Bottom'da (1974) Robert Wyatt rock'ın en şaşırtıcı ve yakıcı denizaltı cennet görüntülerinden birini yarattı. Ambient müzik gibi *Rock Bottom* da bir hastanede doğdu. Wyatt evinde verdiği çılgın bir partide sarhoşken yukarı kattaki bir pencereden tepetaklak düşüp belkemiğini kırmıştı. Albüm sakatlanmanın verdiği kederle sancır (Wyatt hayatının geri kalanını bir tekerlekli sandalyede geçirmek zorunda kaldı), içedönük, dumanlı sound'u yüksek dozdaki anestezinin etkilerini simüle eder. Albümün adı, *Rock Bottom*, hem duygusal bir uçuruma yuvarlanma fikrinden hem de sualtındaki bir sığınağa (yer çekiminin yokluğunda Wyatt'ın hareketliliğine ve doğallığına yeniden kavuşacağı bir ortama) kaçma fikrinden yararlanır. Albümün kapağında bir deniz manzarasının kesiti yer alır: Wyatt'ın kafası ve yarı bedeni suyun üstünde dururken elinde bir deste balon vardır, ama suyun altında bacaklarının olmadığını, yalnızca ahtapot benzeri kollar ya da deniz yosununun uç sapları olduğunu görürüz.

Albümün açılış parçası "Sea Song"da Wyatt denizkızı sevgilisine serenat yapar. Gizli buluşmaları tam dolunaya denk gelir, Ay'ın itme gücü kızın kanını Wyatt için kaynatmaktadır: İkisi de ay çarpmış birer kaçıktır. Sonra Wyatt titrek bir sesin çıkardığı anlamsız hecelerle coşku içinde şarkı söylerken bir yükselir bir düşüşe geçer, ezan sesiyle orgazmik titremeler arasında yer alan serbest formda bir vokal plazmasıdır bu şehvetli keder –Tim Buckley'nin *Starsa-*

* "Amniyon: Hamilelikte fetüsü çevreleyen ince bir zar. En içte olan bu zar, içindeki sıvıyla fetüsü korur." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 59. (ç.n.)

ilor'ıyla aşık atan şehvani bir çokseslilik. "In A Last Straw"da okyanusun tabanı "insanın evi gibi"dir. Çamurlu, sulu sythesizer'ler, dumanlı nefesliler ve meme bezesinin içine sığınmaktan bahseden imgeler, Wyatt'ın anlattığı derinliklerin dişi bedenin "iç okyanus"u olduğunu sezdirir.

"Alifib"de umutsuzluk dibe vurur, vokal bakımından bitik, varla yok arası soluk alışlara indirgenmiştir. Bu ve ardından gelen parça "Alife"nin adı, Wyatt'ın karısı Alfie'nin adından hareketle yapılan sözcük oyunlarıdır: Wyatt kendisine zul gelen bağımlılığından ötürü gerileyerek meme çocuğu olmuştur. Karısına "benim kilerim" der: Muhtaçlığı oral niteliktedir, çocukluk evresindeki sınırsız bolluğa duyulan bir hasrettir. Müzik gitgide daha karanlık ve puslu bir hal aldıkça anlam da bozularak bebeksi bir konuşma haline gelir. Dip noktaya, en kötü duruma varmıştır ve bir saksofon devreye girerek ilk çığlık tedavisini üstlenir. Ama sonra bir kadının kararlı sesi işitilir: "Senin kilerin değilim." Azimle konuşan bu kadın Alfie'dir ve Wyatt'ın tekrar fetüs konumundan çıkışına, aklını başına toplayışına işaret eder.

Miles Davis'in 60'ların sonu 70'lerin başında yaptığı müzik –Wyatt ve Eno üzerinde çok büyük bir etkisi vardır– okyanus duygularının dehşeti ve ayartıcılığıyla kaynıyordu. Davis'in ruhunun bir yarısı safi *punk*'tı: Beyaz topluma duyduğu öfke, kokainin ateşlediği kibir, kadın düşmanlığı. Ama öbür yarısı safi psikedeliaydı, ego'yu çözüp dağıtan enginlikte boğulmaya duyulan mistik özlemlerle doluydu. *In A Silent Way* (1969) cennet bahçesi gibidir; Golfstrim kadar sıcak, kucaklayıcı ve tembelce funky sound'u vardır. Herbie Hancock'un ve Chick Corea'nın elektrikli piyanosu ve keyboardları, anemon giriftliğindeki helezonlarla dolu bir kozmik jakuziyi gözümüzün önüne getirir. "It's About That Time" kendinizi Tanrı'nın damarlarında dolaşan kandaki bir yuvar zannetmenizi sağlar. Ama *Bitches Brew* (1970) bütünleşme konusunda çok daha zıt değerlidir: Bu, Sex Pistols'ın "Submission"ının caz-rock türündeki bir karşılığıdır. Albümün adı blues'da geleneksel olarak bulunan dişi şeytanlar, büyücüler ve çok eskiden beri varolan korkutucu cadı kazanı imgesini, dişi bedenin yapışkan salgıları gibi temalara bağlayan bir hat çeker. Ama gerçek "bitches brew", yani "kaltak iksiri" İd'dir, şu şeytani dürtüler kazanıdır. Kendisini, voodoo güçlerine sahip karanlık bir büyücü gibi sunmaktan hoşnut olan Davis bu utanç verici, tutkalımsı öğenin içine dalıp çıkmaktan hem

dehşete düşer hem de kendini bundan alamaz. Davis öfkeli okyanusta sörf yapar, suya dalar çıkar, boğularak ölmeyle flört eder ama kendisini böyle bir ölümün kucağına bırakmaktan kaçınır.

Davis 70'lerin başında çıkardığı başka çalışmalarda, örneğin *Pangaea* (1975) albümü ve "Gondwana" gibi parçalarda günümüzdeki kıtaların kopup ayrıldıkları ve insanlığın asıl anavatanı olarak gördüğü süper kıtaları ele alır. Caz, rock, Doğu müziği ve Stockhausen'den öğeler içeren karmaşık müziği, "Tek Dünya" müziği doğrultusundaki bir arayıştır. Miles'ın bıraktığı miras 80'lerin sonunda rock dünyasında Britanyalı siyah A.R. Kane ikilisiyle birlikte su yüzüne çıktı. 1988 tarihli EP *Up Home*'da yer alan "Up", Miles'ın anavatan takıntıları, George Clinton'ın *Mothership Connection*'ı ve Rastafaryan reggae'nin Zion'ı arasında bir hat oluşturur. Şarkı, bir anne ile çocuğunun cennete uzanan kristal bir tırabzanlı merdivenden yukarı çıktıklarını ve bir Siyah Yıldız Gemisi'ne bindiklerini hayal eder (Evet, bu çok belirgin şekilde bir uzay gemisidir, ama adı Marcus Garvey'in kurduğu, nihai amacı siyah diyasporanın mağdurlarını gerisin geri Afrika'ya taşımak olan bir gemicilik şirketinden alınmıştır).

Eno gibi A. R Kane üyeleri de yeryüzü cennetinin pırıltılı bir taklidini yaratmak için stüdyo ve gitar efektlerini, dub reggae yankılarını kullanan birer müzisyen-olmayandır. *69* ve *i* gibi albümler okyanus imgeleri ("Spermwhale Trip Over", "The Sun Falls into the Sea") ile Oidipus öncesi oral takıntıları ("The Madonna Is With Child", "Honeysuckleswallow") bileştirir. "Baby Milk Snatcher", Britanya halkını refah devletinin Büyük İyi Annesinden (En ünlü simgesi okul çocuklarına dağıtılan bedava süttür) soğutmaya çalışarak kendi kısırlığını ulusal politikasına yansıtan, insanın içine korku salan fallik bir anne olan Margaret Thatcher'ı hedef alan üstü örtük bir yergidir. Ama A. R. Kane'in anneliğin sonsuz besleyiciliğine tapınması bir bakire/orospu kompleksini gizlemektedir. Kadınlıklarına yönelik beklentileri karşılayamayan gerçek kadınlar zehir saçan büyük bir kızgınlığa, hatta cinayet fantezilerine hedef olur ("Supervixens", "Insect Love"). Bu şiddetli öfkenin kaynağı, sevgilinin ideale yaklaşmayı beceremememesinin cennetten ilk kovuluşun bir yankısı, yeniden canlandırılması olmasıdır.

V

Yumuşak oğlanlar: Nostalji, ensest ve Zen iştahsızlık

Sonunda her asi yuvaya dönme ihtiyacı duyar. Bir zamanlar o kadar endişe verici olan evcimenlik oldukça rahat ve sıcak görünmeye başlar. Kadını sığınak olarak, hiçbir eylemin *olmadığı* (tanrıya şükür) bir uzam olarak görme fikri, 60'ların sonunda Doors'un "Soul Kitchen"ından (kozmik beatnik Morrison'un habire "breaking-on-trough" yapmaya, yani "yıkıp geçmeye" mola verip bir kadının kollarında barınak aradığı şarkıdan) Love'un "Andmoreagain"ine (*Forever Changes*'dan, 1968) kadar tekrar tekrar yeniden ortaya çıkar. Bu şarkıda Arthur Lee kadınsı ideal/cennetten, adı, sınırsızca yardım eden bir kadını akla getiren hayalden büyülenmiştir. Hayat kavgasından yorulmuş, "kafa karışıklığı" bulutlarında yitip gitmiş olan Lee, "zırh"ını parçalama özlemi içindedir. Vetekrarda-

hafazlası* onu iyileştirebilir, ayağını toprağa basmasını sağlayabilir. Buna benzer bir her derde deva kadın, Beatles'ın "She Said She Said"inde (*Revolver*, 1966) boy gösterir; bu kadının anlayışlılığının sağaltıcı gücü o kadar etkilidir ki, bir erkeğe sanki "asla doğmamış" duygusu yaşatabilir: Erkek, rahmin insanı koza gibi saran sükûnetine geri dönmüştür.

Jimi Hendrix bir keresinde "özgür olmamı her zaman kaçış halinde olmaya borçluyum" demişti. Evcimenlik korkulası bir kaderdi: Coşturucu "Crosstown Traffic"te birisine bağlanmaktan o kadar hızlı kaçmaktadır ki, sevgilisini bile ezip geçer, kızın tüm sırtı "lastik izleri" içinde kalır. Hendrix'in tüm eserlerinde sınırsız bir özgürlüğe duyulan şiddetli istek ile dişi selamete duyulan özlem arasında bir gerilim vardır. "Voodoo Chile" gibi şarkılar fallik kudretin görkemli bir kutlanışı olmasına karşılık, başka şarkılarda Hendrix erkeksiliği bir eksiklik hali olarak görüyor gibidir; "Stepping Stone"da (1969) "öbür yarımım"ı, onu bütün kılacak kadını arayışının şarkısını söyler. Gözlerinde kusursuz bir kadınsılık hayali, ona yeryüzünde cennet sunan bir melek hayali canlanır. "May This Be Love"da (*Are You Experienced*, 1967) bu kadının adı Çağlayan'dır ve "endişeler(inin) ne kadar önemsiz olduğunu görme(sini)" sağlar. Aşk burada gözlerden ırak, çağlayandan gelen buğulu su zerreciklerinin içinde gökkuşaklarının gözlendiği bir kameriyedir. "Little Wing" (*Axis: Bold As Love*'dan, 1967), hüznünden perilerin "binlerce gülücüğü"yle kurtulan, bulutlarda gezinen bir hayalperest için yazılmış övgü ezgisidir. Rüyaların kadını, *Axis*'de ve *Electric Ladyland*'deki (1968) "One Rainy Wish", "You Got Me Floating", "Bold As Love", "Gypsy Eyes" şarkılarında birçok kereler boy gösterir.

Ölümünden sonra 1971 yılında çıkan *The Cry of Love* adlı albümde Hendrix'in hayattan bezmişliği derinleşmiş ve ideal kadına duyduğu özlem serpilerek mistisizme dönüşmüştür. Hayallerdeki ideal kadın "Angel"da cennetten yere iner ve Hendrix'i ötelerdeki bakir, mavi diyara götürür; "Driftin"de Hendrix "unutulmuş gözyaşları" okyanusunda o kadının güvenli limanına doğru yelken açmış seyretmektedir. "Belly Button Window" Beatles'ın "She Said She Said"indeki "asla doğmamış olma" özlemini yeniden canlandırır: Hendrix annesinin göbek deliğinden dışarı bakıp kargaşalı, savaşların harap ettiği dünyaya katılmaya tereddüt eden ve o güvenli

* İngilizcede "and more again"in bitişik yazılmış hali. (y.h.n.)

sıcak yerde kalmasının daha iyi olup olmayacağını soran doğmamış bir çocuktur bu şarkıda. Tüm şarkılarının en mistik olanı da, kaydı tam anlamıyla bitirilememiş ama *First Rays Of the New Rising Sun* adlı çift plaklı bir albümde yer alması tasarlanmış olan "Hey Baby (The Land Of the New Rising Sun)"dır. Şarkıda bir dişi kurtarıcı sadece Hendrix'i değil, tüm insanlığı selamete çıkarır. Hendrix daha önce, tüm Çingene ruhlu insanlar için bir vaha oluşturacak", yolculuk tutkusu ile istikrarın, özgürlük ile evcimenliğin sihirli bir şekilde uzlaşacağı kendi ülkesini kurma fantezisinden söz etmişti. Kendisini her yerde yuvada hissedebileceği bir dünyaydı hayalindeki.

Hendrix üstesinden gelinemez bir bitkinlik hisseden tek kişi değildi: 1969 itibarıyla karşı-kültürün birçok özgür ruhu hızlı yaşamaktan yorgun düşmüştü. "Gimme Shelter"ın (*Let It Bleed*) kıyametvari dehşeti ile *Exile on Main Street*'in (1972) dünyadan ve yoldan bezmiş yıpranmışlığı arasında Rolling Stones bugüne kadar yazılmış en yakıcı yuvaya dönüş şarkılarından biri olan "Moonlight Mile"ı (1970'te çıkan *Sticky Fingers*'dan) kaydetmişti. Ay ışığıyla aydınlanmış, gümüşi, büyülü bir sound manzarasının ortasında Jagger özgürlükten, "yabancı, yabancı gökler"in çatısı altında yatıp uyumaktan yorgun düşmüş bir kaçak ya da seyyah rolündedir, bu şarkıda. Neredeyse eve varmak üzere ama bir ayağı çukurda olan kahraman, kemiklerini kadının aşkıyla ısıtmayı özlemektedir. Tatmin-olarak-kadından, barınak-olarak-kadına, kadının cinsel ateşine duyulan şehvetten, kadının avundurucu sıcaklığına duyulan özleme doğru gerçekleşen bu kayma gerçekten de 60'ların güven yitimine işaret ediyordu.

Van Morrison genellikle yuvaya dönüş, tinsel dinginlik ve su arasında bir bağlantı kurar. *Astral Weeks*'in, viyadükler ve susuzluğu gideren kaynaklarından *Veedon Fleece*'in "You Don't Pull No Punches, But You Don't Push the River"ına kadar, su, Morrison için tam da yitik yücelik durumunu tanımlayan unsurdur. Morrison'un günahlarından arınma ve bir aidiyet duygusu arayışı, bu dünyaya doğmuş olmanın sudan çıkmış balık olmak anlamına geldiği duygusunu asla dağıtmamıştı. Kariyerinin son dönemlerinde bile Morrison "Sometimes I Feel Like A Motherless Child" gibi şarkılar ve *Too Long in Exile* gibi albümler kaydedebiliyordu.

Bir de içinde bulundukları durumun çok daha vahim olduğu şarkıcılar var. Burada bu şarkıcıların yalnızca Van Morrison'un annesiz kalmış bir çocuk olma duygusunu paylaşmalarından ve E. M. Forster'ın "yalnızca bağlantı kur" düsturunu izleyememelerinden daha fazlası söz konusudur. Bu şarkıcılar aynı zamanda okyanus duygularında avunç bulamamakta, eksiklik ve yalnızlığın ortadan kaldırıldığı, hayali, teselli verici bir ütopya bile tasarlayamamaktadır.

Rock'taki melankolik geleneği işte bu şarkıcılar oluşturur: Bireyciliğin ıssız adasına mahkûm asosyal kahramanlar. Walker Brothers'daki kayıp çocuk imajından, uzun süreliğine müzikten kopmadan önce yaptığı son albüm olan *Scott IV*'un (1969) son şarkısı "Boy Child"a kadar, saplantılı bir şekilde yetim ve yoksun olmaya dair hastalıklı ve son derece parlak şarkılar yazan Scott Walker'ı düşünün. "Boy Child" bariz bir şekilde Walker'ın kendisidir; idealleştirilmiş, elde edilemez bir Hanımefendiyi, veren ama almayan Anne-Sevgiliyi habire arayıp duran bir "gölgelerin gölgesi"dir.

Kendisini de dinleyiciyi de sesinin şehvetli melankolisinde neredeyse boğan, "yitik cennet"e habire gözyaşı akıtan David Sylvian'ı hatırlayın. Ve Joy Division'ın müziğinin kıraç, buzlu dünyasında sıkışıp kalmış Ian Curtis'i hatırlayın. *Closer* (1980) samimiliğin, yakınlığın, teklifsizliğin imkânsızlığına yakılmış bir ağıttır: "Isolation" bir şarkı adı olarak kök anlamı *ada* [*island*] olan bir sözcükten gelirken, "The Eternal" Ölümün her zaman için Curtis'in gelini olmasının mukadder olduğunu sezdirir (Curtis tam da *Closer*'ın piyasaya çıkmasından biraz önce intihar etti).

Kristeva'ya göre, melankoli, "simgeleştirilemeyen, adlandırılamayan bir narsisistik yaranın en arkaik dışavurumu"dur: Başka bir anlatımla, annenin yitirilmesinin. Kendisiyle meşgul bu melankolik türü için "keder", keyif aldığı "gerçekte tek nesne"dir. Dolayısıyla, son olarak kendisine "kederin öz evladı" diyen ve en son ne zaman mutlu olduğu sorulduğunda "21 Mayıs 1959" –doğumundan bir önceki gün– yanıtını veren Morrissey'i hatırlayın. Kendisini, gözle görülmez iplerle annesinin önlüğüne bağlandığı için "iğdiş edilmiş" hisseden ve bu yüzden başka bağlar kurmaktan aciz olan Morrissey; yalnızca mutsuzluğun yoldaşlık ettiği, en güzel şarkılarının doruğunda sözsüz falsetto'larıyla o "adlandırılamaz narsisist yarayı" habire yalayıp duran Morrissey. Cinsel ilişkinin imkânsızlığını ıs-

rarla vurgulamış ve "kendi başınıza olmak çok daha yeğin duygular yaşatabilir" düşüncesini savunmuştu. "I Am Hated for Living"de (1994 yılında çıkan *Vauxhall and I*'dan) kendisini hâlâ hiçbir yere ya da hiçbir kişiye ait hissetmeyişinin şarkısını söylemiş ve şunu ilan etmişti: "Kendime aidim." "Hiç kimse bir ada değildir" şeklindeki eski düsturu reddedişi, bir şekilde, kendi kültürel yalıtıklığı, yani 60'ların başındaki, yabancı ya da fütüristik tesirlerle yozlaşmamış eski İngiltere'ye duyduğu inançla derinden bağlantılıdır.

Morrissey 1991 yılında şu coşku, empati ve dokunsal bağlantı duygularını geliştiren "kucaklama ilacı" Ecstasy'yi, denediğini itiraf etmişti. Hep olduğu gibi yine aykırı davranmaktan vazgeçmeyen Morrissey bu uyuşturucuyu da *yalnız başınayken* kullanmıştır. Bu tecrübeyi hayatının en heyecan verici an'ı olarak anlatır: "Aynaya baktım ve orada son derece çekici birisini gördüm." Morrissey'in kendi kendisine daha fazla bağlanmak için Ecstasy alması fikri, içinde bulunduğu patolojinin tanımına havsalaya durgunluk verecek kadar yakındır –kendi kendisinin kötü bir taklidini yapmanın bile ötesine geçer. Ama daha kaygı verici olanı da kimliği yaratan ezeli sahneyi, yani insan yavrusunun Öteki'nin (Bu genellikle Annedir) varoluşunu tanıdığı ayna evresini yeniden canlandırmasıdır. Morrissey, Öteki yerine yalnızca kendisini görmüştür ki, bu da asla yeterli değildir. Ayna evresini geçmede yaşanan başarısızlık, nesne ilişkileri kurmada yeteneksizliğe yol açar. Ve daha önce gördüğümüz gibi, melankolik kişi açısından ortalıkta nesne falan yoktur, yalnızca tanımlanamaz bir eksiklik duygusu vardır.

Morrissey'in hayranları idollerinin dokunuşa hasret olduğunu, kendisini *burada mevcut* hissetmesini sağlayabilecek okşamalara asla sahip olamadığını içgüdüleriyle kavramışlardı. 1992'de yapılan bir görüşmede hayranlarının sahneye fırlayıp onu öpmeye ve sarılmaya can atmalarından söz edilirken tekrar çocukluk günlerine dalar. "Küçük bir çocukken kendi ana babanızın gerçekte birbirlerine muhabbetle yaklaşmadıkları bir ortamda yaşıyorsanız, bu ortamı dünyanın geri kalan kısmının bir mikrokozmosu sanırsınız –hayatın böyle bir şey olduğunu düşünürsünüz... Bu duyguyu alt etseniz bile son derece sakatlayıcıdır ve asla peşinizi bırakmaz... Ana babanızın birbirini öptüğünü, kucakladığını asla görmemişseniz ne yaparsınız?" Röportajı yapan David Thomas, hayranlarının başka bir yerde bulamadıkları kucaklamayı Morrissey'in onlara verip vermediğini sorduğunda şarkıcı öfkeyle yapıştırır yanıtı: "Ben de be-

nim başka hiçbir yerde bulamadığım kucaklamayı onların bana verdiğini sanıyordum!" Thomas, Morrissey ile hayranları arasında iki tarafın da yararına bir ilişki olduğunu ileri sürer ama bu bile Morrissey'in kendine acıma duygusunu yatıştıracak gibi değildir; alaycı bir tarzda "evet, ama benim ihtiyacım onlarınkinden daha büyük!" der.

B. CANIM ANNEM

Morrissey anneleriyle sıradışı duygularla yüklü bir ilişkisi olan bir rock (anti-)kahramanlar silsilesinin içinde yer alan simalardan yalnızca biridir. Jimi Hendrix, Brian Jones Syd Barrett, Sid Vicious bu nesle aittir. Tüm zamanların en çığır açıcı rock asilerinden üçünün –Elvis Presley, John Lennon ve Johnny Rotten– anneleriyle ilişkilerinin sorunlu olması (ya çok yakın ya da yeterince yakın değil) manidardır.

Lennon'ın Beatles sonrasında ilk albümü *John Lennon/Plastic Ono Band* (1970), kendisini asla istememiş olan müteveffa bir anneyle (ve aileyi terk etmiş bir babayla) acı bir vedalaşmadır. Bu albümü hazırlarken John ve Yoko artık Dr. Arthur Janov'un ilk çığlık terapisini yakından tanıyorlardı: Şarkının yavaş yavaş solup giden finalinde Lennon, göçüp gitmiş annesine ve yanında olmayan babasına, öfke ve pişmanlıkla yalvarır (Bu kadar aşırı bir keder boşalması bir istisnayla rakipsiz olmaya devam etmektedir; bu istisna da John Lydon'ın Public Image Limited'in "Death Disco"sundaki elemidir; Lydon bu şarkıda annesinin ölümünü seyretme tecrübesini Janov tarzında yeniden yaşar gibi olur.). Lennon'ın albümü başladığı gibi bir çocuk şarkısı olan "My Mummy's Dead"le son bulur; şarkıcı asla iyileşmeyecek bir yara yüzünden hâlâ felç haldedir.

Gelgelelim, rock'n'roll ana kuzusu tipinin ilk örneği aynı zamanda arketipik asiydi: Elvis Presley. Elvis'in vinil vaftiz töreni, Sam Philips'in kendi plağını kendin yap dükkânında annesi Gladys Presley'e doğum günü hediyesi olarak cover'ladığı 1948 tarihli çok duygusal bir şarkı olan "My Happiness"le icra edildi. Hopey Glass, *The Wire*'da 1992 yılında yayımlanan bir denemesinde Presley'nin ilk plağı hakkında revizyonist bir analiz sunar. "Elvis'in annesi Gladys, rock dünyasındaki diğer 'ipleri ellerinde tutan güçler' gibi şeytanileştirilmiştir" dedikten sonra, bu annenin tutkulu sevgisinin

Presley'nin duygusal gelişimini aksatmak şöyle dursun, gerçekte onun kudretinin gizli kaynağı olduğunu savunur. "Annesi tüm hayatı boyunca onu boğarak kendi gölgesinde duygusal olarak yıkıcı bir kodese mi tıktı, yoksa fakirliğin çamurundaki köklerinden çıkıp kurtulması için inatla teşvik mi etti?" Elvis'e bir asi olmayı öğreten kişi, seksi serseri Vernon'la evlenerek yetiştiği saygıdeğer toplumsal çevreye karşı baş kaldırmış zeki bir kadın olan Gladys'ten başkası değildi. Ve ancak annesinin 1958 yılında ölmesinden sonradır ki Presley menajer Colonel Parker'ın habis yönetimi altına girmiştir. Parker, Elvis'in kariyerini MOR'a* yönelterek onu "iğdiş eden" gerçekten ezici ve manipüle edici bir simaydı.

C. INCESTICIDE**

"Başka birçok yanlış şey gibi ensest de çok şiirsel bir durumdur"
Percy Bysshe Shelley

Özü itibarıyla rock'ın anlamı *ensest* midir? İsyanın ayrılma ve kopup bağımsızlığını ilan etmeye yönelik şiddet yüklü jestleriyle ilk adımda feragat edilen, ama sonra asinin son durağı olarak yeniden ortaya çıkan bir ensest. Şiir dilinin Oidipus öncesi devreyi çağrıştıran "göstergesel" [semiotic] boyutları –ritim, tonlama, ifadenin şehvaniliği– rock'n'roll'un yaradılışında vardır zaten. Rock tüm tarihi boyunca kavranılabilirlik ile tutarsız aşırılık arasında, anlam ile müzikalite arasında gidip geldi. 70'lerin açık sözlü şarkıcı-şarkı yazarlarından sonra punk tutarlılık karşısında yaygaranın önceliğini yeniden ilan etti. 80'li yıllarda rap, argonun kuralsızlığının keyfini sürüyordu; sonra didaktik özelliği gitgide öne çıktıkça diksiyon, ritim üzerinde egemenliğini ilan etti.

Sesin niteliği açısından rock berraklıktan bulanıklığa, biçimin Apolloncu tanımından, Dionysosçu kaosa kadar geniş bir tayfı kapsadı. Rock'taki öncü, yenilikçi hat, yapıyı (kıta/nakarat/ orta sekizli şeklindeki anlatı, enstrümanların mix esnasında genellikle sesin ve sözlerin lehine işleyen "uygun" bir şekilde mertebelendirilmesi) feda etme pahasına göstergesel unsurları (kromatizm, gürültü) ye-

* MOR: "Middle of the Road" sözcüklerinin baş harflerinden türetilmiştir; ortalama zevke hitap eden müzik anlamında. (y.h.n.)

** Incesticide: "insecticide" = böcek ilacı (Nirvana'nın bir albümü'nün adı) sözcüğünden türetilmiş; "ensest ilacı" anlamında. (y.h.n.)

ğinleştiren gruplardan oluşuyordu. Aslına bakılırsa, duygusal açıdan gerileksel (yani, rahim-saplantılı) olan, öyle görünüyor ki, biçimsel ilerlemeyle el ele gitmektedir: İkisi de yerleşik sınırları ihlal etme ve aşma dürtüsünü paylaşır. Rock bu bakımdan modern sanatın güzergâhını taklit etmiştir; İzlenimcilikle başlamış, figür ve biçime birbiri ardınca saldırılar düzenleyerek ilerlemiş, Soyut Dışavurumculukla doruğuna varmıştır.

Bu ensest yüklü yeğinlikleri ifade etmek bakımından müziğin sahip olduğu donanım sanatınkinden daha güçlüdür: Ressamlar tuval ile düşünen göz arasına giren mesafeyi ortadan kaldırmaya, çerçevenin sınırını aşmaya gayret eder, oysa müziğin tanımlayıcı niteliği mesafeyi ortadan kaldırmasıdır ve çerçevesi olmamasıdır. Rock'ın ses şiddetine verdiği özel değer, müziğin dinleyiciyi boğma yeteneğini son sınıra kadar götürür. Aracının yerine dolaysızlığı, yorumun yerine etkileyiciliği geçirir.

Müziği gerileksel, ensest yüklü özlemleri ifade etmek bakımından en üstün sanat biçimi kılan başka bir nitelik de, sinestezi (duyuların karıştırılması) yaratma yeteneğidir. Diane Ackerman'a göre, insan yavrusunun dünyası safi sinestetiktir: "Yeni doğmuş bebekler birbirine karışan görüntü, ses, temas, tat ve özellikle koku dalgalarının üzerinde seyahat ederler." Görme gücü nesneler üzerinde odaklanma yeteneğini ancak adım adım geliştirmesinden ötürü tıpkı insan yavrusunun görsel dünyasının renkli bir kaos olması gibi, bebek aynı zamanda duyusal uyaranlar arasında ayrım yapmayı öğrenmek zorundadır. Daphne ve Charles Maurer *The World of the Newborn*'de insan yavrusunun "kokuları işittiği(ni), kokuları gördüğü(nü) ve hissettiği(ni)" savunur. "Yeni doğmuş bir bebeğin dünyasına girebilseydik, sanrılara neden olan bir parfümeriye girmiş gibi olurduk."

Baudelaire ve Huysmans gibi geç Romantik yazarlar sinesteziyi saplantı haline getirmişti. Psikedelik müzik LSD gibi uyuşturucuların sinestetik etkilerini taklit eder: Muhayyileyi fantastik, iç içe geçmiş imgelerle ve kaleydoskopik renk tonlarıyla doldurur ya da dinleyicinin etini dokunsal duyularla okşar. Koku alma duyusu, belki de kokuların dünyası bizzat müzik kadar denetlenemez ve tarif edilemez olduğundan nadiren başvurulan bir duyudur. Yine de müziğin rayihayla, başka herhangi bir şeyle olmadığı kadar çok ortak noktaları vardır –bir ortama sızma, dinleyicinin iradesi hilafına bedenini kaplama ve işgal etme, anıları canlandırma yeteneği bakı-

mından. Koku alma duyusu bizi Oidipus öncesi evrenin içtenlik ve yakınlık dünyasına, insan yavrusunun kendisi ile annesi arasında ayrım yapmayı öğrenmesinden önceki evreye geri döndürür.

Brian Eno parfümlere duyduğu hayranlığı açıklamak için koku alma duyusu ile *ayrım yapamama* arasındaki bu bağlantıya başvurur: "Bunun fark edilemezliğin uçlarında oynaşma süreciyle, adı olmayan duyuları uyandırma ya da birbirine ait olmayan duyuları harmanlama süreciyle çok yakından bir ilgisi var... Koku dünyasının... onu kavrayabilmemizi ve onun etrafında rotamızı saptayıp yolumuza devam edebilmemizi sağlayan güvenilir haritaları olma-

dığını, tek bir dili olmadığını fark etmeye başlamanız için konuya öyle derinlemesine eğilmeniz gerekmiyor."

Eno kokuların yer aldığı bir tayf tasarlama doğrultusundaki başarısızlığa uğrayan girişimi ile rock'taki radikal, kromatik öğelerin klasik kompozisyonun diliyle kavranamama tarzı arasında bir benzerlik kurar: Jimi Hendrix'in gitar sound'unun dokusu bir partisyonda gösterilemez. Rock "potansiyel olarak sonsuza uzanan ara tonları ve kombinasyonları asla yeterince tanımlanamayacak ve tanımlama girişimlerinin her zaman sonsuz permütasyonların gerisinde kalmak zorunda olacağı sonik bir paletle iş görür." Eno parfüme olan saplantısını kendi rayihalarını yaratma noktasına kadar götürdü. Huysmans'ın *Against Nature* adlı romanında koklama senfonileri yazan, dekadan aristokrat Des Esseintes'in çabaları da çok farklı bir nitelik taşımıyordu. Ambient müzik, evi kaplayan tütsü gibi bir aromaterapidir. Aslına bakılırsa, Eno'nun en yeni ambient uzunçaları adını afrodizyak bir kokudan almıştı: *Neroli.*

"Güzel kokulu sis" olarak ve afrodizyak olarak müzik anlayışının yorumculuğunu belki de en son noktaya götürenler My Bloody Valentine (MBV) grubunun elemanlarıydı. MBV'nin Eno'yu etkileyen birkaç rock grubundan birisi olması tesadüf değildir (Grubun "Soon" adlı single'ını Birleşik Krallık müzik listelerinin üst sıralarına yaklaşan "en muğlak parça" olarak övmüştü). MBV acid rock ile ambient'i birbirine bağlayan köprüyü kurdu (Jimi Hendrix için efekt pedalları yapan Roger Mayer'la çalıştılar). Velvet Underground/Jesus and Mary Chain'in ses duvarı okulundan etkilenen My Bloody Valentine, rock'ın biçimleri çözüp dağıtma dürtüsünü en uç noktasına vardırır. Grubun büyük yeniliği "glide gitar"dır. Bu, kendi geliştirdikleri gitarın tremelo koluyla bir distorsiyon seli yaratma

tekniğidir. MBV'nin müziğinde rock'ın eril özelliği olan riff ile, dişi gürültü birbirine karışır.

Grubun büyük çıkış yaptığı *Isn't Anything* adlı albümden sonra gelen 1991 tarihli *Loveless* , grubun en aşırı plağıdır. *Loveless*'ın tamamında rock altyapısı zorlukla sezilebilir. Sanki müzik metamorfoza uğrayarak grubun da pek öngöremediği daha yüce bir düzeye çıkacakmış gibidir. "Loomer" rock parçası olmaktan ziyade *mağma*'dır, riff'in ya da powerchord'un dış hatlarına hemen hiç uymaz. "To Here Knows When" de rock sayılamaz pek: Ritim sönük, bastırılmış bir uğultudur; riff ya da akor sekansından eser yoktur, yalnızca odaksız bir sound'un dalga dalga kabaran parabolleri ve bir duyulup, bir kaybolan, tahrik edici Erik Satie'vari bir melodi vardır. "To Here Knows When", MVB'nin intihara en yakın şarkısıdır, hem ticari açıdan (Absürdlüğe bakın ki, bir de single olarak çıkarıldı), hem de grup üyelerinin bireysel varlıklarını silmeleri açısından. Soyut dışavurumculukta olduğu gibi figür tamamen kadar ortadan kaldırılmıştır.

MBV dans müziği prodüksiyonunun insana yönünü kaybettirici özelliklerinden yararlanmıştır: Hip hop, house ve techno'nun mix esnasında, sesler arasındaki ilişkiye müdahale ederek, psikedelik, tekinsiz bir sound elde etmesinde olduğu gibi. *Loveless*'da glide gitar'ın uçuşkanlığının ötesine geçerek tam gelişkin bir simyaya ulaşırlar (Kendi feedback'lerini sample'layıp klavyede çalarlar, böylelikle işittiğiniz şeylerin fiziksel edimlerle ve etli kanlı yaratıklarca yaratıldığını hissetmeniz gitgide zorlaşır). Ve canlı çalan bir grubun mevcudiyetini –bas şuradadır, gitar burada, vokal en öndedir, dinleyici ise işitme alanının tamamına egemendir– taklit eden konvansiyonel rock prodüksiyonunun doğalcı perspektifini de terk ederler. Bunun yerine MBV burada, orada ve her yerdedir; ürettikleri gürültü [noise] içinize sızar, sizi aydınlatır ve tüketir.

Olayı tam olarak kavrayan sözcüktür tüketmektir. *Isn't Anything*'deki "Feed Me With Your Kiss", Romantik şairlerin cinsel vampirlikle, yutmayı ve yutulmayı şiddetle arzulayan gerileksel arzuyla ilgili mecazlarını yeniden canlandırıyordu. "Aşk ıstırapları" ve sevgilinin bedenini yiyerek "ortadan kaldırmak ve tüketmek"ten söz eden mecazlarıyla Swinburne'ün "Anactoria"sını anımsatıyordu. MBV'nin müziği, Romantiklerin kendinden geçmeye yönelik saplantısıyla Zen'in esrime doğuran nefes-denetimi teknikleri arasındaki köprüdür. MBV'nin gitar drone müziği aşktan ölüyormuş-

çasına bir tını çıkarmalarını sağlayan nefes nefese harmonilerle (eril ve dişi) kaynaşır.

Bazen çok aşırıya kaçarlar; Ecstasy hücumuna uğramış "Blown a Wish", göz bebekleri sizi felaketinize çeken kara delikler gibi kocaman açılmış bir sevgilinin gözlerine bakmak gibidir. *Isn't Anything*'in dişli, saldırgan kenarları *Loveless*'da bulanık bir miyazmayla kaplanır; önceki plaktaki bahtiyarlık entropik ve boğucu bir şey haline gelir. Ama büyüleyici olan da budur: Nefesinizi keserek havasız bırakan, açık bir uzam için sancıtan ezeli bir "biz"in içine alınırsınız. MBV şarkıları kıyametvari, orgazm öncesi bir hararetin

kapladığı tantrik mantra'lardır (Tantra, cinsel ilişkinin sanrılar yaratan bir trans haline geçilinceye kadar zirvenin eşiğinde devam ettirildiği bir cinsel ilişki büyüsüdür). Bu müzik her türlü sınırın ve sınırlayıcı hattın (içeri/dışarı, sen/ben, âşık/sevgili) ortadan kalktığı arıtıcı bir aşk potasıdır. Ensest yüklü bir cehennemdir, harikulade bir cehennem.

D. BİRLEŞİK KRALLIK'TA ANDROCİNİ

My Bloody Valentine'in "varlığı" hayaletimsi ve belirsiz olmakla birlikte, kesinlikle androjendir: Hangi şarkıları Bilinda Butcher'ın, hangilerini Kevin Shields'in söylediğini ayırt etmek zordur. Ama MBV'nin androcini'si, örneğin New York Dolls, Bowie, Manic Street Preachers ya da Suede'in glam tarzı karşı cins özenticiliğinden kökten farklıdır –bunların hepsi de kadınları rock'n'roll'un bir konusu olarak ve rock'n'roll içindeki özneler olarak marjinalleştirirken kadınsı narsisizm ve kendi kendini süslemenin "imtiyazları"nı sahiplenmeye çalışmıştır. Suede'in homoerotik şarkı sözlerinin tüm *ürperticiliğine* rağmen, grup klasik, dört erkekten oluşan asi rock topluluğu kalıbını tekrarlar. Manic Street Preachers ise kendisini açıkça MBV benzeri dreampop gruplarının (kadın müzisyenlere yer vermeyi alışıldık bir uygulama haline getirmeleriyle dikkati çeken grupların) karşıtı olarak tanımlar. Böyle bakıldığında Manic'lerin tişört sloganı "Rock'n'Roll Külliyen Homoseksüeldir" cümlesi aslında şunu söylüyor gibidir: "Kızlar, uzak durun!"

Bunlarla kıyaslandığında My Bloody Valentine üyelerinin oluşturduğu bileşim cinsel bir ütopyanın mikrokozmosu olarak görüle-

bilir. Davulcu Colm O'Ciosig sıradan bir erkek görüntüsü verirken, grubun geri kalanı cinsiyet tayfının tüm boyutlarına uğrar. Başçı Debbie Goodge sert kadın ya da rock müziğin taşaklı kadını rolünü oynar; çalma tarzı MBV sound'undaki en saldırgan unsuru oluşturur. Şarkıcı ve ikinci gitarist Bilinda Butcher ise uçucu ve kırılgan havasıyla kalıplara daha uygun bir kadındır. Kevin Shields hoş sesli androjen tipi ile teknolojiyi takıntı haline getirmiş, sesin sınırlarına sondaj yapan bir bilim adamı tipi arasında gidip gelir.

Ama MBV'nin androcini'si grubun iç cinsel dinamiklerinden daha derinlere gider. Fallik rock'ın klasik sok ve öğüt yaklaşımını pas geçen MBV'nin müziği, Deleuze ve Guattari'nin "organsız beden" dediği şeyin fokurdayan, için için yanan bir somutlanışıdır. Organsız beden, toplumsal cinsiyetten soyundurulmuş [ungendered] yeğinliklerin akışıdır, haz ve enerji "dalgaları ve titreşimleri"dir; bu bedenin arzusunun bir amacı, hedefi ya da nesnesi yoktur, geçişsiz olarak sırf *vızıldar*. Deleuze ve Guattari'nin bu kavramı Zen'in "Yontulmamış Kütle" anlayışına, bebeklikle (yani psikanalizin anlattığına göre çocuğun androjen olduğu evreyle) eşanlamlı bir kudret hali anlayışına bir şeyler borçludur. Kütle yontulmamıştır çünkü dış hatlardan, farklılaşmadan ve (cinsel) kimlikten önce gelir; bu kütle ancak "akıp gitme dersi"ni öğrenerek yeniden elde edilebilir. Gerek yeni-Freudcu teorisyen Norman O. Brown gerekse Jungcu psikotarihçi June Singer birçok mistik inançta (Gnostiklerde, Taoculardа, simyacılarda) bu androjen beden-olmayana bir geri dönüş özlemi olduğunu saptamıştır. Bu anarko-mistikler cennette birer androjen olarak yeniden doğacağımıza inanır.

E. MİLİTAN İLE UYUŞUK

Batı kültürünün temelinde yatan eril/dişi diyalektiğini analiz etmenin ve bu diyalektiğe meydan okumanın yollarını arayan düşünürler genellikle aşağıdaki gibi iki kutuplu karşıtlıklar tablosuna başvurdu:

eril	*dişi*
akıl	beden
kültür	doğa
aktiflik	pasiflik

zekâ	duygu
tarih	ebediyet

Tek bir toplumsal cinsiyet çerçevesinde buna benzer kendi küçük rock tablomuzu Asi Erkek ile Ana Kuzusu tipini kıyaslamak için çıkarabiliriz:

asi erkek	*ana kuzusu/yumuşak erkek*
dimdik	lapa
hedefe kitlenmiş	yumuşak odak, vizyoner
amfetamin	halüsinojenler, marihuana, Ecstasy
tanımlı	bulanık
manifesto	mırıltı
açık yol	barınak
kentli	kırsal
proto-faşist	Zen iştahsızlık
çatışmacı rock	aylak

Çatışmacı rocker ile aylak arasındaki, savaşçı erkek ile yumuşak erkek arasındaki karşıtlık, rock dünyasında Asi ile Ana Kuzusu arasındaki bölünmenin en kutuplaşmış örneğidir. Theweleit'ın *Male Fantasies*'i Almanya'nın profesyonel askerlerinin savaşın sona ermesinden nasıl korktuklarını gösteriyordu: Seferberliğin sona ermesi onlara uyuşukluğa ve burjuva vasatlığına düşmek gibi geliyordu. Bu proto-faşistlere göre, "yumuşak, keyif verici ya da gevşeklik veren her şeye karşı savaşmak gerekiyordu... Gevşeklik, onlara bir tür yenilgi, teslimiyet gibi görünüyordu. Mücadeleden caymak 'boğulma' riskine girmek demekti –içten gelen bir duyguydu." Rock tarihinde buna benzer *uyuşukluk* anlarında eleştirmenler ve gruplar antagonistik enerjinin eksikliğinden şikâyet etti. 70'li yılların başında punk kâhini Lester Bangs, James Taylor gibi "hassas" soft rock şarkıcı-bestecilere sövüp sayarken Stooges'un isyancı "ham kuvvet"ine şapka çıkarıyordu; 80'li yıllarda *NME* yazarı Steven Wells ajit-pop (Redskins, Chumbawumba) bayrağını taşırken Morrissey gibi "perişanlıkçılar"ı hor gördü; 90'lı yıllarda yeni bir militan gruplar dalgası (Consolidated, Rage Against the Machine) kendini MBV sonrası dreampop gruplarının "Zen iştahsızlığı"nın ve Pavement, Mercury Rev gibi Amerikan aylâklarının karşıtı olarak tanımladı. Bu seferberlik çağrılarının alt metni basit bir şey söy-

lemektedir: Rock çok fazla *kız gibi*, çok fazla süngüsü düşük olmuştu.

80'lerin sonu ve 90'ların başında bu kutuplaşma rock dünyasında ilginç sayılabilecek her şeyin uçlarda cereyan ettiği bir noktaya vardı: Ahlâki doğruluk *veya* kalıcılık, hipermotivasyon (Public Enemy, Henry Rollins) *veya* tam bir motivasyonsuzluk (Dinosaur Jr, PM Dawn), fanatiğin capcanlı görüş berraklığı *veya* mistiğin ve kafası karışık kişinin afallamış zihinsel bulanıklığı. Söylev *veya* mırıltı.

Bu bölünmeyi –militan tip ile uyuşuk tip– tanımlayan hayati farklılıklardan biri de uyku sorunudur. Eğer Norman O. Brown'ın savunduğu gibi "uyku rahimsel gerileme "yse, bu durumda bilincin bu tatlı teslimiyetine çatışmacı rock'ın karşı koyacağı beklenebilir. Nation of Ulysses'in ajit-punk gerillaları "uykunun yalvaran kollarına" karşı koymayı *13-Point Program To Destroy America* (1991) adlı albümlerinin temel ilkelerinden biri haline getirmiştir. "Uyku bir komadır, insanların gönüllü olarak üstlerine çektikleri bir battaniye gibi ölüm halidir" diyorlardı uzunçaların kapak içi bilgi notlarında, şu andı içmeden önce: "Toplumu uyurken, bu arkaik ritüle bağlıyken ele geçireceğiz..."

Şarkıları militarist mecazlarla dolu bir grup olan Metallica, uykudan duyulan dehşeti anlatan "Enter Sandman" (*Metallica*, 1991'den) adlı, bir şarkı kaydetti. Video klipte küçük bir oğlan (arketipik metal kahramanı genellikle böyle bir simadır), geceleri kâbusların tacizine uğradığı bilinçdışının karanlık sularına dalmaktan korkuya kapılmıştır. Metallica'nın başı çektiği tür thrash metal'e "teyakkuz hali" ["alertia"] (bu, Jon Selzer'in koyduğu bir addır) musallat olmuştur –hastalıklı bir uyanıklık durumu ve okyanus rock'ın ataletinin antitezi. Dur-başla tempo değişiklikleri mücadelecinin heyecanlı uyanıklığı lehine, unutmanın bahtiyarlığını engeller; kesik riff'ler müzikal akışı dilimlere böler.

Punk ve metal'in gayri meşru evladı olan thrash, antipsikedelik müziğin son noktasıdır. Hippilerin pasifist olmalarına karşılık thrash metal savaşçı müziktir (savaşa *karşı* savaşırken bile!). Psikedelianın çatışmacı olmayanları kırsal bölgede olgunlaşıp yumuşamaya inanırken, thrash teknolojik toplu imhanın müziğidir. Van Morrison yeni bulunmuş bir Cennet Bahçesi'nin "sessiz kaygısızlığı"nda uzanıp yatmanın hayalini kurarken, huzur ve sükûnet thrash'i rahatsız edecektir. Thrash *bir gürültü çıkaracak*, ev yapımı

bir bombayı patlatacak ve Harley Davidson'una atlayarak uzaklara doğru gazlayacaktır. Fütüristlerde olduğu gibi testosteron, bu fazla gelişmiş yeniyetme azmanları "kutsal yeşil sessizliği" pisletmeye, Romantik imgelemin "tarifsiz manzarası"nı berbat etmeye zorlayacaktır.

Militan/uyuşuk, Asi/Ana Kuzusu dikotomisini kavramsallaştırmanın başka bir yolu, bunları iş etiği/oyun(cu)* karakteri bölünmesi çerçevesinde görmekten geçer. Kimilerine göre, rock, kas gücüyle didinmenin, ağır fiziksel emeğin bir biçimidir. Kimileri ise rock'ı bir oyun, dağıtma fırsatı olarak görür –bunlar genellikle zevk düş-
240 künü amatörler olarak kınanır. Psikedelia, genç erkeklerin, çalışma hayatının gerektirdiği duygusal zırhtan soyunmalarını gerektiriyordu. Bu oğlanların Vietnam'da savaşabilmeleri için çok daha katılaştırılmaları gerekiyordu. Hippiler, bir yandan gerilimli bir hayatın doğurduğu kalp krizleriyle dolu, öbür yandan Güneydoğu Asya'da vaktinden evvel mezara girmeye davetiye çıkaran bir kültüre katılmaya uygun olmadıklarını (ve katılmayı da istemediklerini) ilan etmenin bir yolu olarak uyuşukluğu ve kadınsılığı benimsemişlerdi.

Tembellik karşı-kültürün (atıl) ellerinde yıkıcıydı; çalışmanın yerine "oyun gücü" geçirilecekti. Soft Machine 60'lı yılların sonundaki dalgacıların klasik örneğidir. Canterbury'deki (yerel sanatçıların ve entelektüellerin çok tuttuğu) özgürlükçü Simon Langton Okulu'nun ürünleri olan grup elemanları Güney Fransa'da ve Akdeniz'de sürtüyordu. Kendi boşvermişçi uyuşukluklarını "Why Are We Sleeping?" ve "As Long As He Lies Perfectly Still" gibi şarkılarda hem kutladılar hem de bu rehaveti sarakaya aldılar.

Kevin Ayers ve Robert Wyatt birer solo sanatçı olarak da züppe rolünü oynamaya devam etti. Ayers kendisiyle çalışan gruplardan birine Soporifics [Uyku Hapları] adını taktı ve "her şey(in) oyun" olduğunu ilan eden "Butterfly Dance" gibi şarkılar yazdı. "Diminished But Not Finished"de agnostik bir haz düşkünlüğü lehine tüm ideolojileri yadsıdı. Tüm eserleri güneşin yaladığı bir umursamazlığa daldırılmıştır; Dave Maready'nin belirttiği gibi, tüm şarkıları "1970 yılı civarında başka birilerinin parasıyla çıkılan sonsuz bir tatilde geçiyor gibidir." Hava sızdırmaz hedonizminin zirvesi "Song From the Bottom Of a Well"dir: Ayers'e göre evren sadece

* Metinde play(boy). (y.h.n.)

"rahatlatıcı bir banyo"dur. Rahim benzeri bir kuyuya mutluluk içinde dalar, meşakkatleri ve hengâmeleri absürd görünen dünyaya kahkaha atar. Robert Wyatt'ın solo albümleri de çocukluğa gerilemeyle flört etti. Ama militan komünizme inanmasından sonra bile şunu hâlâ itiraf edebiliyordu: "Ben her zaman ilk fırsatta sorumluluklardan yan çizen birisi oldum", "benim için hayatın ideal durumu topyekûn durgunluktur...Hep teyakkuz halindeki insanları onaylamıyorum."

Hippi sonrası dönemin başka bir "dekadan"ı da müzik konusundaki oyuncul tutumuyla, albümlerinde boy gösteren sıfırı tüketmiş aylak karakterleriyle ve rock'ın suçlu/savaşçı edalarını reddedişiyle Brian Eno'dur. Ayers/Wyatt/Eno'yu 80'lerin sonundaki dream-pop gruplarına (MBV, "The Madonna Is With Child" adlı şarkısında kahramanın annesine hani "sonsuza kadar uyuyacaktık" diye mızıldandığını gördüğümüz A. R. Kane) ve daha ötesinde 90'ların aylak gruplarına bağlayan gözle görülmez bir hat vardır.

Sonra Marc Bolan'ı evde oturmayı seven Morrissey'e ve Suede'in kaprisli ve züppe şarkıcısı Brett Anderson'a bağlayan glam-rock geleneği vardır. Grubun halsiz, baygın bir şekilde kendinden geçmeyi ve boğulup gitmeyi özleyen ilk single'ı "The Drowners" (1992) hakkında konuşurken Anderson şunu ilan ediyordu: "Sırtüstü uzanıp, almak...denetimi elden bırakmak ilgimi çekiyor. Geleneksel olarak kadınsı bir şey bu, değil mi?" Anderson'ın sergilediği çeşitten karşı cins özenticiliğinin savunucuları bunu erkeklerin erkeksiliğe, yani kadınları olduğu kadar erkekleri de ezen bir toplumsal cinsiyet açmazına karşı cüretkar ve geçerli bir isyan girişimi olarak görür. Gelgelelim, Suzanne Moore, eril "toplumsal cinsiyet turistleri"nin yalnızca "Öteki"yle amatörce uğraşma şeklindeki eril imtiyazı suiistimal ettiklerini savunmuştur; buna göre, erkekler "bazı kadınsı öznellikleri" kendilerine uyup uymayacağına bakmak için şöyle bir deniyor, ama bu arada gerçek bir kadınsanız hazmetmesi zor olan dişi varoluşun daha az arzu edilebilir boyutlarından uzak duruyor.

Peki, ana kuzusunu nereye koymalı? Ana kuzusu gerçekten de androjen midir? Onun pasifliği, iğdiş edilmişliği görünüşte kabul edişi ve onaylayışı, rahim nostaljisi, tüm bunlar dişi-özdeşimli bir erkeksiliğin işaretleri midir, yoksa "yumuşak erkek" sadece yumuşak şıkkı mı tercih etmiştir? Bu züppeler, kaytarıcılar ve play-

boy'lar, gerçekten Yeni Erkeğin yalnızca kısmi, tamamlanmamış bir versiyonu mudur? Her şeyin ötesinde, tüm bu "Boys Keep Swinging" eğlence ve oyunlarında, kadınsılaşmanın ve kadınsılıkların ortasında kadınlar nasıl bir yerde duruyor?

Üçüncü Bölüm

Eteğini kaldır da konuş

I
Çifte ittifaklar: Rock dünyasında kadının öyküsü

Dikkatlerimizi rock'n'roll'un kadınlarla ne yaptığından kadınların rock'la ne yaptığına çevirdiğimizde, rock isyanının eril prototiplerini ve habercilerini saptamanın kolay olmasına karşılık dişi rock isyanının atalarının o kadar aşikâr olmadığını hemen açıkça görürüz. Dişi isyan net bir şekilde tanımlanmış güzergâhlar (örneğin, beat'ler/Jim Morrison/Iggy Pop/Nick Cave çizgisi) izlemekten ziyade, zaman zaman hiç beklenmedik ve yoktan varolmuş izlenimi veren, sonra tekrar yerin altına girerek gözden kaybolan bir tür yeraltı ırmağı gibidir. "Rock dünyasında kadınlar" temasının ikide bir medyaya konu olmasına rağmen, kadın sanatçıların konumu Gerçeküstücülük, beat'ler ve karşı-kültür gibi erkek-egemen hareketlerdeki kadar sallantılı oldu hep.

Jack Kerouac'ın *On the Road*'u yalnızca beat'lerin İncil'i olmakla kalmayıp, aynı zamanda ilk rock asileri dalgasının kurucu metniydi. Beat hareketinde kadınların işgal ettiği konum, Kerouac'la kısa bir süre evli kalmış olan Joyce Johnson'ın biyografisinde özetlenmektedir: *Minor Characters* (İkinci Dereceden Karakterler). Kitapta Johnson, Kerouac'ın gezilerine katılmak isteyen ateşli bir yazardır. Johnson, Kerouac'a ona yolda niçin eşlik edemeyeceğini sorduğunda, aldığı cevabı şöyle anlatıyordu: "Gerçekte istediğim şeyin bebeklerden başka bir şey olmadığını söyleyerek sustururdu beni. Ona bakılırsa, ben aksini söylesem de tüm kadınlar bebek sahibi olmayı isterdi, dolayısıyla benim istediğim de buydu." Güvenli bir liman, bakım ve beslenme olanakları sağlayan kadınlar beat'ler açısından marjinal ama zaruri bir rol oynuyordu; beat'lerin alışıldık olanın tersine kendi tembel hayat tarzlarını kadınlara finanse ettirdikleri için "gerçek erkekler" olduğu söylenir. Carolyn Cassady *Off the Road*'da Neal Cassady'yle yaşadığı hayatı anlatır; Kerouac ve Cassady'nin muhteşem enginlere açılarak yaşadıkları maceralardan ve coşkulu terk edişlerinden farklı olarak Carolyn'inki bir klostrofobi ve yüzüstü bırakılma öyküsüdür. Kitabın bir pasajında, Cassady kaçamaklarından birini daha gerçekleştirmek için Kerouac'la yola koyulduktan sonra Carolyn bebeğiyle baş başa kalır ve bebek olmasaydı nasıl da "özgür olurdum" diyerek üzüntü içinde hayal kurar.

60'ların karşı-kültürü burjuva yaşam tarzına saldırmasına rağmen, kadınlara düşen rolün yuvayı yapmak/evde oturmak olduğu fikrini daha da kutsallaştırdı. Bu yüzden, klasik hippi filmi *Alice's Restaurant*'a adını veren kadın kahraman Alice hiç de Alice Harikalar Diyarı tarzında psikedelik bir kâşif değil, şefkatli sevgisi ve aşçılığıyla komünü çekip çeviren bir sığınak-annedir. Vasıfsız bir amele olan (ve bir kilisede komünal bir hayat kurmak gibi zamanın ruhuna çok uygun, cazip bir hayal kuran) kocası kafayı çeker ve gezici ozan Arlo Guthrie yolculukları sırasında komüne uğrarken Alice başkalarının macera yaşayabilmesini sağlayan güvenilir bir dayanak işlevi görmektedir. Filmin bir noktasında daha önce birçok kereler işittiği, "Alice hepimize yiyecek bir şeyler hazırlayacak" nakaratını işittiğinde, Guthrie'ye, "Bir sürü eniği olan bir kancıktan farkım yok. Hepsinin beni sağmasına katlanamayacağım" diyerek evden kaçar.

Böyle "ev anneleri" gerçekten vardı (Alice karakteri gerçek bir

kişiden yola çıkılarak yaratılmıştı). Jefferson Airplane'in San Francisco, Fulton Caddesi'ndeki komünal malikânesi, yemek, temizlik ve genel bakım işlerini yapan Sally Mann adlı genç bir kadın tarafından çekip çevriliyordu. O dönemde *Rolling Stone*'da yazılanlara bakılırsa, bunun karşılığında "yalnızca Airplane'in şükran duyguları bahşediliyor, bundan başka da hiçbir ödeme yapılmıyor"du. Büyük acid rock göçebesi Jimi Hendrix "geçici karıları"nın hizmetlerinden yararlanıyordu. Kendi beyanıyla, "bir kent yalnızca piliçleriyle kalır aklımda. Sizi gezdirirler, çoraplarınızı yıkarlar ve orada kaldığınız sürece sizi hoşnut etmeye çalışırlar." Kızların hâlâ tutunmaya çalışan grupların bakımını üstlendiği, elbiselerini yıkadığı, gezdirdiği, uyuşturucu paralarını karşıladığı Penelope Spheeris filmi *The Decline of Western Civilisation II*'de belgelendiği üzere, sığınak-anne geleneği Los Angeles metal sahnesinde günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir. Guns N'Roses özentisi kimi rock'çılar evlerine çat kapı dalabilecekleri kızların telefon numaralarını ve bu kızların sunabileceği hizmetlerin listesini içeren kayıtlar (hangisinin otomobili vardır, hangisinin kablolu televizyonu vardır gibi) çıkarmaya kadar vardırmışlardır işi. Kerouac ve Cassady'nin ruhu hâlâ yaşamaya, soluk alıp vermeye devam ediyor galiba, ne dersiniz?

Rolling Stone'un Sally Mann hakkında sunduğu kısa biyografi, derginin 1969 yılında groupie'lere ayrılan bir sayısında çıktı. Kadınların faaliyetlere yakın olmalarının bir yolu da dün ve bugün groupie olmaktan geçiyor elbet. *Rolling Stone* bu özel sayısında groupie kategorisine yalnızca rock yıldızlarıyla yatmakta uzmanlaşmış kızları değil aynı zamanda, birçok giyim tasarımcısını, fotoğrafçıyı, rock yazarını ve öbür yaratıcı işlerde çalışan kadınları da dahil etmişti. Rock sahnesine yaptıkları katkının "meşru" bir mahiyeti olmasına rağmen bu kadınlar her nasılsa aksesuvar sayılıyor, grupların şanından ilişkileri sayesinde nemalanan birer yan unsur olarak görülüyor.

Karşı-kültür bağlamında isyana katılmak için kadınlara açık olan kanal, çoğu durumda, cinsellikten ibaretti. Frank Zappa groupie'leri Cinsel Devrimin Özgürlük Savaşçıları olarak selamlıyordu: "Groupie olmak kızlar için iyi bir şey. Sonunda birçoğu sıradan amelelerle, memurlarla, fabrika işçileriyle, yani sıradan heriflerle evlenecek. Bu adamlar...belli bir düzeyde cinsel macera yaşamış kızlarla birlikte olacakları için şanslı sayılır. Bunun tüm ülkeye fay-

dası var. Bu adamlar bu sayede daha mutlu olacak, işlerini daha iyi yapacaktır..." Gerçekte, groupie'lerin çoğunun, yalnızca yaratım sürecinin heyecanıyla ilişki kurmanın bir yolunu bulmaya çalışan, hüsrana uğramış sanatçılar olduklarını düşünüyoruz. Adını vermek istemeyen bir groupie, "gerçekten de, bir groupie olmak insanlardan bir dizi hayatı ödünç almak gibidir, sizin de onlar gibi olabileceğinizi hayal etmek gibi bir şeydir" diyordu *Rolling Stone*'la yaptığı görüşmede. "Yaptıkları, sizin *yapabileceğiniz* bir şey değil. Groupie piliçleri bu yüzden bu kadar perişan bir halde. Groupie sahnesi hiç bitmeyen bir hüsrandan ibarettir." Bize kalırsa bu "cinsel açıdan özgürleşmiş" rock piliçlerinin benimseyebilecekleri düstur şöyle ifade edilebilir: Madem onları mağlup edemiyorsunuz, sikin bari.

Rock kültürünün kadınlara sunduğu seçenekler –ya cinsiyetsiz anne figürü ya da vahşi ve özgür ama tamamen cinsel bir çapkın– göz önünde tutulduğunda, rock'n'roll'un ilk dişi asilerinin kadınsılıkla çatışmalı bir ilişkisi olması pek şaşırtıcı değildir. Dişi rock isyanının dağınık tarihine baktığımızda dört strateji görebiliyoruz (Bununla birlikte, sanatçıların tekil kariyerlerinde bu stratejiler çoğu durumda örtüşmektedir). Birinci strateji, "bir erkeğin yapabildiği her şeyi bir kadın da yapabilir" iddiasında dile gelen, koşulsuz, dolaysız bir *yapabilme* yaklaşımıdır. Bu gelenek Suzi Quatro'dan Joan Jett'e, oradan da L7'e kadar uzanır: Hard rock, punk'çı tutum; kadınların eril asi duruşunu taklit ederek sert, bağımsız ve küstah bir kişiliğe bürünmesi. Bu kadınlar "kızsal" eğilimlerini bastırabildikleri oranda "başarılı" oldu. Gelgelelim, erkek Fatma yaklaşımı pek tatmin edici görünmemektedir. Bu yaklaşım, en belirgin unsurlarından birisi olan kadın düşmanlığı da dahil olmak üzere eril isyana gıptayla bakar, basitçe bu isyana öykünür. Bu kadın düşmanlığı unsuru, örneğin, oğlanlardan biri olmak, onların çetesine kabul edilmek isteyen Joan Jett gibi birisinin konumunda zımnen bulunmaktadır.

Başka bir yaklaşımsa rock'a "kadınsı" özellikler aşılamaya kalkar; erkekleri taklit etmekten ziyade erkeklerinkinden farklı ama eşdeğer bir dişi kuvvet tahayyül etmeye çalışır. Janis Joplin ve Lydia Lunch'ın sergiledikleri tutku ve çektikleri azabı, Tracy Chapman ve eski 10.000 Maniacs üyesi Natalie Merchant'da görülen vakar ve toplumsal kaygıları, Sinead O'Connor ve Queen Latifah'ın meydan okuyan özerklikleri ve politik açıdan da sözlerini esirge-

meyişlerini bu yaklaşımın örnekleri arasında sayabiliriz. "Kadınsı" özelliklerin bu onaylanışı dişi kimliği, hem toplumun tutucu kesiminden hem de asi karşı-kültürden gelen saldırılara karşı korur. Ama bu yaklaşım "kadınsı" özellikleri değerli kılarken bile patriyarkal yaklaşımın kadınsılık hakkındaki fikirlerine (duygusallık, hassaslık, şefkatlilik, anaçlık vb.) uyum sağlama rizikosuna açıktır.

Bununla ilintili başka bir strateji de dişiliğe değin imajları ve ikonografiyi selamlar, ama bunu daha geçici, postmodern bir tarzda yapar. Bu sanatçılar açısından kadınsılık sabit bir özellikler kümesi değil, daha ziyade takılacak ya da takınılacak maskeler ve tavırlar gardırobudur. Kate Bush, Madonna, Siouxsie Sioux ve Annie Lennox, klişelere indirgenmeksizin klişeleri kullanarak (En azından argüman budur), bir giyinme ve soyunma stratejisi çerçevesinde bir dizi kadın arketipi arasında gidip gelir. Bu "giyinip kuşanma" yaklaşımı silah olarak kullanılabilecek geçici kimlikler bulmak için tarih ve mitolojiyi yağmalar; kadınlar klişeleri, yaratıcısı olan topluma çevirir. Bu stratejiyi eleştirenler bu yolun da yanlış anlamalara davetiye çıkardığını söyler ve bu yolda faaliyet gösterenleri maskelerle yaşanan bir hayatın "sahicilik yoksunluğu"yla, hayatı sürekli bir performans olarak yaşamakla eleştirir.

Son olarak, dişi öznelliğinin pekiştirilmesiyle değil, kimlik oluşumunun travmasıyla ilgilenen bir estetik vardır. Bu estetik çerçevesinde dişi cinsiyet kimliği bir öz olmadığı gibi stratejik bir persona'lar dizisi de değildir, yalnızca bu ikisi arasındaki sancılı bir gerilimdir. Bir kadın olmak biyolojinin gerçeği ile kadınsılık kurmacası arasında parçalanmak demektir. Bu gerilim doğa-kültür karşıtlığı etrafında dönen tartışmanın çözümsüzlüğünü yansıtır. Rock dünyasında çelişki ve çözümsüzlüklerle yaşamanın ıstırabını ve esrikliğini keşfe çıkanlar arasında Patti Smith, Rickie Lee Jones, Throwing Muses ve Mary Margaret O'Hara'yı sayabiliriz. Bu "oturtmamış" [all fluxed up] şarkıcıların hepsi de bizzat kimlik fenomenine isyan etmektedir, dolayısıyla dişi isyanın belki de en radikal (ama aynı zamanda en tehlikeli ve kendi kendini bozguna uğratmaya eğilimli) biçimidir. Bu isyan, kimlik etrafında değil, *süreç* temelinde örgütlenen bir yaşam demektir; zaman zaman bahtiyarlık verecek kadar özgürleştirici olan bu yaklaşım, aynı zamanda sabit kimliklere ve açık seçik dile getirilmiş bildirgelere yaslanan bir dünyada etkililiğin ve eylemin karşısında yer alır.

Bu kadınların hiçbiri kartondan yapılmış birer sima değildir el-

bette ve birçoğu kategoriler arasında gezinmiş ya da konum değiştirmiştir. Patti Smith işe bir "erkek Fatma" olarak başladı ama sonunda "kadınsı" olanın mistik bir yüceltimini benimsedi; "akış içinde yaşayan" kadınların birçoğu da cinsel persona'larla oynar, merkezsiz kimlik ile maskeli hayatın *stratejik* şizofrenisi arasındaki bağı oluşturur. İş gelip "rock dünyasında kadınlar" meselesine dayandığında hiçbir şey çok net değildir; karışıklık karışıklığı doğurur.

Susan Rubin Suleiman *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*'da kadın gerçeküstücülerin eserlerine eğilirken bu sanatçıların, kendilerine ait "teşhir edilen dişi beden imgesinden farklı ama o imge kadar güçlendirici" bir imgeler kümesi icat ederken karşılaştıkları sorunlar üstünde yoğunlaşır. Rock dünyasındaki kadınlar için bu sorunun karşılığı rock'n'roll'un ele alabileceği (tutku, hesaplaşma, aciliyet ve anlatımın aşırılığına birincil önem veren) bugüne kadar kadınları marjinal rollere (bir motosikletin arkasına atılmış yolcu rolü, kahramanın uzun ve maceralarla dolu yolculuğunun sonunda varacağı sığınak rolü, arzunun ya da dehşetin nesnesi olma rolü) mahkûm eden eski rock asi anlatısının dışında yer alan konular bulma ihtiyacıdır. Ve kadın rocker'lar bugün kendilerine özgü iç fırtınalarını, kendi iblislerini, hatta Dionysosçu ateşin kendilerine özgü versiyonunu keşfetmektedir.

Bu kadınların rock isyanının değerleriyle girift bir ilişkileri var, bir bakıma Suleiman'ın deneyselci kadın sanatçıların çalışmalarında bulunduğunu saptadığı "çifte ittifak"a benzeyen bir giriftlik: "Bir yanda biçimsel deneylerle ve tarihsel eril avangardın kültürel amaçlarının bazılarıyla kurulan ittifaklar; öbür yanda yine aynı avangardların ideolojisi de dahil olmak üzere egemen cinsel ideolojilere dönük feminist eleştiriyle kurulan ittifaklar duruyor..." Bundan dolayı, Courtney Love gibi bir sima, bir yandan kurduğu Hole grubunun hardcore grubu Big Black'in yoğun etkisi altında kaldığını kabul ederken, öbür yandan kendisini Big Black'in net bir özetini sunduğu hardcore dünyasının maçoluk ve kadın düşmanlığını alaşağı etmeye adayabiliyor. Burada soru, müziği, rock'ın sahip olduğu gücü çoğunlukla borçlu olduğu kadın-karşıtı dürtüden arındırırken, eril rock'ın sınırsız ifade gücüyle aşık atmanın mümkün olup olmadığıdır.

II

Oğlanlardan biri: Kadın maçoluğu

"Kadın müzisyenlerden ziyade erkek müzisyenlerle özdeşleştiğim kanısındayım çünkü kadın müzisyenleri...nasıl desem...kadın olarak görmeye eğilimliyim"

Kate Bush, 1978

Bush'un totolojik kekelemelerinde müthiş bir gerçekçilik var. Rock dünyasında kadınsı dışavurumun öncüleri, yani bugün geriye dönüp baktığımızda günümüzün kadın sanatçılarının kahraman öncüleri olarak gördüğümüz kadınlar –Kate Bush, Patti Smith, Chrissie Hynde– önceden haritası çıkarılmamış bir araziye dalıyorlardı ve önlerinde model alabilecekleri simaların hemen hemen hepsi erkekti. En ufak bir etki uyandırmak için bile eril asileri taklit etmek ve kendilerini kadınsılığın "kısıtlılıkları"na karşı tanımlamak zorundaydılar.

Patti Smith yetişmesi esnasında geleneksel partiyarki ile eril asi geleneğinin çapraz ateşi altında kaldı. "Babacığının küçük kızı" olmak istemiyordu istemesine, ama bunun alternatifi de Rolling Sto-

nes'un kadın düşmanlığıydı. İkincisine katılmaya karar verdi ("Yaptıkları müzik ana kuzusunun yaptığı müzik değildi...Babama duyduğum sınırsız aşk, Mick Jagger'a feda ettiğim ilk şeydi"), ama 60'lı yılların asi rock dünyasında kadınların konumu en iyi durumda sallantılıydı. Bohem kültürde "kadınsı", evcimenlik, konformizm ya da bir sığınak ve yardım eli idealini temsil ediyordu. Kadınların seçenekleri çoğunlukla metreslikle veya ilham perisi olmakla sınırlıydı. Bu durumda, Hobson'ın farklı tabiyet biçimleri arasında yaptığı tercihin, "bir tercih yapmam gerektiğini hissettiğim andan itibaren eril olanı tercih ettim" sözleriyle ifade ettiği tercihin şaşılacak bir yanı yoktu.

Patti Smith kendisinden önceki ve kendi akranı öbür isyankâr kızlar gibi bir erkek Fatma'ydı. 1993 yılında *Details*'deki bir yazıda anılarını aktarırken "tüm çocukluğum boyunca kahramanın peşine gölge gibi takılan kafası karışık bir eksik etek rolüne hep karşı koydum. Cinsel kimlik sınırlarını çiğneyen birisini, hem kendi başına var olan hem de kendisiyle birlikte olunabilecek birisini arıyordum. Asla Wendy olmak istemedim –daha ziyade Peter Pan'a benziyordum." 50'lerin modası olan fırfırlı jüponlar giymek yerine pantolon giydi, kadınlar tuvaletine gitmekten nefret etti, annesinden devraldığı her türlü kadınsı tavrı silip atmaya gayret etti. Kendisine kahramanlar ararken bir avuç olağanüstü kadına sarıldı: Madam Curie, Jean Darc, Audrey Hepburn. Ama benimsediği rol modellerinin çoğu erkekti: Arthur Rimbaud, Brian Jones, John Coltrane, Keith Richards (saçlarını onunki gibi kestiriyordu) ve her şeyden önce de Bob Dylan (onun gibi giyiniyordu, onun gibi yürüyordu, onun cool tavrını taklit ediyordu).

Karşı-kültürel eylemin olduğu yerde bulunmak isteyen birçok kadın gibi Smith de ilk elde oralara ancak cinselliğini kullanarak ulaşmayı tahayyül edebiliyordu. Dönüp sanat dünyasına baktığında resimdeki kadınlar yalnızca modeller ve sevgililerden ibaretti ve bir noktada bir sanatçının ilham perisi olmaya karar verdi –sanki Robert Graves'in *The White Goddess* adlı eserinde yer alan, "kadın şair değildir; ya bir İlham Perisi'dir ya da hiçtir" şeklindeki iddiasına karşı çıkmanın bir yolunu göremiyormuş gibiydi. Tutunmaya çalışan bir şair ve müzisyen olarak ilk zamanlarda bir sanatçının destekleyici, şefkatli sevgilisi olmaya çalıştı. Blue Oyster Cult'dan Allen Lanier'le ilişkisi hakkında 1975'te şunları söyler: "Gerçekten bu herifin kadını olmaya çalışıyordum...Bir kadın olmanın ne de-

mek olduğunu öğrenmeyi gerçekten istedim; çünkü içimdeki kişiyi asla bir dişi olarak görmemiştim." 1977 yılında Hammersmith Odeon'da yapılan bir konserde "Ben hakiki bir yıldız sikicisiyim! Asla kendimi satmak zorunda kalmayacağım çünkü benim erkeğimin adı Allen Lanier, bizim evde ekmek parasını kazanan da odur!" diye haykırmıştı. Tüm bunlara ve etkilendiği kişilerin ve kahramanı olarak benimsediği simaların neredeyse hepsinin erkek olmasına rağmen, Patti Smith sonunda serbest biçimdeki [freeform] "Babelogues"uyla rock'n'roll hayatının kadınlaştırılmış bir versiyonunu ve kendisinin bir dişi Mesih olarak portresini çizdi (Bu konuyu ileride ele alacağız). Sonuç olarak görünüşe bakılırsa, bu androjen persona'yı ayakta tutmanın yarattığı basıncın altında ezilmiş ve bunun tam karşıt ucuna savrulmuş, kendisini tüm içtenliğiyle annelik ve evcimenliğin kucağına bırakmış gibidir.

Chrissie Hynde da eril asi geleneğinin bir hayranı ve hiç şaşırtıcı sayılamayacak şekilde bir erkek Fatma olarak yetişti. *Rolling Stone*'a 1981 yılında şunu söylüyordu: "İçimdeki asi galiba, belli bir yaşa gelince benden uzun naylon çoraplar, jartiyer ve bunun gibi şeyler giymem istendiğinde kaldırdı başını. Sonra okulda sağlık dersindeyken önemli bir değişimden geçeceğimi ve hayatımın bundan sonraki yirmi beş yılı boyunca her ay hayatımda altüst oluşlar yaşayacağımı anlattıklarında, içimden 'siktirin gidin, beni rahat bırakın' diyesim geldi."

70'li yılların ortasında İngiltere'ye giden Hynde Londra müzik çevrelerinde adını bir *NME* yazarı olarak duyurdu; Brian Eno üstüne kaleme aldığı ilk yazısında bir dominatriks edasına bürünmüştü. Buz gibi soğuk, sert erkeklerle vakit geçiren sert erkek Fatma: Hynde işte bu persona'yla kendisine yol açarak rock kardeşliğine adımını attı. Patti Smith gibi o da kendine beat senaryosunda bir rol yazmaya çalıştı. Chris Salewicz *NME*'de Hynde'nin tarzı hakkında şunları yazıyordu: "Matara, mat gibi sürekli yolda olanların kullandığı terminolojiyi kullanmaktan hoşlanıyor ve o kadar zaman boyunca yerde yattıktan sonra tekrar yatakta uyumaya daha yeni yeni alışmaya başladığını iddia ediyor."

Hynde'nin androjen çekiciliği ve cool tavrı kariyerinde önemli bir rol oynadı. Pretenders'ı kurmasından önce Malcolm McLaren onu Love Boys adlı bir grubun şarkıcısı yapmayı planlamıştı; "Hynde'nin erkek Fatma çekiciliğinden androjen köküne kadar yararlanılacaktı, böylece cinsel kimlik şaşırtmacası oyunun asli adı

olacaktı" diye yazmıştı Nick Kent. Ama Chrissie Hynde maçoluğun kasıntılılığını ve kabadayılığını asla tam anlamıyla benimsemedi. Bunu da kabul ediyordu: "Bende sert bir yan yok. Oysa şu büyük mitten haberiniz vardır – 'ağzı kalabalık Amerikalı' miti. Ağzı kalabalık Amerikalı, *benim*! Hiç kimse benden daha kötü, benden daha *amcık* olamaz. Ama öyle olmak *istemiyorum*. İmaj meselesi. Yaptığım şeyi sırf almak zorunda olduğum şeyi almak için yapıyorum." "Dişi maçoluk" tavırlarının sırf yüzeysel bir stratejiden ibaret olduğunu iddia ediyordu. Hynde'nin büyük kahramanı Kinks'den Ray Davies'di ve onun persona'sı maço olmaktan ziyade kırılgan ve cinsel açıdan da muğlaktı. 80'li yılların başında Hynde ve Davies kısa bir süre evli yaşadı; bu, toplumsal cinsiyet bükücülerinin* (aslında toplumsal cinsiyet kırıcıları** tabiri daha yakın düşse de) eğlenceli bir ittifakıydı.

Gerçekte hissettikleri ya da gündelik hayattaki davranış tarzı ne olursa olsun, kayıtlara bakıldığında, Hynde, rock dünyasındaki kadınların öyküsünde sert kız persona'sına son şeklini verenlerden biriydi. Pretenders'ın müziği 60'lı yılların Brit-beat'inin (Kinks, Who vb.) punk'laştırılmış bir versiyonuydu; bu müziği çarpıcı kılan etken Hynde'nin yazdığı sözler ve her şeyden önce de vokaliydi. Sözleri yuvarlayarak söyleyen Hynde'nin mağduriyet ve kızgınlığın, hassaslık ve zalimliğin bir alaşımı olan sesi, klasik rock'n'roll'un homurtu/kasıntı sesinin ilk ve en iyi dişi karşılıklarından biridir (Klasik sesin dişi bir parodisi değildir). "The Wait" ve "Precious" (1980'de çıkan *Pretenders* adlı ilk albümden) gibi şarkılarda Hynde vokal tekniği açısından speed rap, jive talk ve bebekçeden oluşan garip bir karışım boca eder. "Stop Your Sobbing"de [Hıçkırmayı Kes] Hynde'nin şarkının adındaki isteği titrek, kasılımlı bir sesle tekrarlayışı acının şehvetli olanaklarından keyif aldığı izlenimini verir; acı çeken erkekle özdeşleşmesi ve duygularını paylaşması erotikleşir, sanki birbirlerinin yaralarını yalıyor gibidirler. "Brass in Pocket"da kendinden zevk alan şarkı söyleyişi halis küstahlık ve narsisizmdir; kendine çekidüzen verip potansiyel bir sevgilinin dikkatini fethetmeye hazırlanırken, "Ben özel birisiyim" dizesini baygın baygın söyler. Şarkılarının birçoğunda olduğu gibi sözlerin çoğu anlaşılamazlık derecesinde yuvarlanarak söylenir.

Ama o dönemde Hynde'yi bir parça tartışmalı bir sima haline

* Gender-bender. (y.h.n.)
** Gender-denter. (y.h.n.)

getiren etken, "siktir git"leriyle "Precious" ya da kaldırım dershanesinden edinilmiş bir bilgeliğin alaycılığıyla dolu "Tattooed Love Boys" gibi şarkıların saldırganlığıydı. Gelgelelim, bu ikinci şarkıda Hynde maço erkeklerle değil, motosikletçiler gibi altkültürleri romantikleştirip, romantik ilişkilere girip, sonunda bu heriflerden eşek sudan gelinceye kadar dayak yiyen orta sınıf mensubu kızlarla dalga geçer.

Pretenders II'da (1981) sert piliç görüntüsünü çatırdatarak dişiasi hayat tarzının tehlikelerini açığa vuran bir şarkı vardır. "The Adulteress"ın esin kaynağı, Ray Davies ile karısı arasında cereyan eden ve Hynde'nin resmen "zinacı" damgasını yediği boşanma işlemleridir. Hynde'nin her zamanki son derece soğukkanlı azametini gitmiş, onun yerine üzgün, kendi kendiyle alay eden bir kadın gelmiştir; bir zamanlar "Private Life"ta bağlılık ve yükümlülük kavramlarını "o kadar aptalca" bularak sarakaya alan Hynde, şimdi evde kalmış bir kız olma olasılığıyla yüzleşmektedir. Bağımsızlık birdenbire emniyetsizlik olup çıkmıştır. Bir zamanlar şiddetle arzuladığı kanundışı statüsünün yaşlandıkça gözünde kahramanca olmaktan çıkıp acıklı bir görünüme büründüğünü izlerken dedikodu haberlerinin bir siması olduğunu tahayyül eder ("O kadın şimdi çaresiz"). "Kötü" kadın, bir yuva yıkan olmayı asla istememiştir ve şarkı önündeki setlerin onlara çarpıncaya kadar farkına varmamış olan birisinin şaşkınlığıyla titreşir.

A. PETER PAN'I ARAYIŞ

Patti Smith ve Chrissie Hynde eril rock asilerinin sertliğine mecburiyetten öykündü: İstedikleri şeyi alabilmenin, pop dünyasında kadınların elini kolunu bağlayan kısıtlamalardan azade olabilmenin yegâne yolu bu öykünmeden geçiyormuş gibi görünüyordu. Kate Bush açısından, yapmak istediği şey pop dünyasında gördüğü kadınlık temsilleri ve temsilcilerine o kadar ters düşüyordu ki, yaptığı müziği ancak eril müzik olarak tanımlayabiliyordu. Henüz bir yeniyetme olduğu 1978 yılında şunu ilan etmişti: "Bir şarkı yazmak için piyanonun başına geçtiğimde, kendimi bir erkekmiş gibi, fiziksel olarak değil de yaptıkları iş bakımından erkekmiş gibi tahayyül etmek hoşuma gidiyor. Rock'n'roll ve punk, ikisi de gerçekten eril müzik...Piyanonun başında gördüğünüz her dişi ya Lynsey De Pa-

ul'dür, Carole King'dir ... o tayfa... Bu müzikler çok tatlı ve şiirseldir ama sizi yüreklendirmez ve eril müziğin büyük kısmı –hepsi değil, iyi olanları– gerçekten de dayatıcıdır. Bu sorgulama gibi bir şey. Gerçekten de sizi duvarın karşısına diker ve benim yapmak istediğim de bu. Müziğimin taciz etmesini isterim."

Patti Smith'den ya da Chrissie Hynde'den farklı olarak Bush'un verdiği görüntü erkek Fatma olmaktan çok uzaktı; plak kapaklarında ve kliplerde kadınsılığını öne çıkarıyordu. Ama gözünü diktiği gelenekte –İngiliz progressive ve art-rock türleri–, tıpkı Smith ve Hynde'ye esin kaynaklığı eden punky-bohem soyağacında olduğu
 gibi kadın sanatçılara tek tük rastlanıyordu. Bush'un (daha sonraları birlikte çalışmalar da yapacağı) kahramanları Pink Floyd ve Peter Gabriel'dı. Hiçbir rock eleştirmeninin doğru düzgün ciddiye almayacağı "kızca"/kızları hedefleyen türden bir müzik değil, onlarınki gibi "ciddi" müzik yapmak istediğinden, *yaratabilmek için* kendisini bir eril gibi tahayyül etmek zorundaydı.

Peter Pan figürü Kate Bush'un imgeleminde belki de bu yüzden bu kadar büyük bir yer tutuyordu (Tıpkı Patti Smith için olduğu gibi). Peter Pan'ı bir oğlan çocuğu olarak değil, cinsel kimliği olmayan ergenlik öncesinin androjeni olarak görmemiz gerekir; büyümeyi reddedişi çocukluğun oyunbaz ve harikulade dünyasına yapışıp kalmak olduğu kadar yetişkin cinselliğinden ve cinsel kimlik bölünmelerinden de bir kaçınmadır. Tiyatro sahnesinde Peter Pan rolünü her zaman kadın aktörler oynar. Marjorie Garber toplumsal cinsiyet bükmenin tarihini incelediği *Vested Interests*'de Peter Pan'ı "bir tür Wendy Unbound" olarak, "maceralara atılabilen, korsanlarla savaşan, pipo içen, Kızılderililerle hoplaya zıplaya dans eden" cinsel kimliği olmayan bir yaratık olarak gören anlayışa karşı çıkar. Ama gerçek şu ki, Bush gibi genç bir kadının Peter Pan'a hayran olmasının sebebi, "Viktorya döneminin bir kız çocuğu olan Wendy'ye yasaklanmış olan her şeyi Peter Pan'ın yapabilmesi"dir. J. M. Barrie'nin oyuna yazdığı "Sonsöz"de Wendy sırf sonradan evlenmek ve kendisi anne olmak üzere geri döner çocuk odasına; Peter Pan ise ebediyen sorumsuz ve tasasız bir çocuk olarak kalır. Wendy'nin kaderi Bush'un kaçınmak istediği her şeyi temsil ederken Peter onun gözünü diktiği her şeyin somutlanışıdır.

İlk uzunçaları *The Kick Inside*'daki (1978) "Kite" adlı şarkıda Bush'un Peter'ın havai özgürlüğüne özlem duyduğunu, ama kendi-

sini sağduyunun *terra firma*'sına* bağlamaya çalışan "ayakları(nın) ağır" olduğunu görürüz. "In Search of Peter Pan"da (*Lionheart*'dan, 1978) Bush, engin hayal dünyası gerçeklik ilkesinin duvarına toslamış bir çocuğun hüzünlü sesiyle şarkı söyler. Çocuğun arkadaşı Dennis kahramanının bir fotoğrafını yastık altında saklasa da, Bush, Peter Pan'ın "fotoğrafı"nı duvarına asmıştır. Bush "oyun" duygusunu, oyun ve hayal dünyasının sahip olduğu sonsuz olanaklara yönelik inancını kaybetmemiş bu cinsellik öncesi çocuk imgesini çok seviyor görünmektedir. Şarkının sonunda Disney'in *Pinocchio*'sundan "Wish Upon a Star" nakaratını söyler.

On yıl sonra, PJ Harvey grubunun şarkıcı/gitaristi Polly Harvey, cinsel kimliği konusunda Bush ya da Patti Smith'inkiyle aynı kafa karışıklığıyla küçük bir İngiliz kasabasında yetişir. Hiçbir kız oyun arkadaşı olmayan, yalnızca sevgili ağabeyi ve onun arkadaşlarıyla vakit geçiren Harvey bir erkek Fatma haline gelmiştir. "Tüm klasik semptomlar vardı. Geriye doğru işerdim. Savaş oyunları oynardık, asla kız oyunlarıyla ilgilenmezdik. Sonra ortaokulda bana kızlar tuvaletini kullanmam ve beni bir oğlan çocuğu gibi gösterdiği için de kravat takmamam gerektiği söylenirdi...Göğüslerim çıkmaya başlayınca harap olmuştum, korkunçtu."

Harvey'nin kadınsılıktan ilk duyduğu dehşet simgesel değil pragmatikti: Kız giysileri giymek oğlanımsı bedeninin daralması, oynayabileceği oyunların kısıtlanması, "tatlı ve çıtır ve tüm şu hoş şeyler olmak" anlamına geliyordu. "Daha gençken annemin benden gerçekten de entari giymemi isteyişini hatırlıyorum. Bunları giyerdim ama sonra da ne kadar çamur varsa içinde yuvarlanırdım ya da pantolonlarımı tekrar giymeme izin verilene kadar bir köşede somurtup otururdum bütün gün."

90'lı yılların başında, yani "rock dünyasında kadınlar" fenomeninin üzerinden on yıl geçtikten ve birçok güçlü dişi icracı boy gösterdikten sonra ortaya çıkmasına rağmen Harvey'nin kahramanlarının ve etkilendiği kişilerin hemen hepsinin erkek olması kayda değer: Captain Beefheart, Tom Waits, William Burroughs, Nick Cave, Pixies, Big Black'ten (ve aynı zamanda Harvey'nin ikinci albümü *Rid of Me*'nin prodüktörlüğünü yapan) Steve Albini. Bu klasik eril asiler ve neo-beatnik'ler gibi Harvey'nin sanatı da evcimenlikten kaçma arzusundan kaynaklanır. "Bu, klostrofobiden, taşrada bolca

* "Sağlam toprak; sağlam yer; kara." Y. Salman vd., *Ortak Kültür Sözlüğü*, İstanbul, Tümzamanlar Yayıncılık, 1992, s. 95. (y.h.n.)

hissettiğiniz boğuculuktan bir kaçıştır...Nefesinizin tıkandığını, ana babanızın sizin boğazınızı sıktığını hissedersiniz." Birinci kısımda ele aldığımız birçok asi gibi Harvey de seri cinayetler işlemiş canilere ve psişik uçlarda gezinen insanlara hayrandır.

Yine de tüm eserlerinde erkeklik karşısında çelişkili bir tutum alttan alta kendini hissettirir. Bir yandan, eril rock'n'roller'ın *nötrlüğüne* –cinsel kimlik meselelerine kafa yorma zorunluluğu duymaksızın *yola devam etme* özgürlüğüne– özenir. Bunu da şu sözlerle duyurur: "Erkek mi yoksa dişi mi olduğum, müzik yapmaya ya da şarkı yazmaya daldığımda pek aklıma gelmez. Kendimi ne biri ne de öbürü gibi hissediyorum." Öbür yandan maçoluğun kasıntılılığına hem gıpta eder hem de tiksinir. Şarkılarının birçoğunda asinin kendi kendiyle böbürlenmesinin parodisini yaptığını ve bu şişinmeyi taklit ettiğini görürsünüz. "Man-Size"da despotça bağırıp çağırmaları büyük ölçüde "kızı aklından çıkarma" mücadelesinin eseriymiş gibi görünen deri çizmeli bir maçoyu canlandırır. Şarkıdaki karakter "en iyi savunma saldırıdır" mantığını izleyerek bu dişi alter-ego ya da anima-ruhu ateşe vermeye karar verir. "50 Ft. Queenie" olabilecek en fallik kadındır, kendisini "dünyanın kralı" ilan eden, donanımı eksiksiz bir Amazondur. Queenie, Jimi Hendrix'in "Voodoo Chile" ya da blues'un kasıntılı Staggerlee geleneği içinde yer alan muazzam, despotik bir figürdür (*Rid of Me*'nin Led-Zep benzeri gürlemesi üstünde Muddy Waters ve benzerlerinin büyük bir etkisi vardır). "Me-Jane"de Jane "kes şu siktiğimin çığlığını" diye haykırarak Tarzan'ın göğsünü yumruklayan palavracılığına karşı mücadele etmektedir. Harvey'in dünyasında erkekler hem gülünç hem de efsanevi yaratıklardır. Erkekler yadsınamaz bir şekilde sahip oldukları güç ve özgürlükle gerçek birer zorbadır ve bu da Polly'nin gasp etmekten kaçınmayacağı "doğuştan gelen bir hak"tır. Polly'yi kim suçlayabilir ki?

B. KÖTÜ ŞÖHRET

Bir tür pişkin, "yapabilirim" tutumuyla "rock dünyasında kadınlar" sorunsalı içinde kendilerine ite kaka yer açan kadın sanatçılar hep olmuştur elbet. Bu kadınlar –Suzi Quatro, Joan Jett, L7–, bir kadının sert asi rolünü herhangi bir erkek kadar ikna edici bir şekilde oynayabileceğini kanıtlamıştır. Ama bunu rock'ın asi tavırlar stoku-

na herhangi yeni, farklı bir şey getirmeme pahasına yaptılar. Dan Graham bu duruşu "eril 'maço' ilkenin basit bir tersine çevrilmesinden ibaret" görür ve *maça* tavrı olarak adlandırır.

Suzi Quatro erkek taklitçilerinin arketipi sayılır. Bir yeniyetmeyken sırf kızların olduğu pek az (yegâne değilse de) garaj punk gruplarından birisi olan Pleasure Seekers'a önderlik etti. Klasik alkolizme övgü şarkısı "What A Way To Die"da genç Quatro 60'lardaki klasik punk tafrasını ve karşı cinsi kaale almama edalarını karikatürize eder ve tersine çevirir: Haftanın her günü bir şişe birayı bir erkek arkadaşa yeğleyeceğini söyler homurdanarak. Daha sonra Britanyalı menajer Mickie Most'un koruması altına girdi ve Birleşik Krallık'ta "Can the Can" ve "48 Crash" gibi sert-ama-akılda kalıcı glam-boogie tarzında single'larla (Nicky Chinn ve Mike Chapman'dan oluşan hit-fabrikası takım yazmıştı çoğunu) büyük bir yıldız haline geldi. Quatro'nun jean'ler içindeki dobra imajı onun oğlanlardan biri olduğunu gösteriyordu.

Quatro 70'li yılların başında bir yenilikten öte pek fazla bir şey değildi ve asla ciddiye alınmadı. Bunun nedeni kısmen yaptığı müziğin fazla iddialı olmamasından kısmen de sergilediği karşı cinse özenmeciliğin (sade giyimi ve pırıltıdan arınmışlığı) Bolan ve Bowie gibi eril glam-rocker'ların kurnazlıkları ve androjenileri kadar etkileyici görünmemesinden ötürüydü. Ama Quatro, Joan Jett'e eline bir gitar alıp sonunda Runaways'i kurma konusunda esin kaynağı oldu. Eksantrik Kim Fowley'in menajerliğini yaptığı bu kız grubu asla tam anlamıyla başarılı olamadı ama Jett'in ve gitarist Lita Ford'un solo kariyerlerine sıçrama tahtası işlevi gördü.

Joan Jett'in şarkıları ve siyah deriye bürünmüş imajı safi maça'ydı: 70'li yılların başındaki Sweet ve Gary Glitter (ki Glitter'ın "I Love Rock'n'Roll"'u Jett'e en büyük hitini armağan etmiştir) gibi bubblegum-glam'cilerin yeniden canlandırdığı güçlü bir beat'e ve birlikte söylemeye elverişli nakaratlara sahip bir müzik eşliğinde Jett "kötü kız" rolünü meydan okuyan bir tarzda benimsemişti. Joan Jett kendisi bir saygı duruşu (50'li yılların rock'n'roll'una) olan bir müziğe saygı duruşunda bulunuyordu. Jett'in tavrı, yasa ve kural tanımayan ve bundan da gurur duyan bir tavırdı (Albümlerin adlarına bakın: *Bad Reputation* [Kötü Şöhret] ve *Glorious Results of a Misspent Youth* [Harcanmış Bir Gençliğin Şanlı Ürünleri]). Lita Ford 80'lerin sonunda yeniden adını duyurdu ve bir heavy metal şarkıcısı olarak kısmi bir başarı kazandı. Video kliplerinde baştan

çıkarıcı, hassas spandex giysili siren rolü ile gitarına fallus muamelesi çeken azgın solo gitarist rolü arasında gidip gelir. Pasif konum ile aktif konum, yosma tipi ile külhanbeyi tipi arasındaki bu ani geçişler "rock dünyasında kadınlar" olgusunun çelişkilerini aşmak ya da örtmek şöyle dursun, tüm açıklığıyla sergiledi.

Bazı başka kadınlarsa erkeklerin tekelindeki heavy metal alanına zorla daldı. Motorhead'in koruması altındaki kızlardan kurulu Girlschool uygun, ikinci sınıf bir metal grubuydu. Daha çarpıcı bir grup ise, 70'li yılların sonunda Amerika'da büyük bir başarı sağlayan Ann ve Nancy Wilson'ın önderlik ettiği, Heart'dı. Led Zeppelin'i taklit ediş tarzlarının Zep-klonlarının çoğundan daha kadınsı olmasının nedeni Robert Plant'in havalarından, pozlarından yararlanabiliyor olmalarıydı. Zep'in şehvetli funk-rock'ını "Rockin' Heaven Down" ve "Even It Up" gibi şarkılarda ikna edici bir şekilde taklit ederken, –"Sylvan Song" ya da "Dream Of the Archer" benzeri şarkılarda olduğu gibi– çıtkırıldımlıkla suçlanmadan bir ortaçağcılığın dantelli, şatafatlı bölgelerine de "meşru" keşif seferleri düzenleyebiliyorlardı.

Wilson Kızkardeşler dişi-asi kahramanlar hayal eden şarkılar yazdı: "Kick It Out"un doğduğu gün kaçıp özgürlüğüne kavuşan "kuyruk sallayan dişi tay"ı, "Little Queen"in kadın maceraperesti ve hepsinden önemlisi de "Bébé Le Strange" (1980 yılında çıkan albümlerine adını veren parça). Bébé'in esin kaynağı, Ann ve Nancy'den esinlenerek neler yaptıklarını anlatan bir sürü genç kız hayranın yazdığı mektuplardır. Ann, Bébé Le Strange için, "bizimle iletişim kuran genç insanların kolektif bir adıdır" açıklamasını yapar. "Bu, Johnny B. Goode gibi bir addır –rock hakkında bir 'feminist bildirge'den çok daha fazlasını temsil eder. Bunun ötesine uzanır!"

Hard rock gibi hardcore punk çevresi de kadınların kabul görmek istiyorlarsa "hard"* davranmalarını talep eder. Sonic Youth gurubunda Kim Gordon bas gitar çalar ve şarkı söyleme/şarkı yazma görevini Thurston Moore ve Lee Ranaldo'yla paylaşır. Gordon, "kadınsı" olmayan bir müzik tarzını icra etmeye girişen bir kadının karşılaştığı paradoksları *Village Voice*'da etkili bir şekilde yazıya dökmüştü: "Bas gitarı elime almadan önce hayalleri olan öbür kızlardan biriydim sadece. Enerjinin doruğunun tam altında, gitarlarını kapıştıran, kendilerine âşık ve erkek dostluğunun coşkusu içindeki iki herifin yanı başında olmak nasıl bir şey olacaktı?...Gitar ça-

* Sert. (y.h.n.)

lan erkeklere bayılan ve olabildiğince sıradan biri olarak benim için bas gitar çalan bir kız olmak ideal bir şey; çünkü Sonic Youth müziğinin girdabı bana kız olduğumu unutturuyor. Zayıf bir konumda olup da bu konumu güçlü kılmak hoşuma gidiyor."

Gordon'un "cool piliç", kural tanımaz imajı, modern sanat okulu diploması ve daha "hip" referansları çıkarırsak Joan Jett'in imajından bazen çok farklı değildir. Bu karikatürsü nitelik, Sonic Youth'un rock asi klişelerini anlamsızlık derecesinde ironik bir tarzda yeniden canlandırma girişiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Faaliyetinin ilk evresinde Sonic Youth'un estetiği kafası karışık, apolitik bir muğlaklığın ve suçluluğa tutkulu bir hayranlığın özelliklerini taşır.
Bu sonunda kendi kendisinin parodisine dönüşür: Bunu görmek için, Raymond Pettibon imzasıyla bir çift yeniyetme asinin yer aldığı 1990 tarihli *Goo* albümünün kapağındaki çizgi roman tarzındaki resme bakmak yeterli. Hayallere dalıp gitmiş olan kız, erkek arkadaşıyla işbirliği yaparak ana babasını nasıl öldürüp sonra da otoyolda kaçmaya başladıklarını anlatır.

Sonic Youth'un içinden çıktığı, Amerikan post-hardcore çevresi zıt değerli ya da tabu sayılan malzemelerle flört etmesiyle, psikoza merakıyla dikkatleri çekiyordu. Sonic Youth'un şarkılarının bir anlamda "insan deneyiminin dış sınırlarında" gezinmesi gerekliliği düşünüldüğünde, Gordon'un şarkıları da kadın arzuları ve kimliğine dair bulanık, zıt değerli imgeler sunmakla yükümlü kılınmıştı. "Secret Girl"de (1986 yılının *Evol*'undan) Gordon bedensiz, hayaletimsi, varlığıyla yokluğu belli olmayan biridir: Kendisini "görünmezlik"ten hoşlanan bir oğlan olarak tarif eder, ama belki de dolaylı, "bilinçaltı" bir tarzda rock dünyasındaki erkek Fatmaya, ancak kendisini soğukkanlı, "iyice" eril bir örtü altında gizlediği takdirde kabul görebilen kıza gönderme yapıyordur. *Daydream Nation*'da (1988) Gordon'un karakterleri ya pasiftir ya da denetimden çıkmış haldedir. "The Sprawl"da doymak bilmeyen ama kafasız, her zaman "daha daha daha" fazlasını isteyen yeniyetme bir kızdır. "Eliminator Jr" ise çılgın bir cinsel fantezidir. "İçimden geçip gidiyor" dediği yabancı erkek imgeleriyle, sanki bir darbeye maruz kalmışçasına çıkardığı iniltiler arasında gidip gelir bu farkı. Sonic Youth biyografisi yazarı Alec Foege'ye göre, bu şarkı, Robert Chambers'ın kız arkadaşını (kendi iddiasına göre hoyrat bir tarzda sevişti̇ği esnada) boğarak öldürdüğü 1988 tarihli "kolej cinayeti"nin "izlenimci bir anlatımı"dır.

Gordon'un şarkıları daha sonraları daha feminist bir tutuma kayar. "Kool Thing"de (*Goo*'dan) rap'e misilleme yapar, Public Enemy gibi siyah eril öfke ikonlarına cinsel birer nesne muamelesi çekerek önemsizleştirir, Kara Panterler'i kızışmış birer kediye dönüştürür. Şarkının ortasında beyaz şirketler Amerika'sına karşı açtıkları savaşta kızların nasıl bir konuma uygun görüldüğünü sorarak Chuck D'ye meydan okur ve Public Enemy'nin "Fear of A Black Planet" (*Siyah Bir Gezegenden Duyulan Korku*) albümünün parodisini yapar: "Dişi bir gezegenden duyulan korku." Chuck D'nin yanıtı tutarsız bir kekelemeden ibarettir. 1992'de çıkan *Dirty* adlı albümlerindeki, "Youth Against Fascism" ve "Swimsuit Issue" gibi şarkılar ise doğrudan ajit-prop'tu (Gordon bu ikinci şarkıda Anita Hill'i desteklediğini ilan eder). Gordon bu noktada L7 ve Hole (Bu grubun ilk albümünün prodüktörlüğünü yaptı) gibi yeni kuşak kadın gruplarının ve hızla büyüyen Riot Grrrl hareketinin vaftiz anası rolünü oynamaya başlamıştı.

L7 erkek Fatma geleneğinin nihai ürünüdür. Sırf kızlardan oluşan bu grup açık bir feminizmi, her türlü "kadınsı" izin silindiği haşin bir hard-rock'la bileştirmeyi becerir. Grubun sound'u Ramones'in süratini Sabbath'ın ağırlıyla kaynaştıran bir punk-metal'dir. L7, tınısı değişmeyen soğuk vokallerinden (Soğukkanlı takılmayı zombi benzeri otizm noktasına kadar taşır) çalma tarzlarına (çırılçıplak, gösterişsiz bir tarz) kadar, kadınsı rüküşlük ya da yumuşaklık kokan her şeyden kaçınma endişesiyle neredeyse bir hard rock karikatürü olup çıkar. Örneğin, "Fast and Frightening"daki kadın anti-kahramanın "o kadar büyük bir klitorisi var"dır ki, taşaklara sahip olmaya ihtiyaç duymaz. 1992'de çıkan *Bricks Are Heavy*'deki "This Ain't Pleasure", L7'nin rock'n'roll'a yaklaşımını özetler. Kas gücüne dayalı bir iş etiğidir onlarınki: Acı yoksa, kazanç da yok. Müzik, sözler ve imaj, hepsi birlikte asık suratlı, kin ve nefret dolu ama son derece içine kapanık bir sertlik halesi içindedir: Iggy Pop ya da Johnny Rotten'ın kapıp koyvermesinin ya da yıkıcılığının izi bile yoktur. L7'nin müziği için için kaynar ama öfkesini içinde tutar, asla infilak etmez ve pislikleri tekmelemeye girişmez.

L7'nin sıradışı boyutu açık bir politik bilinç sergilemesi ve feminizmle müttefik olmasıdır; bu, kürtaj serbestliğini savunanların yararına konser vermeye kadar uzanmıştır. "Pretend We're Dead" uyuşuk, aylak halka saldırarak amigovari "hadi, hadi, hadi"lerle uyanmaları ve politikayla uğraşmaları için sıkıştırır. "Wargasm" er-

keklik, militarizm ve mastürbasyon arasındaki bağlantılara yapılan bir sondajdır –Körfez Savaşı kablolu televizyondan yayımlanan bir porno festivali olarak sunulur. "Everglade"de sert bir çıtır, pogo dansı sırasında kendisini ezen delikanlıya çıkışır. Runaways'in bir tür siyaseten-doğrucu versiyonu olan L7 oğlanlar kadar çetin ceviz olmaya çalışmanın sadece bir çıkmaz sokak olduğunu göstermeye çalışır. Kadınların rock dünyasına cool olmanın bildik yöntemleri ve tavırları dışında da sunabilecekleri bir şeyler elbette vardır, değil mi? L7'nin kötü şöhretli tuhaflıkları –1992 Reading Festivali'nde şarkıcı gitarist Donita Sparks'ın tamponunu vajinasından çıkarıp kalabalığa fırlatması örneğindeki gibi– heavy metalin tören haline getirdiği edepsizlikler yanında gerçekten de bir gelişme sayılabilir mi?

III

Kalbini aç: Janis Joplin'den Courtney Love'a itiraf ve katarsis

Taklidini yaptığı maçoluk gibi maça tavrı da cool olma maskesinin ardında duyguların gizlenmesinden ibarettir. Sert rock pilicinin karşıt kutbunda açık kalplilikleriyle ıstırabı bir onaylayışa dönüştüren, itirafçı kadın şarkıcı-şarkı yazarları yer alır. Istırabın onaylamaya dönüşmesi bir tür yaralanabilirlik-yoluyla-güçlülük olarak görülebilir. Belli bir kadın şarkıcı-şarkı yazarı türü için kişisel dürüstlük, açık sözlülük ile politik kaygılar aynı madalyonun iki yüzüdür. Bu tutum "kişisel olan politiktir" amentüsüne bağlanmış olduklarını göstermekten ziyade, hakikat söze dökülebildiği –yalanlar örgüsü parçalanıp "sahici" bir gerçekliğin peçesi aralandığı takdirde– gerek özel alanda gerekse kamusal alanda haksızlıkların düzeltilebileceğine inandıklarını gösterir.

Sahicilik nosyonu yarın yüz yıl öncesinden, Marksizm ve psikanaliz çağından günümüze kalmıştır. Bu iki insan bilimi, dünyanın üstündeki gizem perdesinin kaldırılması ve konuşma tedavisi yoluyla zulüm ve eziyetin alt edilebileceğine, ideolojinin peçesini ve nevrozun karanlığını aklın parıldayan ışığının delip geçeceğine tam bir güven duyuyordu. Oysa postmodern düşünce, "hakikat"in dil içerisinde kavranabileceği fikrinin dayanaklarını yıktı. Ama sahicilik nosyonu mainstream kültür içerisinde başarıyla serpilmeye devam ediyor. Michael Bolton ve Mariah Carey gibi ruhunu açan pop şarkıcılarından Oprah Winfrey'ninki gibi talk şovlara kadar, acılarınızı ve tutkularınızı anlatmanızın duygusal sağlığa giden ilk adım olarak değerlendirildiği bir itiraf kültüründe yaşıyoruz. Bu bölümde ele aldığımız itirafçı şarkıcı-şarkı yazarları "olanı olduğu gibi anlatmacı" blues, soul ve folk gelenekleri ile kadın dergilerinin ve akıl verme şovlarının desteklediği kendi kendini gerçekleştirme terapisi arasında bir yerlerde duruyor.

Popüler şarkıcı-şarkı yazarlarının bazıları (k.d. Lang, Sinead O'Connor) son yıllarda meşale-şarkı [torch-song] ve country geleneğinde reform yapmaya çalıştılarsa da, çoğunluğu folk geleneğine yaslanır. Folkun işlediği konular her zaman için gönül yarası ile hayatın zorlukları arasında bölünmüştür. Kadın folk-şarkıcıları çoğunlukla hüzünlü bir bilge, erkeklerin deliliklerini nazikçe azarlayan gözlemci Toprak Ana persona'sını benimsemişlerdir. Folk şarkılardaki ses blues ve cazdakinden daha az cinseldir; o hüzünlü ses kişisel ve politik felaketleri anlatan şarkılara daha uygundur. Bazen bu ikisi iç içe geçer; örneğin, geleneksel "The Banks of Nile" şarkısının Sandy Denny versiyonunda (*Fotheringay*'den, 1970) böyledir –şarkı, sevgilisi zorunlu olarak askere alınıp Mısır'da savaşmaya gönderilmiş bir kadının şikâyetidir. Kadın saçlarını kestirip onun yanı başında savaşmak için orduya katılacağına yemin eder, ama sevgilisi onun çok narin olduğunu, Ekvator güneşinin o İngilizlere has pembe tenini yakacağını söyleyerek yanıt verir. Böylece Denny'nin payına sevdiklerimizi bizden çalan savaşlara ağıt yakmak düşer.

Bununla birlikte, şarkıcılar genellikle kişisel kederleri politik kederlerden ayrı tutma eğilimindedir. Örneğin, Sinead O'Connor'ın şarkıları yalın, süssüz itiraflarla doğruyu dürüstçe anlatmak arasında gidip gelir, ama bu ikisini nadiren bileştirir. İlk albümü *The Lion and the Cobra* (1987) gönül yarasını, burukluğu ve duygusal

özerklik mücadelesini sık sık mitolojik mecazlara başvurarak anlatan ve otobiyografik şarkılar içeren bir gençlik ürünüydü. O'Connor'ın "sert ve eksiksiz otobiyografi"si hakkında Stud Brothers şöyle yazıyordu: "Kendi deneyimlerini kayda geçirirken geçmişinin meşru bir anlatıcısı olmayı sağlama alabilmek için yaşamayı bırakıyor gibi bir hali var." Kişinin bu şekilde kendine dönüp kendisi üstüne derin düşüncelere dalması (tamamen) narsisistik bir özkaygı olmayıp, bu noktaya nasıl geldiğinizi, buradan nasıl çıkacağınızı ve bundan sonra nereye gideceğinizi anlamanın bir vasıtasıdır.

İlk albüm ile 1990 yılında ardından gelen *I Do Not Want What I Haven't Got* arasında geçen sürede O'Connor zulme karşı –bu noktada henüz elinin altında bulunmayan bir dinleyici kitlesi adına– sesini yükseltmeyi ödev bilen tartışmalı bir kişilik edinmeye karar vermiş gibidir. "Black Boys on Mopeds" gibi politik öfkeyle dolu şarkılardan "Jump in the River" gibi açık ve ayrıntılı cinsel itiraflara kadar, O'Connor'ın, kendi duygusal evini düzene koymak ile dünyayı düzeltme çabasının aynı hakikat arayışının kopmaz bir şekilde iç içe geçmiş cepheleri olduğu doğrultusundaki inancı albümün yönünü belirlemiş gibidir. New Age onaylama terapisinin Zen kokulu havasındaki albümün adı, *I Do Not Want What I Haven't Got* yalnızca bir başlangıçtı. Hatta "Feel So Different" "anonim alkolikler" üslubunda bir kendini olduğu gibi kabul etme yeminiyle başlar. "The Emperor's New Clothes" kişisel politikanın kamusal politika jargonuyla dile getirildiği tek yanlı bir (duygusal) bağımsızlık bildirisidir: "Benim kendi politikalarım olacak." Sinead, Hakikatin Kraliçesi olmak ister. Ama egemenlik düşleyen eril asiden farklı olarak Sinead'ın vizyonu muktedirin *ödevini* vurgular, zevk ve sefaya dalmayı değil.

Prince'in meşale şarkısı "Nothing Compares 2 U" yorumuyla ünlü olur olmaz ortalığı karıştıran mesajlar verme fırsatını kaçırmadı; konserlerinden birinde Amerikan ulusal marşının çalınmasını reddetti ve 1992 yılında ünlü *Saturday Night Live* programında "gerçek düşmana karşı savaşın" diyerek Papa'nın fotoğrafını yırttı. Bu zorlantılı, teşhirci dobralık ihtiyacının altında ne yatıyor olabilir? O'Connor, Katolik eğitiminin verdiği terbiyeyi reddetmiş ama bu eğitim yoluyla suçluluk duygusunu içselleştirmiş olduğunu da kabul etmiştir. Katolikliğin kadın-karşıtı, cinsellik-karşıtı telkinleri ile kendisinin tanrı gibi olma arzusu arasında sıkışıp kalan Sinead,

kendisini Kilise'den nefret eden bir Hıristiyan olarak tanımlar.

Ama O'Connor'ın söylenmemiş, söylenebilir olmayan hakikati dile getirme, *itiraf etme* zorlantısının bundan daha derin otobiyografik bir kökeni var *Saturday Night Live* olayından kısa süre sonra çocukluğunda annesinin kötü muamelelerine maruz kaldığını açıkladı (Annesinin zihinsel rahatsızlığından Katolikliği sorumlu tutuyordu). Istıraplar içinde kıvranan genç Sinead, Tanrı'yla bir anlaşma yapmıştır. "Hayatta kalıp kalamayacağımdan emin değildim, bana yardım etmesi için Tanrı'ya yakardım ve karşılık olarak da onun uğrunda çalışacağıma söz verdim...Sesimi bana o verdi, sesimi sadece şarkı söylemek için değil her türlü başka şekilde de kullanmak zorundayım...Bu dünyada söylemek istediğim tek bir şey vardı ve onu söyleyebilmek için gerekli koşulları yarattım. O fotoğrafı yırtmamın sebebi bu." Kendisini bir tür Bakire Meryem ile İsa'nın bileşimi olarak kuran O'Connor bağışlayıcı, kadınsılaşmış, annecil bir Hıristiyanlık –kadın cinselliğinin bastırılması/yüceltilmesine yaslanmayan bir Hıristiyanlık– tahayyül eder. (1994 tarihli *Universal Mother* albümünün adı da bu tahayyülden kaynaklanır).

O'Connor'ın "Kutsal Ana" tavrı protest folk'un zulme uğramış, rencide edilmiş bir doğanın yumuşak bir tarzda sitem eden sesi konumundaki Toprak Ana tavrının inanılmaz derecede amplifiye edilmiş bir versiyonudur. Toprak Ana, Joan Baez ve Buffy St Marie'den Tracy Chapman ve Natalie Merchant'a kadar uzanan kalıcı bir persona'dır. Zulme uğramış mağdurların dünyaya bakış açılarını vaazlar ya da protestolardan ziyade yaşanan zulüm sahnelerinin kısa ve etkili anlatımları yoluyla tahayyül etmeyi tercih eden Suzanne Vega daha ince bir yaklaşım sergiler. Vega "Luka"da (1987 tarihli *Solitude Standing*'den) kötü muamele görmüş bir çocuğu canlandırır. Burada hâkim fikir, birinci ağızdan yapılacak bir anlatımın, yaşanan dehşeti, sorunla boğuşmak için yapılacak kaba bir girişimden (10.000 Maniacs'ın yine cinsel istismarı konu alan "Whats's the Matter Here"deki tepeden bakan tavrı gibi) daha iyi iletebileceği kanısına yaslanmaktadır. "Luka" aslında Vega'nın öbür şarkılarının birçoğunu –"Neighborhood Girls", "Tom's Diner"– dolduran, mainstream, normlara uyan varoluşun periferisinde yaşayan yumuşak başlı ve çelimsiz simalara, ufak, hayaletimsi, kanı çekilmiş karakterlere şaşırtıcı derecede benzer.

Vega'nın şarkı-öyküleri kişisel olan ile politik olanı kaynaştırır, toplumsal eleştiriyi bir tür özgün kişisel uzam duygusuyla bileştirir.

"Bad Wisdom" (1992 tarihli *99.9°F* adlı albümden) fazla ağır olabilecek bir konuya dolaylı bir yaklaşım sergiler. Şarkıda yine istismar edilmiş bir kız çocuğu söz konusudur. Bu istismar, kızın, "garip bir bilgi"ye sahip olmasına ve bu nedenle masumiyet ile yetişkinlik arasında bir yere mahkûm olmasına sebebiyet vermiştir. Müzikal eşliğin çok minimal olduğu "Bad Wisdom" neredeyse geleneksel bir folk olarak sunulur, ama bir protest şarkıdan ziyade belgesel drama yakındır. Vega kızın destekleyici sistemlerden ya da kurtarıcılardan yoksun olmasına sızlanmak yerine, ne annesinin ne de arkadaşlarının ona ulaşamayacakları bir "çatlağa düşmesi"nin şarkısını söyler.

A. SEVGİLİ GÜNCE

Sinead O'Connor'ın Hıristiyan usulü itirafçı tarzı, günlük tutma dürtüsünün suçluluk duygusuyla acı veren kökenlerine bir geri dönüştür: On altıncı yüzyılda rahipler hayatlarının saflığına tanıklık etsin diye günce tutarlardı. İtirafçı şiir 1950'li ve 60'lı yıllarda ortaya çıktığında buna benzer bir ruhu arındırma rolü oynuyordu; ama bu kez manevi lekelenmemişlikten ziyade zihinsel temizliğe yönelmişti. Bu türün en popüler kadın temsilcileri –Sylvia Plath ve Anne Sexton– manevi hayatlarının dertlerini imbikten geçirerek keskin ama ustaca işlenmiş dizelere aktardı. Ama birçok eleştirmen bu şairlerin çalışmalarını çok çiğ, kendi hassas duyarlılıkları açısından çok dolaysız bir anlatım olarak değerlendirdi. Yorumcu Charles Gullans, Sexton hakkında şunu söylüyordu: "Şiirlerini okurken, hakkım ya da isteğim olmadan onun psikiyatristiyle yaptığı söyleşilere kulak misafiri olmuşum duygusuna kapılıyorum." (Pek haksız sayılmaz aslında, Sexton'ı yazması için ilk teşvik eden kişi psikiyatristiydi). "Kendisini denetleyemediği takdirde yazara acımaktan başka bir şey gelmez elimizden" diyerek bitiriyordu yorumunu. Yıllar sonra çalışmalarının çoğu kendisinin acı dolu tasvirlerinden oluşan ressam Frida Kahlo hakkında yazdığı eleştiride Octavio Paz da benzer bir huzursuzluk sergileyecektir: "Sanki bir sanat eserinin değil de bir yakınmanın karşısındaymışım gibi oluyorum." Bu tümcelerde sanatta dobra anlatım [visceral] ile iç organlardan, kâğıda sıvanmış bağırsaklar ve kandan başka bir şey olmadığı düşünülen sanat arasında yapılan ince bir ayrım yoluyla dişi arzu ve ıstırap

karşısında hissedilen tahammül edememe duygusu belli belirsiz gizlenmektedir. Dile getirilen itirazların alt-metni şöyle der gibidir: Bu lanet olası kadınlar niçin sorunlarını içlerinde tutamıyor ki?

Şarkıcının kişiliğini şarkılardaki persona'larla karıştırma eğilimi rock'ta her zaman vardı elbet: Kendi şarkılarını karakterlerle dolu birer mini-roman olarak gören Elvis Costello ve Lou Reed gibi rock ediplerinin bu savaşta kazanma şansları yoktur. Mesafelilik ve biçim değiştirme [transfiguration] sorularını hiçe sayan rock açısından otobiyografi asla bir sorun oluşturmadı. (Anne Sexton'ın kurduğu Anne Sexton and Her Kind adlı grupta şiiri rock'la bileştirme girişiminde bulunmasının sebebi de budur belki). Rock için "aşırı" çiğ diye bir şey söz konusu olamaz.

Joni Mitchell "itirafçı şarkı yazarı" yaftasının vurulduğu ilk kadın sanatçılardan biriydi. Bill Flanagan'la yaptığı görüşmelerin yer aldığı *Written in My Soul*'da Nietzsche'nin "kendi kanlarıyla yazan ruhun tövbekârları" imgesini aktarır. 1971 tarihli albümü *Blue*'ya damgasını vuran, vicdanını tüm açıklığıyla sergileme konusunda şöyle diyordu: "Etrafta böyle dolanmayı (yani, tamamen çıplak bir halde) istemez insan. Dünyada ayakta kalabilmeniz için kendinizi savunma yollarınız olmalı...Hayatımın o döneminde tüm savunma mekanizmalarımı yitirmiştim...Bu albümü kaydedebilmek için stüdyonun kapılarını kilitlemek zorunda kaldık. Sendikadan bir herif aidatları almaya geldiğinde yüzüne bile bakamadım, gözyaşlarına boğuldum. O kadar hassastım ki. Tepeden tırnağa sinir uçlarından ibarettim." Mitchell *Blue*'daki bu şarkılarda tam anlamıyla çiğ, anadan üryan ve kanayan bir halde olduğunu söylüyor gibidir. Sahicilik tavrı mantıksal sonucuna götürüldüğünde şarkıcı ile dinleyicinin birebir söyleşmesi, sırların doğrudan doğruya kulağınıza fısıldanması fikrine ulaşılır. Mitchell aynı görüşmede sahnede olmayı amaçları bakımından gereğinden fazla mesafeli bulduğunu kabul ediyordu: "Bırakın bu kadar çok *ayırmayan* bir kaidenin üstünde durayım."

Mitchell, kariyerinin daha sonraki bir döneminde şarkılarını daha mesafeli bir tarzda yazmaya çalıştı; bu *Blue*'daki şarkıların yalın düzenlemelerinden, *The Hissing of Summer Lawns* gibi albümlerin akışkan, büyülü sound manzaralarına doğru bir kaymanın eşlik ettiği dolaylı bir tarzdı. Ama bu albümlerle birlikte "Ben"den "Sen"e geçtiği için eleştirilmesinden yakınır. "Dylan 'sen' diyerek birçok kişisel şarkı söyledi. Bir erkek olarak bu daha iyi bir tarz..."

Ama Mitchell'i eleştirenler bir kadından gelen bu mesafe koyucu efekti kabul edemedi. Mitchell bu olayı şarkıcı ile dinleyici arasındaki ilişkiyi, arkadaşlar arasındaki ilişkiye benzeterek açıkladı: "Tanıştığınızda kırılgan olan bir kişi birdenbire güçlü bir kişiliğe büründüğünde bu durum sizi tehdit eder, çünkü rolünüzde yeni bir ayarlama yapmak zorunda kalırsınız...Arkadaşınız artık koruduğunuz ya da rahatlama sağladığınız kişi değildir...Bazen birinin güçlü olması diğerini zayıf konuma getirir." Burada Mitchell bir şarkı yazarı olarak benimsediği yeni mesafeli konumun, daha önceleri duygusal zaaflarını tasvir edişinden gizlice haz duyan (erkek) eleştirmenlerin keyiflerine limon sıktığını ima etmektedir; çünkü eski konumu eleştirmenlerin onu kurtarma fantezileri kurmasına izin veriyordu. Kadını sık sık mağdur, hassas, savunmasız gösteren klişelere yerleştiriveren itirafçı üslubun tehlikesi de bu noktada yatıyor. Burada yine şu soru akla geliyor. Kişinin önüne ulaşılamaz hedefler koyan bir "pozitif" her şeye kadirlik imgesi sunmakla kendisini yükümlü hissetmesi yerine, bir kadının hayatını tüm karmaşıklığı ve çatışmalarıyla yansıtmak daha iyi olmaz mı?

Joni Mitchell'in *Court and Spark*'ının 1974 yılında sağladığı başarının aynısını Liz Phair'in *Exile in Guyville*'i 1994 yılında tekrarlayarak, 74'ten bu yana Pazz & Job listesinde (*Village Voice*'un her yıl önde gelen Amerikalı eleştirmenlerin verdikleri oylarla yılın en iyilerini saptadığı liste) bir numaraya çıkan ilk kadın sanatçı oldu. *Exile in Guyville* itirafçı üslubu güncelleştirir: Phair'in sesi samimi, teklifsiz, tam kulağınızın dibindedir, ama dürüst bir hippi sonrası sahiciliğinin yerine Phair daha geçici, 90'lı yıllara özgü bir kimlik duygusuyla yaşamaktadır. Neşeli ve sinir bozucu "Flower"da, "itekliyor, zorla yerleşiyor içime" diyerek, içinde gezindiğini tahayyül ettiği malafatına önem verdiği sevimli bir oğlanı kişiliğini hiçe sayarak nesneleştiren, aklı uçkurunda bir dominatriks'tir. Ama "Fuck and Run"da baştan çıkarılıp sonra da terk edilmiş kurbandır. "Ama bir 'erkek arkadaş' diye bir şey vardı, ne oldu ona?" sorusuyla, iş bittikten sonra ertesi sabah çekip gitmeyen erkeklerin nerede olduğunu sorar. Doyumsuzluk ile dokunaklılık, edepsizlik ile muhtaçlık arasındaki bu gidip gelmeler Phair'in tam bir postmodern, tam bir kafası karışık --çelişkilerle parçalanmış, farklı bağlamlarda güçlü ve zayıf olabilen– rock pilici olarak ün yapmasını sağladı.

"Johnny Sunshine" Phair'in iki sesini yan yana getirerek bu kutupsallıkları şarkının yapısına nakşeder: Bas, boğuk ve rock'n'roll

özelliği taşıyan bir ses ile tiz, kız gibi ve "rock-olmayan" bir ses. Phair yola koyulan başıboş bir sevgilinin şarkısını bir *motorik* bir ritmin üstünde duygusuz, cool-ötesi bir tekdüzelikle söyler; ama insanı coşturan bu sürükleyici anlatıya, terk etmekten değil terk edilmekten söz eden ikinci bir "kadınsı" ses kontrpuan yapar. Sonra Stones'un "You Can't Always Get What You Want"ın bir yankısı olan finalde kibarca suçlar: "Bana hiçbir şey bırakmadın." Phair'in eleştirmenlerce *succès d'estime*'i garaj rock'n'roll'unu itirafçı bir hassaslıkla birleştirmesine yaslanır. Daha özgül olarak söylenirse, çoğunlukla erkeklerle ilintili sayılan alternatif bir rock geleneğini, yani Elvis Costello ya da Replacements'ın Paul Westerberg'i tarzında şarkı yazarlığını kadınsılaştırmıştı.

B. DUYGUSAL ÇIPLAKLIK

"Yazmak bir karakterin ifşası olabilir, hatta deliliğin bir biçimi olabilir, ama yazan kişi açısından akıl sağlığını korumanın bir yolu olabilir pekâlâ...Çok edepsiz bir şeyler yazmanın, nezih bir kişi olmaya devam etmek için bir çıkış yolu olabileceğini söylemek, malumu ilamdan başka bir şey değildir."

Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*

İtirafçı müziğin ya da şiirin arı ve dolayımsız *hakikat* olduğu miti, tam da budur: Sadece mit. İtiraf bir anlatıdır; en özel güncelerimizde bile yaşadıklarımızı tıpkı bir resim yapar gibi yorumlar, seçer ve bir çerçeveye yerleştiririz. Rock dünyasında şarkı yazımında Sevgili Günce yaklaşımı dayanıklı bir tür oluşturur. Hatta son yıllarda alternatif şarkıcı-şarkı yazarlarının (Julianna Hatfield, Barbara Manning, Liz Phair, vb.) rağbet görmesiyle bir yeniden canlanma yaşadığı söylenebilir. Bununla birlikte, bazılarına göre, günce-olarak-şarkı yaklaşımı gereğinden fazla açık sözlüdür, eser neredeyse yazarın kendisinden ibarettir; bu kadınlar sahicilik peşinde koşarken teşhirci aşırılıklara kaçmakta, bu da bir tür duygusal çıplaklıkla sonuçlanmaktadır.

"Katarsis" ve "cinlerimi çıkarma" anlayışları rock dilinde çoktan klişe haline gelmiştir. Lydia Lunch'ın müziği ve onun neslinden gelenlerde (Hole, Babes In Toyland) bu eğretilemeler orijinal canlılıklarına yeniden kavuştu. İtiraf üslubunda şarkı yazmanın ölçülü ifşaatlarıyla karşılaştırıldığında Lydia Lunch'ın eserleri şeytan çı-

karmanın "itiraf et!" buyruğuna daha yakındır; patriyarkal otoritenin bir zamanlar cadıların ve "cin tutmuş" yeniyetme kızların *aleyhine* kullandığı araç, bugün onların modern muadili olan asi kadın rocker'larca bir özdışavurum, terapi ve isyan aracı olarak kullanılmaktadır.

70'li yılların başında Teenage Jesus and the Jerks ve 8-Eyed Spy gibi gruplarda New York No Wave çevresinin ön cephelerinde yer aldığı ilk günlerinden, Foetus, Rowland Howard, Thurston Moore'la birlikte yaptığı plaklara ve birçok solo albüm ve spoken word projelerine kadar, Lunch, içindeki marazi süreçleri göstererek dinleyicinin içine işlemeyi başardı. Eserleri voyörizme hem hizmet eder hem de karşı çıkar. *Hysterie* adlı retrospektif kitabının başlığı hem histeri fikriyle (on dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan psikiyatr Jean-Martin Charcot'nun erkek hekimleri eğitmek/eğlendirmek için bir gösteriye dönüştürdüğü, kadınların psikosomatik "hastalığı" fikriyle) hem de bir kadının gizli tarihini yazma fikriyle oynar.* Otobiyografinin süslü formatını darmadağın eden Lunch'ın bu kitabı, kendisini sanatçı olmaya zorlayan asli yarayı açığa çıkarmak için ruhuna kazı yaparak bir katmandan öbürüne geçen bir kendini bilme, tanıma arkeolojisidir (Sinead O'Connor gibi Lunch da çocukluğunda cinsel istismara uğramıştır). *Melody Maker*'la 1988 yılında yaptığı bir görüşmede şunu söyler: "Başka kadınların da aynı şeylere maruz kaldığı bilgisini yedeğime alarak hayatımda nelerin olup bittiğini açıklamayı ve belgelemeyi iş edindim. Soruna çözümler bulmuyorum, bir çözüm olduğunu söylemiyorum, yalnızca bunu herkesin benim kadar bariz şekilde görebilmesi için sorunun *altını çiziyorum.*"

Lunch'ın eseri bir tür *saldırı* terapisidir: Hastalığı izleyiciye dayatarak kendi sisteminin dışına çıkarma işlemi. Kariyerinin ilk döneminde yaptığı müzik oldukça disiplinlidir ve adamakıllı bir yön verilmiştir; Teenage Jesus and the Jerks'ün "kendiliğinden bir tutuşma" olmasından ziyade neredeyse askeri disipline sahip bir grup olmasını istemişti. Bu döneminin şarkılarında kurban ile saldırgan arasındaki ilişkinin dinamiklerini konu edinir. Bu, en açık haliyle, Manson çetesinin kurbanı Sharon Tate'le özdeşleştiği ve kendisini ifade etmekten ya da "söze dökmek"ten aciz oluşundan yakındığı "In the Closet" şarkısında görülebilir.

* Histeri anlamına gelen "hysterie" ile tarih anlamına gelen "history" arasında bir kelime oyunu yapılıyor. (y.h.n.)

Eski bir tedavi uygulaması olan kan alma Lunch'ın eserlerinde merkezi bir eğretileme haline gelir. Kan, görünür kılınmış acıdır, iç ile dış arasındaki, kamusal ile özel arasındaki sınırların bir ihlalidir. "I Woke Up Dreaming"de sevgilisini "usturam" diyerek tanımlar; "Baby Doll"da "bir kerecik kanama"sına izin vermesi için yalvarır annesine. Lunch'ın 1980 yılında çıkan solo albümü *Queen of Siam* çözülerek kan ve gözyaşı akıntılarına dönüşen bedenlerle doludur: Bu, negatif *jouissance*'dır,* esrime-olarak-ıstıraptır, libidinalleştirilmiş acıdır. "Tied and Twist" "bir milyon gözyaşı"nda boğulmaktan söz eden çocuksu imgeleme sahip bir şarkıdır. "Knives in the Drain", yara ile vajina, silah ile fallus'un imgelerinin benzerliği fikriyle oynayan tüyler ürpertici bir cinsel eğretilemedir: Lunch "yarılmış ve kanamamış"tır. Yine aynı albümde Billie Holiday'in "Gloomy Sunday" şarkısına yaptığı cover'la bir kadın katarsis geleneğine –meşale şarkı türüne– dayanır.

80'li yıllarda Lunch'ın eserleri alegori (*Honeymoon in Red*'in ruhsal açıdan tükenmiş çorak arazisi, *Stinkfist*'in kıyamet görüntüleri ile bodoslamadan saldırı niteliğindeki otobiyografi (*The Uncensored Lydia Lunch* ve *Oral Fixation* adını taşıyan spoken-word albümleri) arasında ikiye bölünür. Acının ya da coşkunun aşırılıklarını ifade etmek isteyen başka kadın şarkıcıların (Patti Smith, Yoko Ono, Diamanda Galas) dilden kaçınıp dilsel-olmayan bir anlatım geliştirmelerine karşılık, sözcükleri tüm hışmıyla en yüksek perdeden peş peşe makineli tüfek gibi söylerken bile Lunch'ın solo vokal performansları oldukça tutarlı ve anlaşılabilir bir niteliktedir. İçgörülerine ve çektiği ıstıraba, bunların karmakarışık tekrarlanarak bir gevelemeye dönüşmesine izin vermeyecek kadar önem verir; izleyiciye çenesi düşük, makineli tüfek üslubuyla püskürür. Yürek paralayıcı tiratları için Lunch kaltak, cadaloz, huysuz kocakarı persona'larını, yani patriyarkinin büyük korkusunu, *sesini kesmek bilmeyen* kadını canlandırır.

Angry Women adlı kitapta yayımlanan bir röportajda Lunch kendisini kadınların susturulmuş, ıstırap içindeki çoğunluğunun öfkeli sesi olarak tanımlar. "Aynı katmerli hüsranlardan, korku, dehşet, kızgınlık ve öfkeden mustarip herkesin yararına kendi örneğimi kullanıyorum... İşlediğim öyküler sadece kişisel değil, tersine genellikle oldukça politik." "Daddy Dearest" (*Oral Fixation*'dan) kızını istismar eden bir babaya yazılmış mektup biçimine bürünür.

* Keyif. (ç.n.)

Daha yalnızca bir metre boyunda, altı-yedi yaşında bir kız çocuğunun anlattığı acımasız, canlı ayrıntılar insanı mahveder. Babasının sürekli olarak kıçındaki çili nasıl da yakarak yok etmeye çalıştığını anlatır; adamın pis kokusunun –viski, nikotin, soğan kokusu– kendi tecavüz edilen "bebek amcığı"nın kokusuyla karışma tarzını vurgulayarak bedenine yapılan saldırıyı canlı bir şekilde tarif eder. Sylvia Plath'in "Daddy" adlı ünlü şiirinin yakıcı kokusunu bir ölçüde taşıyan bu parçada Lunch en sonunda babasını "berbat koku(su) ve pisliği(ni)" kendi tatlı masumiyetine dayatma, hayatının doğal gelişimini rayından çıkarma suçundan mahkûm eder.

Plağa adını veren monolog "Oral Fixation"da sanatının zorlantılı mahiyetinden bunaldığını itiraf eder. Bir kendine zarar verme (içki, uyuşturucu kullanarak) ve ağzı bozukluk (kaltaklaşarak, yakınarak) döngüsünde kilitlenip kaldığını ve bu döngüyü kırıp dışarı çıkmak istediğini söyler. Ama şimdilik onun bu kötü davranış tarzı (bize karşı!) sağaltıma giden ilk adımdır: Konuşma tedavisinden ziyade bir tür çığlık tedavisi. *Sounds*'da 1986 yılında yayımlanan bir görüşmede, çektiği eziyet konusunda hayrete düştüğünü yüksek sesle dile getirir: "Niçin bağırsaklarımı parçalayıp da birisinin gelip kafasını içime sokup bakmasını, bir an durup düşünerek bir başkasının yerinde olmanın nasıl bir şey olduğunu anlamasını beklemek zorunda olduğumu anlamıyorum."

Lunch şarkılarında her zaman mağdur kişiyi oynamaz. "Black Romeo" monoloğunda işkenceci rolüne girer. Bu, can sıkıntısı ve umutsuzluk yüzünden evlerinde besledikleri kediyi öldürmeye kalkan bir çiftin, bir erkek ile bir kadının öyküsüdür. Romantik tahayyülde sıkça görüldüğü gibi, cinayet, şiddetin yegâne boşalma umudunu sunduğu ana kadar sürekli yukarıya tırmanan dinmek bilmez bir arzunun doruk noktası haline gelir. Hayat hakkında düşünürken Lunch'ın alter ego'su, hem kendisinin hem de sevgilisinin "DAHA FAZLA"ya oburca aç olduklarının farkına varır; sevgilisini tatmin etmenin tek yolu ona başka bir yaratığın hayatını hediye etmektir.

Kedinin öldürülmesi tüyleri ürpertecek kadar canlı biçimde betimlenir, bir parça Rodney King'in dövülüşüyle ilgili görüntülere benzer –darbe üstüne darbe. Sonunda ayakkabıları kanla dolmuştur ama Kara Romeo "artık dırlanmamakta"dır. Lunch hem işkenceciyle hem de kurbanla özdeşleşir: Dırlayan siyah kedi, başka monologlarda kendisini habire inleyen bir dırdırcı olarak tanımlayışına ya da öfkeli bir kadının tiradını dinlemek için para vermediğini söyleyen,

canı sıkkın, hayali bir erkek izleyiciyi taklit edişine şüphe uyandırarak kadar benzer. Birbirlerine duydukları aşkı çocuk öldürerek perçinleyen "Moors Canileri" Myra Hindley ve Ian Brady olayını yankılaması bir yana, "Black Romeo" aynı zamanda yer değiştirmiş ve dışsallaştırılmış bir kendinden nefretin öyküsü gibidir: Kara kedi kadının bastırmak zorunda olduğu karanlık yönünü temsil eder.

"Oral Fixation" adlı şarkıda Lunch, cinsiyetler arasındaki savaş hakkında parlak izlenimci bir bakış açısı sunarak, son derece kişisel bir alandan uzaklaşır ve daha geniş bir politik çerçeveye kayar. Erkeksiliğin sesini yüklenir, abartır, parodisini yapar ve bu esnada bilhassa Haydut/Asi tipini seçip ayırır –Nick Cave ve Clint Ruin gibilerle kurduğu ilişkiler dolayısıyla çok aşina olduğu bir tiptir bu. "Cop yaraklı" neo-Nazi, Clint Eastwood tarzı silahşör/huzurun bekçisi, kült haline gelmiş önderler Jim Jones ve Charles Manson, Dionysosçu asi Jim Morrison, seri cinayetler işleyen Ted Bundy gibi katiller, kitleleri hedef alan suikastçılar –bunların hepsi de aynı ölüme tapan erkeklik yelpazesinde farklı konumlar işgal eder. Lunch'ın yergisi Gore Vidal'in M3'ünü, Miller-Mailer-Manson Adamını anımsatır: Hüsrana uğramış ve sapkınlaşarak Gecenin Sonuna varmaya kararlı bir "ölüm makinesi" itkisine dönüşmüş Amerikan hudut bölgesi ruhu. Lunch alaylarını sertleştirirken, *kendisini denetleyemediği* için muafiyet dilenen sosyopatın mazeretlerinin parodisini yapar. Lunch'ın örneğinde "denetim eksikliği"nin sözel bir ishal şeklinde kendini göstermesine, canının yanmasından ve aşağılanmışlığından söz etmekten kendini alamayan bir acziyete dönüşmesine karşılık, Maço Erkek söz konusu olduğunda bu yeteneksizlik kendi "doğası"nı yadsıma, başkalarını aşağılamaya ve can yakmaya son verme yeteneksizliği olarak ortaya çıkar. Monologlarının dinmek bilmeyen saldırısı, mikroskobu altında incelediği düşük türden erkek numunelerin denetlenemez *necro-logue*'yla* paralellik taşır.

* Ölü konuşma. (ç.n.)

Hole'un Courtney Love'ı ve Babes In Toyland'in Kat Bjelland'ı gibi 90'lı yılların "öfkeli kadınlar"ının manevi annesi Lydia Lunch'dır. Hole ve Babes In Toyland, Lunch'ın tabuları yıkan estetiğine ve dışavurumundaki yırtıcılığa çok şey borçlu olsalar da, müzikal açıdan ilhamlarını erkek-egemen Amerikan hardcore çevresinden almışlardır. Black Flag'in *Damaged*'inde ve *My War*'unda şarkıcı Henry Rollins bir aşağılanma ve kendinden tiksinti duyma çamurunda debelenir. Black Flag, grunge'ın kastrasyon blues'una, gerçekleştirilememiş erkeksiliğin sert sound'una giden yolu hazırladı. Bir kadın grunge grubu olarak Hole çifte kastre edilmişti, eril uyumsuzlardan oluşan grunge alt-kültürü içindeki uyumsuzlardı. Courtney Love, Big Black'ten de çok etkilenmişti; bu grubun kadın düşmanı çizgisi göz önünde tutulduğunda bu durum tuhaf görünebilir; Love, Big Black'in intikamcılığının altında gizlenen erkek hüznünden etkilendiğini söyler. Bir bakıma Hole aşağılanmayı kadınların içeriden bir kişinin bilgisine sahip oldukları hasarlı bir öznellik alanı olarak yeniden kullanıma sokar. Hole sanki şöyle der gibidir: Hardcore ve grunge oğlanlar yabancı oldukları iddiasındadır, bundan dolayı, yabancılığın zirvesinde olan kadınlar hiç kuşkusuz en hakiki punk'lardır.

Hole'un 1991 yılında çıkardığı ilk albüm *Pretty on the Inside*'da Courtney Love kendi yabancı statüsünü açılış parçası "Teenage Whore"da güçlü bir şekilde bildirir. "Teenage Whore" rock camiasının en düşük mensubunu, groupie'yi nihai kadın (anti) kahramana dönüştürür. Love tiksintiyle öğürürken, Hole'un dolambaçlı müziği Love'ın aşağılamalarını ve nefretini gıcırtıyla öğütür.

Hole adı –bir yarayı ve vajinayı anıştıran bu ad– "vulva" [ferç] ile "vulna"nın (Latince yara demektir ve "vulnerable" sözcüğünün köküdür) dilsel yakınlığını akla getirir. Love'ın performansı tahrik edici olamayan bir striptizdir, çünkü çok fazla soyunur, çok fazla katmanı çıkarır. Ortaya çıkan dehşetli bölge ise erkekleri korkutur ve irkiltir. Love "Berry"de "kes aç onu" diye gürler. Spekulum bir gösteri haline gelir, gözün görmediği iç bölge sergilenir; Lydia Lunch'da olduğu gibi, sanki Charcot'nun kadın hastalarından biri kendi histeri tiyatrosunu kurmuş da, sergilenen bir nesne olmanın aşağılayıcılığını güçlendirici bir teşhirciliğe dönüştürmüş gibidir.

* Vomit: Kusmuk; heart: yürek; art: sanat.

(Aslına bakılırsa Courtney Love hayatının çeşitli dönemlerinde bir striptizci olarak çalışmıştı).

Pretty on the Inside'ın çıktığı tarihte Courtney Love kendisinin "çocuk-orospu görünümü" dediği, dostu ve müttefiki Kat Bjelland'la paylaştığı bir görüntüye sahipti: Gözlere çekilmiş çok koyu bir rimel ve rujun küçük kız giysileriyle bir araya gelmesi; bir kız çocuğunun yetişkinlerin baştan çıkarıcılığına sahip olmaya kalkışması ya da cinsel yetişkinlikle birlikte yerle bir olan ergenlik öncesi sevimliliğin grotesk bir parodisi gibi bir şey (punk-sonrası bir "Baby Jane"). Bazen giysiler sanki cinsel bir saldırının mağduruymuş gibi parçalanır, bu da seyirciyi çok daha fazla irkiltir. Çiğnenmiş bir masumiyet görüntüsü ile yetişkin kadın cinselliğinin bu şekilde yan yana getirilmesinin nedeni kısmen bakire/orospu ikiliğini seyircinin yüzüne çarpmaktır. Ama aynı zamanda, der Love, bu "bir şeylerin yanlış gittiğini" söylemenin bir yoludur: "Ben iri kemikliyim, bu giysileri giymemem gerekir, büyümüş bir kadınım!."

"Babydoll"da çocuksulaştırma varsayılmaktan ziyade dayatılmıştır; erkekler tarafından küçük görülmüştür, "sönüp gittiği"ni hisseder ve sonunda tamamen gözden kaybolur. Burada Love'un alter ego'su cinsel ilişkiyi yaşar ("donunu çıkarmış"tır) ama onun arzusu bir rol oynamadığından şarkının hiçbir seksi yanı yoktur. Kendisi, vampirimsi figürlerin ezdiği ve enerjisini emdiği pasif bir oyuncaktır. Özsuyu emilerek zayıflatılmış, bir arzu nesnesine indirgenmiş olan kadın, yalnızca en onur kırıcı, en küçültücü yaftayı hak etmektedir: "Babydoll." Love bu sözcüğü dişlerinin arasına alır ve lime lime eder.

Pretty on the Inside'ın arka kapağında, o dönemde başçı olan Jill Emery kendisinin çatlaklarla bezeli görüntüsünü çizmiştir. Bu çizim Willem De Kooning'in çarpıtılmış olmakla birlikte Frida Kahlo'nun kederli kendi portrelerinin duygudaşlığından pay almış "kadınlar" adlı resimlerini anımsatır. Bir kadın el aynasıyla kendisine bakar. Bedeni çarpıktır: Başsız ve kolsuz gövde bir deri bir kemik kalmıştır, göğüs kafesinin kemikleri görülür, ama kollar kaslıdır, olağandışı ölçüde geniştir. Berelenmiş parmak boğumları kanamaktadır, göz yaşları yanaklarından sert taşlar gibi yuvarlanmaktadır. Oklarla delik deşik olmuş bir kalp göğsünde durmaktadır ve minyatür, kesilip parçalanmış kolları kafasının yanından ileriye doğru bir çıkık oluşturur. Ama resimdeki en anlamlı unsur, el aynasının arka yüzünde kendi kendisi üzerine düşünen kadınınki kadar ifade-

siz bir gözü göstermesidir. Kadının gördüğü şey, aynaya bakıp aşırı kilolu birisini gören bir anoreksi hastası gibidir. Ne içeride bir güzellik görür ne de dışarıda, her şey süprüntüdür. *Pretty on the Inside*'ın anlattığı tek şey, ulaşılamaz ideal ile rezil kepaze gerçek arasındaki derin ayrılıktır. "Ruhun güzel" ibaresi görünümlerinden endişe eden gösterişsiz kızlara annelerinin geleneksel olarak söylediği bir teselli sözüdür. Hole, bedenin nahoş hakikatini açığa vurarak güzelliğin yalnızca yüzeysel olduğu fikrinin anlamını eksiksiz bir şekilde vurgulamak ister.

Hole'un birçok temasını ve özelliklerini Babes In Toyland de paylaşıyorsa, bunun sebebi şarkıcı Kat Bjelland ve Love'un yakın dost olmaları ve önce Sugar Baby Doll adlı bir grupta ve sonra Babes'in ilk kurulduğu günlerde birlikte çalışmış olmalarıydı. Love gibi Bjelland da kendisini belli kalıplara mahkûm eden klişelerle yakın bir dövüşe girişmiştir. Grubun ilk albümü *Spanking Machine*'deki (1990) "Swamp Pussy" Cramps'in psychobilly'siyle aynı voodoo-ritmine sahiptir, ama Cramps'in "What's Inside A Girl?" ve "Smell of Female" gibi şarkılarındaki kadın düşmanlığını alev alev yanan bir öfkeye dönüştürür. Sanki aşağılanmışlık ete kemiğe bürünmüş, canavar halini almış ve erkeği yutmakla tehdit ediyor gibidir. "Swamp Pussy", tersyüz edilmiş Cramps'dir. Hole'da olduğu gibi Bjelland sanki dişi biyolojisinin uçurumunun kıyısında, emniyetsiz bir şekilde yürüyor gibidir; kadınların bedensel süreçlere yakınlıkları hem bir karanlık güç kaynağıdır hem de kimliğe yönelik bir tehdit. "Handsome and Gretel"de (*Fontanelle*, 1992) küçük iyi kız, "apış arası konuşan" küçük kötü kız olup çıkar.

Babes In Toyland için duygusal çıplaklık bir açık kalp ameliyatı haline gelir; katarsis, "Vomit Heart" şarkısının başlığında olduğu gibi iğrenç sıvıların volkanik bir patlamasıdır. Bu şarkıda Bjelland, varlığına dair gerçekler sanki yalnızca parçalar ayrılırsa ortaya çıkabilirmişçesine "kopar kafamı" diye gürler. Şarkının adı muğlak bir şekilde bulimya hastalığını anıştırsa da bu sözler başka bir "dişi sapkınlık"ı hatırlatır –kendi kendini kesip biçme ya da bunun hayal gücüne dayalı daha az keskin muadili olan marazi kendi kendini sakatlama fantezileri. Böylesi fanteziler kendinden tiksinme duygusunun bunaltıcılığından kurtulmak için bir supap işlevi görebilir: Beden, sahibine yaşattığı sorunlardan ötürü cezalandırılır, hatta yok edilir.

Benzer bir kendinden nefretin izdüşümü, Bjelland'ın kafasının

içinde ciyak ciyak öten kara bir kuşun imgesinin yer aldığı "Pearl"de (*Fontanelle*'den) bulunur. "Suçluluk gibi, vicdanın sesi gibi bir şey, sizi habire taciz eden ve sürekli yatıştırmaya çalıştığınız bir şey gibi" diyordu Bjelland *Melody Maker*'a. "Kafamın içinde çığlık atıp duran karakuştan bıktım, demek gibi." Hastalık ve bedensel bozukluk benzetmelerine çok sık başvuran Bjelland zihninin "ülserli" olduğunu söyler; "bir ülser gibi ve müziğimiz de Pepto-Bismol (bir asit giderici ilaç) gibi....gerçekten pembe ve hoş, yalnızca bok gibi kokar! Ama kendinizi iyi hissetmenizi sağlar."

Fontanelle başlığı bu fiziksel benzetmeleri kendinin parodisini yapma noktasına kadar vardır (kapak içindeki çiğ, kanlı et görüntüsünün yaptığı gibi). Fontanelle sözcüğü ya bedendeki bir oyuk, çukur anlamına gelebilir ya da bir bebeğin kemikleri arasındaki bir boşluk, bir fetüsün kafatası anlamına gelebilir. Bu, akıl hastalığının ya da hezeyanın sorumlusu olan iblislerin çıkıp gitmesini sağlamak için kafatasında bir deliğin açıldığı, tarihöncesi bir uygulama olan *kafa delme [trepanation]* fikrini anıştırır. Kadınların öfkelerini boşaltma ve yönlendirme konusunda sorunlu olduklarını belirten düşünce uzun bir sicile sahiptir. Şair Emily Dickinson kendisini "dolu bir silah" ve patlamayı bekleyerek "evde oturan Vezüv" olarak görüyordu; Throwing Muses'dan Kristin Hersh "kafamda bir silah" var diyordu şarkısında. 90'lı yıllardaki öfkeli kadın-gruplarını erkek akranlarıyla kıyasladığımızda, eril öfkenin dışa doğru infilak etmesine karşılık dişi öfkenin içe doğru infilak ettiğini ileri sürmek bugün artık malumu ilam sayılabilir. Stooges'dan başlayarak eril punk gruplarının saldırganlıklarını dışarıya yansıtmalarına karşılık, dişi grupların birçoğunda öfke geri teper, faillerin kendilerini yakıp tüketir.

Öfkenin bir kadına yakışmadığı düşünülmüştür hep. Şair Adrienne Rich çocukluğunda sergilediği huysuzluğun "dış dünyadaki olaylara verilmiş bir tepki olarak değil, içsel bir hastalık, kusur olarak" algılandığını söyler. "Çocukluğumdaki öfkemden 'huysuzluk nöbeti' olarak söz ederlerdi, yetişkin dünyasında bunun bir tür cin tutması olarak algılandığını anlıyordum." *Rolling Stone*'da yayımlanan bir görüşmede Yoko Ono kolejdeyken kendisini bir hayalet gibi hissedişini, bir köşede oturup yanmalarını seyretmek için kibritleri çakıp durmasını anlatır: "Belki de içimde çıldırmak üzere olan bir şey olduğunu, beni piromanik* gibi bir şey haline getirece-

* "Piromani (pyromania): Yangın çıkarmaya yönelik dürtülere direnmeyi başaramama

ğini düşünürdüm. Şiir yazıyordum, müzik ve resimle uğraşıyordum ve bunların hiçbiri beni tatmin etmiyordu...Hangi alana dalarsam dalayım uygunsuz olduğumu hissediyordum." Kendi enerjisinin bir isyan biçimine bürünmeyip kendisine karşı yönelmesinden korkuyordu.

60'lı yılların başka bir önde gelen ikonu ve Mick Jagger'ın partneri Marianne Faithfull da benzer bir şeyden, kendi öfkesiyle yanıp kül olmaktan korkuyordu, ama bu öfkeyi sanat alanında dışavurmak yerine uyuşturucularla küllendirmeyi tercih etti. Stones'un tarihini yazan A. E. Hotchner'la yaptığı bir görüşmede, "Uyuşturucu-
 lar bir terörist olmamı önledi" diyordu. "Demek istiyorum ki, ya bir şeyleri hedef alarak, şu veya bu şekilde gerçek şiddet eylemlerine girişerek dışa doğru infilak edeceğimi ya da öfkemin dışarıya zarar vermesini önlemek için içe doğru bir patlama yaşayacağımı hissettiğim bir noktaya gelmiştim galiba. Ve bu öfkeyi içimde tutmaya karar verdim...Ama bu yıkıcılık kolayca başka bir yöne gidebilirdi. Ulrike Meinhof'a rast gelmiş olsaydım örneğin, kendi terörizmimi hemen onunkine katıp topluma karşı girişilecek şiddet eylemlerinde patlayabilirdim, bundan eminim." Faithfull bir kundakçı olmak yerine 60'lı yılların en ünlü zayiatlarından birisi haline geldi; bir zamanlar dinlendirici bir sesle şarkı söyleyen folk şarkıcısı genç kız, *Broken English*'den (1979) *Blazing Away*'e (1990) uzanan albümlerde, sönmüş meşale şarkılarını katran gibi bir sesle söyledi.

Öfkeli genç erkeğin kültürü demek olan rock ancak son yıllarda, o da istemeye istemeye, dişi dövüşkenliğin bir yuvası haline geldi. Yine de, rock, sahicilik ve doğallığa önem vermesi sebebiyle, bu tür katarsisin ideal kanalıdır. Courtney Love ve Kat Bjelland gibi şarkıcılar gospel ve blues'un tanıklık etme geleneklerinde yatan rock'ın kökleri ile çağdaş öz-gerçekleştirim söylemi (Kendini dünyaya açma, kendi öfkenle ilişki kurma, negatif duygulara "sahip çıkma" nosyonları bu söylemin kilit unsurlarıdır) arasında yanan bir köprü kurdu. Örneğin, Bjelland bir bakarsınız öncelikle gospel, soul ve blues şarkıcılarından etkilendiğini söylerken, iki dakika sonra da "Fork Down Throat" gibi şarkıları "çığlık terapisi –içiniz-

---

ma, yangını başlatmadan önce hissedilen bir gerilim duygusu ve yangın çıkardıktan sonra yaşanan yoğun bir haz, doyum veya rahatlama duygusu ile tanımlanan bir dürtü kontrolü rahatsızlığı." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü,* Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 607-608. (ç.n.)

deki öfkeyi döktüğünüzde kendinizi daha iyi hissedersiniz" sözleriyle tarif ettiğini görürsünüz. Öfkeli genç kadın: Bu blues ile bulimya arasındaki kayıp halka olabilir mi?

D. BIRAK KANASIN

"Tüm bu yıllar boyunca bir araya gelmiş farklı bir sürü insan sanki benmişim gibi hissettim. Bakire ile orospuyu yan yana oturttuğunuzda...birbirlerini acımasızca eleştirmeleri olasıdır. Ama bu asla iyi kız ile kötü kız meselesi değildir...Bedeninizi istiyorsanız gölgesine de katlanacaksınız"

Tori Amos, 1992

Ruhunu açan başka bir şarkıcı, Courtney Love ve Kat Bjelland'la yaklaşık aynı tarihlerde sahneye çıktı. Ama şarkıları en az onlarınki kadar açık ve dürüst olsa da Tori Amos öfkeli genç kadınlarla aynı parantez içine nadiren alınır. Daha ziyade Joni Mitchell tarzında itirafçı şarkıcı-şarkı yazarı geleneğinin bir ardılı olarak görülür. Amos'un şarkılarında işlediği konu Hole'un ya da Babes'in konuları kadar tedirgin edici olsa da, bu konunun müzikal ortamı –Kate Bush sonrası art-pop– alternatif beğeni yaratıcılarının onayını almaya yetmeyecek kadar ağır başlı ve "kadınsı"dır. Amos'un müziği, rayihalı biçimine rağmen, gerçekte duygusal bir striptiz gibidir, baştan çıkarma ile hesaplaşma arasında kurulmuş zarif bir dengedir.

İlk albümü *Little Earthquakes* (1992) otobiyografik özellikler taşır, dinsel yetiştirilme tarzı ile cinsel açıdan isyankâr ruhu arasındaki gerilimleri ve kendi sesini bulmak için verdiği mücadeleyi anlatır. Daha küçük bir çocukken piyanoya olan yeteneği anlaşılan Amos'un babası bir vaizdi. Konserlerde, kendisi hakkında olumsuz düşüncelere sahip ailesinden (örneğin, evliya gibi büyükannesinin tutumları) ve çok erken yaşta cinselliğinin farkına varışından anekdotlar anlatır. Altı yaşına geldiğinde Jim Morrison ve Robert Plant en iyi riff'leri Şeytan'ın çalabildiğine onu ikna etmişti; Led Zeppelin'in "Whole Lotta Love"ını yorumlayışı eğlencelidir: Şarkının penis çılgınlığıyla dalga geçerken bir yandan da hayranlık ve şehvet duygularının etkisinde olmayı sürdürmektedir.

Tori bir bakıma 60'lı yılların eril asi persona'sını alıp kadınsılaştırmış, evcimenlik ve cinsel baskılardan kopup uzaklaşmanın klasik dinamiğini Sefih Kız Evlat'ın öyküsü olarak yeniden yazmıştır. Al-

bümün tamamı *konuşma tedavisi* çerçevesinde, yani kişinin kendi sesini bulması (Bir şarkının adı "Silent All These Years"dır) ve ıstırabı bir öyküye dönüştürmesi fikri üzerine kurgulanmıştır. Aynı zamanda, Lydia Lunch gibi, sergilediği duygu taşmalarının "çok konuşan kadın" klişesine çok uygun düştüğünün gayet farkındadır: Şarkının birinde bir erkeğin onun hakkındaki kanısının taklidini yapar ("asla çenesini kapatamaz"). Şarkıları Hıristiyanlıktan alınma imgelerle (çarmıha gerilme, suçluluk duygusu, günah çıkarma) Batı Kıyısı tarzı terapinin psiko-mırıltısını bir araya getirir.

"Me and A Gun" Amos'un itirafı son noktaya vardırdığı, failin değil kurbanın suçlu olduğu bir günahın bağışlanmasını dilediği bir yakarıştır. Ve tecavüze uğrama hakkındaki enstrüman eşliği olmadan söylediği bu şarkı, olayı bütün açıklığıyla anlatan sözlerinden dolayı değil, tam da çekilen şiddetli acının alabildiğine soğuk bir mizahla (Böyle uç noktalarda insanın aklından geçen bazı absürd düşünceleri tarif eder) denetim altında tutulmasından ötürü katlanılamaz derecede yürek paralayıcıdır. Şarkı bir bakıma Amos'u cinselliğini kullanmakla suçlayan eleştirmenlerin bu iddialarını peşinen boşa çıkarır (O gün seksi bir gece elbisesi giydiği gerçeğine anıştırma yaparak, tecavüze "arandığı" anlayışına zımnen itiraz eder). Amos açıkça kendi arzularını keşfetmeye, rahatça giyinmeye, herhangi bir şekilde "sorumlu" tutulmaksızın ruhunu ve bedenini istediği gibi sergilemeye hakkı olduğunu hissetmektedir. Sanki, güvenli ve bastırılmış olmanın sebep olduğu tahribatın son tahlilde kişinin şansını denemesiyle yaşayabileceği tahribattan daha büyük olabileceğini söylüyor gibidir. Aldığı dinsel eğitim ona tecavüze uğramanın uygunsuz, kadına yakışmayan bir hayat tarzı yüzünden başına gelen bir ceza olduğunu söyleyebilir; hem kaçgöçün, erkeklerden uzak durmanın boğucu güvenliğini hem de tecavüzün bir kadının cinsel özgürlüğünü yaşamaya kalkmakla altına girdiği doğal ve kaçınılmaz bir risk olduğunu bildiren anlayışı reddeder.

Amos'un belki de *cinselliğini kullanmakla* suçlanmasına yol açan en muhafazakâr yönü, müziğinin yüzeydeki çekiciliğidir: Oldukça süslü, gitar riff'lerinden ziyade piyano merkezli, aldatıcı derecede kulağa hafif gelen bir müzik. Tıpkı yaptığı müziğin ve sunduğu imajın güzelliğinden ve Siouxsie Sioux gibi daha kavgacı şarkıcılarla aynı anda üne kavuşmasından ötürü Kate Bush'un hafife alınması gibi, Tori Amos da Courtney Love'un yanında pek munis kalır. Bir de zaman zaman Babacığının dikkatini çekmek için şakı-

yan, "kadınsı dalavereler"i gerçek bir dişi asi olarak görülmesine izin vermeyecek kadar iyi kullanan tatlı kız imajıyla boy gösterir. Aynı zamanda, bozgunculuk bağlamsaldır: Softcore feminizmiyle Amos belki de öfkeli kadın gruplarının bir müttefiki –AOR* arazisinde ikinci bir cephe açan birisi– olarak değerlendirilebilir.

Şurası kesin ki, Amos'un gerçeği söyleme, kendisini şekillendirmiş olan travmalarla boğuşma konusundaki düşünceleri, neredeyse Lunch, Love ve diğerlerinin diliyle özdeş sayılabilecek bir dille ifade edilir. Sanatını "kendini açma" girişimi olarak tarif eder, "geçmişte o kadar kapanıktım ki. Benlik kocaman bir kazan dolusu çorbadır. Bu çorba hiç bitmez." Bir sinir krizi ve yaşadığı tecavüzün ardından, mağduriyet duygularıyla baş etme sürecini betimler: "Kendi içinizdeki saldırganı özgür bırakmakla, katmanların tümünü paramparça etmekle ilgili bir şey."

Öbür katartik icracılarda söz konusu olduğu gibi Amos'un itiraf için en tuttuğu eğretileme kandır. "İnsanlar kendilerini gereğinden fazla analiz ettikleri takdirde karşılaşabilecekleri şeylerden pek korkar", demiştir bir keresinde, "ama korkularınızın neler olduğunu keşfetmek için yaralarınıza doğru kulaç atmak zorundasınız. Kanama bir kez başlayınca temizlik de başlayabilir." "Precious Things" acı veren anıların çok miktarda kanamayla dağıtıldığını hayal eder: "Bırak kanasınlar." Amos, Babes ve Lunch açısından, kan akıtma bir konuşma biçimi gibidir: Fiziksel ve zihinsel rahatlık verir, uzun bir süredir susturulmuş bedenin içinde sıkışıp kalmış, iltihaplanmış negatifliğe volkanik bir boşalma sağlar.

E. KANADI KIRIK MELEK

Courtney Love ve PJ Harvey gibi günümüz kadın sanatçıları birkaç geleneksel rock temasını –yalnızca sahicilik ve itiraf temalarını değil, aynı zamanda asinin uçurumun kıyısında yaşama fantezisini de altüst eder. Öz-yıkım uçurumunun üstüne gerilmiş yüksek telde yürüyen eril sanatçının bir ustalık gösterisi sunma eğiliminde olmasına karşılık, felaketle flört eden dişi icracılar farklı tepkilerle karşılaşırlar: Röntgencilik, acıma ve düşmesi olasılığından alınan sadistçe keyfin marazi bir karışımı. *Delilikle oynayan* eril sanatçı –Artaud'dan Van Gogh'a, oradan da Iggy Pop ve Nick Cave'e– etkileyi-

* AOR: "Adult Oriented Rock", yani yetişkinlere yönelik rock. (y.h.n.)

cidir, bilincin karanlık yeraltına ya da dış dünyalarına sefer yapan bir seyyahtır. Oysa akıl sağlığını tehlikeye atıyor görüntüsü veren dişi sanatçı "yalnızca" delinin teki olarak görülüp bir kenara fırlatılma riskine girer.

Öyle bile olsa, 80'li yılların sonu ve 90'lı yılların başı, rock kültürünün dişi özelliğe birdenbire ilgi göstermeye başladığı bir dönem oldu. Nasıl 60'lı yıllarda rock kültürü siyahların acılarla dolu tarihinin donattığı yeğinlik ve sahicilik tecrübesini hem takdir hem de gıpta ettiyse, son yıllarda da kadınları yabancılığın son noktası olarak görmeye başladı. Eril tecrübeyi tüketmiş olan rock, dişi kaygı ve öfkenin kolonileştirilmeye hazır yepyeni bir hudut bölgesi sunduğunu sezdi. Alabildiğine farklı şarkıcı ve icracılar –Sugarcubes'den Bjork Gudmundsdottir, Sinead O'Connor, Throwing Muses'dan Kristin Hersh, Mary Margaret O'Hara, Cranes'den Alison Shaw, Polly Harvey– bizim Betty Blue Sendromu dediğimiz bir sendromun odak noktası haline geldi: Yeğinliği (erkek) hayranlarda ve eleştirmenlerde hem kıskançlıkla karışık bir hayranlık hem de korumacı duygular uyandıran, akli dengesi bozuk görünen kadın.

Bu, kurtarıp iyileştirebilecekleri bir kızın özlemini çeken erkekler için cazip bir fantezidir: Senaryoya kendilerini parlak zırhlar içinde kızın duygusal açıdan imdadına yetişen bir şövalye olarak katabilirler. Bu erkeğin hayalinde kadının sanatsal yetenekleri ile kendi üzerinde denetim kuramaması arasında kopmaz bir bağ vardır; genellikle kadın kendi kendine yardım etmekten acizdir, yaratıcılığı ona dış bir dünyadan gelmektedir. İşleri daha da kolaylaştıran bir etken de, kadın sanatçıların bazılarının yaratım süreçlerini tam da bunun gibi terimlerle ifade etmeleri, kendilerini sanki öte dünyanın ya da bilinçdışının bu dünyaya iletilmesine yarayan bir kanal olarak betimlemeleridir.

Betty Blue Sendromuyla özdeşleşmiş şarkıcıların çoğunun parıltılı ama gizemli, puslu ve cinselliğinden arındırılmış, uçucu bir imajı vardır. Bu, şehvetten ziyade hayranlık ve şefkat duyguları uyandırmak için tasarlanmış bir görünümdür. "Uçucu" olmak cazibeli olma arzusu ile şehvetli bakışların odağı olmaktan kaçınma arasında iyi bir orta yoldur –bedeni ikinci plana iterken daha soyut, mitik bir kadınsılığı akla getirir. Bu dünyadan olmamak erişim alanının dışında olmayı, dünyevi tanımlar ve taleplere omuz silkmeyi ima eder. Yazık ki, mistik çocuk-kadın imajı daha inceltilmiş bir erkek bakışını kışkırtır. Bu bakış kadına ağzının suyu akarak bakmak

yerine göklere çıkaran bir bakış olsa da, bu da şarkıcıyı öbür bakış kadar bir fantezi nesnesine dönüştürür.

Sugarcubes grubundayken Bjork'un peri gibi bir muamma olarak nitelenmesi o raddeye varmıştı ki, grubun öbür elemanları müzik basınının Bjork'u çocuksulaştırmasından şikâyet eder olmuştu. Birkaç yıl sonra Sundays'den Harriet Wheeler ve Curve'den Toni Halliday yeni semavi sevgililer oldu. Bir eleştirmenin Curve'ün şarkılarını "masumiyetin yitirilişinden ya da daha ziyade zorla yitirtilmesinden" söz eden şarkılar şeklinde tanımlaması bu bakımdan açıklayıcıdır. Cranes'in şarkıcısı Alison Shaw da röntgencilik ile empatinin tuhaf bir karışımının odağı haline geldi. Grubunun tehditkâr techno-goth sound manzarasının çerçevesi içinde şarkı söyleyen Shaw'un tedirgin olmuş ve tedirgin edici sesi –avant-diva Diamanda Galas'ın glossolalisinin bir tür anaokulu versiyonu–, bu sesi şekillendiren travmalar hakkında pek çok spekülasyon yapılmasına yol açtı. Akıl hastalarının kapatıldığı hücreler ya da tavan arasına kilitlenmiş dokuz yaşındaki kız çocukları kullanılan metaforlardandır.

Bu narin/yaralı kız şarkıcı kültü birçok açıdan yalnızca "kanadı kırık melek" olarak meşale şarkıcıya tapmanın güncelleştirilmiş bir versiyonudur. Billie Holiday box-set'inin bilgi notunda gazeteci Michael Brooks, gençken kırk yaşındaki şarkıcıyla karşılaşmasını şöyle anlatır: "İstediğim tek şey bu kadına uzanmak ve kollarımın arasına almaktı, bunu hayatın zalimliklerine ilk kez maruz kalıp yıpranmış bir çocuğu ana babasının kucaklaması tarzında yapmaktı. Çok kısa bir süre için bir yetişkin olmuştum, belki de bir parçam o andan beri o duygunun saflığına yeniden ulaşmaya çalışıyor."

En güçlü sanatsal anlatımın genellikle zayıflık, eksiklik ve acizlikten doğduğunu gösteren paradoks (ve bu kadın sanatçı için olduğu kadar "azap çeken" erkek sanatçı için de geçerlidir) göz önünde tutulduğunda, eril fantezinin kurduğu bu kalıp belki de kaçınılmazdır. Bu paradoksun arketipik örneği, kendisi hakkında bugün hâlâ farklı görüşlerin ileri sürülmesine kaynaklık eden Janis Joplin'in hayatı ve eserleri olabilir. Kimilerine göre Joplin 60'lı yılların en güçlü sanatçılarından biridir, gem vurulmamış dişi dışavurumun çığır açan bir öncüsüdür. Kimilerine göre ise, sanatsal gücünden çok güçsüzlüğünün kişiliğine damgasını vurduğu, kendi kendini yok etme eğilimindeki kadının iyi bir örneğidir. Onun erkek akranları Jim Morrison ve Jimi Hendrix'in plakları bugün hâlâ *her yıl* sırasıyla

bir milyon ve üç milyon satılmaya devam ediyor. Janis'in plakları ise 50 bin gibi cılız bir rakamda kalıyor. Janis'in müziği kalıcı olmamış olabilir (şarkılarından kaç tanesinin adlarını sayabilirsiniz şu anda?) ama imajının kalıcı olduğuna kuşku yok: Ziyan edilmiş, mahvolmuş, muhtaçlık içinde acı çekmiş bir hayat. Kimilerine göre, Joplin, karşı-kültür içerisinde kadınların ikinci sınıf statüsünün bir örneğidir. Hatta kimileri 60'lı yılların başındaki kız gruplarının ve şarkıcıların –Shangri-La's, Ronettes, Lesley Gore'un "You Don't Own Me"si– kadınlar için daha iyi birer örnek oluşturduğunu savunur; bunu da, bu kızların sundukları zarafet ya da özerklik gösterisi üstünde pek az, hatta hiç denetimleri olmaması ve esasen erkeklerin işlettikleri pop üretim bandının birer kuklası olmaları gerçeğine rağmen yaparlar.

Joplin'in öz-yıkıcı dürtüleri, hayat tarzının izlediği güzergâhın intihar eğilimli olması, Brian Jones ya da Hendrix gibi "yaşamak için çok hızlı, ölmek için çok genç" düsturunu bellemiş dönemin diğer sanatçılarıyla benzerlik taşır ama Joplin onlarla aynı karizmaya, Dionysosçu haleye sahip değildir; çünkü, sefahat ve hezeyan her zaman için bir kadından ziyade erkeğe uygun bulunmuştur. Jim Morrison görünümünü ve vakarını yerle bir edebilir, bir berduş gibi kokacak kadar kişisel temizliğine özen göstermeyebilirdi, ama fena halde şişmiş, saçı sakalına karışmış da olsa bir kâhin halesine sahip olmaya devam etmiştir. Joplin'in mitosu bundan çok daha pejmürdedir.

Joplin'in sorunu belki de, toplumca uygun görülen dişi hal ve davranış kalıbından gerçekleştirdiği kopuşun eril akranlarının yaptığından çok daha sert ve şiddetli olmasıydı. Erkekler sonuç itibarıyla şu maceracılık geleneğine yaslanabilirdi: Sefih Oğul mitinden "delikanlının kanı kaynar" fikrine varıncaya kadar kötü davranış, her haliyle onaylanmasa da en azından erkeksiliğin mantıksal bir uzantısı olarak görülür. Eril suç işleme eğilimleri uygun bir kanala (spor, savaş, serbest ticari girişimin çekişmeleri) aktarılabilecek enerjilerin yanlış yönlendirilmiş bir dışavurumu olarak görülür.

Joplin'in 60'lı yıllardaki erkek asilere esin kaynaklığı eden siyah blues şarkıcılarla aynı dönem ve çevreye ait olan bir "vahşi kadın" atası vardı. 1920'li yıllarda "Blues İmparatoriçesi" Bessie Smith'in sahip olduğu şamanik hale, Robert Johnson'ın halesiyle aşık atabilecek kadar etkiliydi. Smith'in *Complete Recordings*'ine yazdığı notlarda New Orleanslı gitarist Danny Barker, onun dinle-

yiciler üstündeki etkisini "kitlesel hipnoz" olarak tarif eder. Joplin gibi Smith de hızlı yaşadı ve göreceli genç öldü (1937 yılında geçirdiği bir trafik kazasında). Yine Joplin'in şarkıları gibi Smith'in şarkıları da elim gönül yaraları ile saldırgan cinsellik arasında gidip geliyordu; aşırı sert bir mizaca sahipti ve hayatındaki yozlaşmış erkeklere karşı da elinden geleni ardına komazdı (Hatta kendisini aldattığı olaylardan birinde kocasını vurduğu rivayet edilir).

Her şeyden önce de Smith'in aşk, içki, deneyim için doymak bilmeyen, her şeyi yalayıp yutan bir iştahı vardı. "I Want Every Bit of It"de ya her şeyi istemenin ya da "hiçbir şeyi" istememenin şarkısını söylerken, "Young Woman's Blues" kendi dönemi için oldukça ileri bir bağımsızlık bildirgesidir: Evlenmeyi ya da uslanmayı reddeden kız, "onunla bununla düşüp kalkmaya asla son vermeyeceği"ni bildirir. Evlenmiş olsa da gerek erkeklerle gerekse kadınlarla gönül ilişkileri yaşamış ve o dönemde kadınların tabi olduğu kısıtlamaların etrafından dolanmak için genellikle mücadele etmişti. Smith'in persona'sının evcilleştirilmemiş sokak çocuğu boyutlarıyla Janis Joplin o kadar özdeşleşmişti ki, Smith'e yapılan mezarın masraflarının yarısını karşılamıştı. Biyografisini yazan Myra Friedman'a göre, Joplin kariyerinin sonlarına doğru kısmen Bessie Smith'i ve onun hay huylu hayatını model alan, Pearl adında bir alter ego geliştirmişti.

Kimilerine göre Joplin'in hayatı ve eserleri, dönemin toplumsal cinsiyet kısıtlamalarına tabi olsa bile hâlâ devasa bir atılım ve zafer sayılabilecek bir dişi isyana tanıklık eder. Ellen Willis, *Janis* adlı CD için kaleme aldığı yazıda, Janis'in karşılaştığı sorunun şundan kaynaklandığını ileri sürer: "Erkek-egemen karşı-kültürde kadınların özgürlüğü tamamen cinsel terimler çerçevesinde tanımlanmıştı. Bunun sonucunda kadınlar cinsel özgürleşme fikrini devasa bir simgesel önemle donattı; henüz bastırılmış halde duran daha kapsamlı bir isyanın tüm gizli enerjisi bu fikre yüklendi. Ne var ki, bizzat cinsel özgürlük büyük ölçüde erkeklerin arzularına cevap vermeye hazır olmak olarak tanımlanmıştı; bu yüzden, bir kadının kendi özgürlüğünü bu kısıtlı yolla dışavurması aynı zamanda bir boyun eğme biçimi oluyordu. Janis'in bu durumu tam anlamıyla kavrayıp kavramadığını bilemem, ama yaşattığı çifte persona –şehvetli hedonist ile ıstıraplar içindeki mağdur– bunu hissettiğini sezdirmektedir."

Myra Friedman, *Buried Alive* adlı Joplin biyografisinde "Ja-

nis'in yazdığı şarkı sözleri dişi mazoşizm batağına saplanmış olabilir ama sahne performansı yıldızlara uzanan özgürleşmiş bir dişi ruha işaret ediyordu." Ama bugünün dinleyicisi için bu Joplin izlenimini hayalinde canlandırmak zor olabilir. Big Brother and the Holding Company'yle yaptığı 1968 tarihli albümü *Cheap Thrills*'de Joplin'in sesi kavgaya tutuşmuş, böğüren bir sarhoş ile Aretha Franklin arasında bir yerdedir. Şiddetli ıstıraplar içinde kanayan sesi kuru bir öksürüğe benzer; sanki kusmak üzeredir, perişandır. Vokal tarzı Joe Cocker ya da Robert Plant'in siyahlara benzemeye çalışan tarzını andırır. Ama Plant'in blues'un cinsel şişinmelerini fallokratik bir despotluğa dönüştürmesine karşılık Joplin dertleri ve yoksunluklarını zevk edinmiştir. Tutkusunu denetlemek bir yana bu tutkunun denetimi altındaymış gibidir. Gerçekte ise, Joplin'in görünüşteki emprovize haykırışları ve inlemeleri, özenle kurgulanmış bir kendiliğindenlik taklididir: Friedman'a göre, şarkıcı her tutku sancısını ve kasılmasını planlıyor, plaklarında her çığlık ve iniltinin kesin yerini önceden planlıyordu.

Joplin'in müziği gospel'in ruh haline yakınsa da, hayatında inancın yerini korkunç bir bedel ödeten seküler ikameler almıştı –seks, alkol, uyuşturucunun "ucuz heyecanlar"ı. Joplin'in Teksas, Port Arthur'da fazla resmi, orta sınıf yetiştirilme tarzına karşı kazan kaldırışı 60'lı yıllardaki kötü oğlanların isyanlarının hepsiyle aşık atar. Ailesi Mozart dinlerken o blues'u, "şeytanın müziği"ni dinlemek için kentin yanlış bölgesine gidiyordu. Joplin her zaman oğlanlardan biri olmak istedi ve oldu da. Ama haydut çetesinin dışında olduğu zamanlar bir paryaydı. Dizginsiz cinsellik erkeklere ve kadınlara farklı yollar çizer; doyumsuzlukla böbürlenmek erkek asiler açısından kahramanca bir uyumsuzluğun alametiydi, ama kadınlar açısından bir ayıptı: Aygırın dişi muadili...*nemfoman*'dır.

Bu çifte çıkmaz Joplin'i çıldıracak raddeye getirdi. Arkadaşı Jack Smith onun geçirdiği cinnetler hakkında şunu söylüyordu: "Doyurulması gereken olağandışı bir enerji ve boşaltamadığı bir gerilim haline gelmişti...Van Gogh'un son dönemlerindeki bazı kendi-portrelerini hatırlatıyordu bana, tıpkı yalazlar içindeki Vincent gibi!" Başka bir arkadaşı, Seconal aldıktan sonra "geceleyin sokaklara fırlayıp araba altında kalmaya ve kafasını duvarlara vurmaya çalıştığı"nı anlatır. Joplin'in ölümünden kısa bir süre sonra yazdığı bir denemede Ellen Willis, şarkıcının tıpkı Jimi Hendrix ve Jim Morrison gibi "sınırlara karşı" kahramanca mücadele ettiğini

savunuyordu; tıpkı Jimi ve Jim gibi Janis de "bir kurbandan ziyade zayiat" olarak görülmeliydi. Joplin'in tecrübeye duyduğu açlık hakkında yaptığı tarif Lydia Lunch'ın "oral takıntı"sının habercisidir: *Rolling Stone*'dan David Dalton'a, San Francisco'ya vardığında "uyuşturucu içmek, uyuşturucu almak, uyuşturucu yalamak, uyuşturucu emmek, uyuşturucu sikmek, uyuşturucuya benzer ne varsa denemek" istediğini anlatır. Cinsel açıdan bir omnivor'du*, erkeklerle de kadınlarla da yatıyordu. Myra Friedman, Joplin'in sorunlarını "bütünlüklü" bir ego'nun eksikliğine bağlar; öyle ki, istikrarlı bir benliği olmadığından "tutunacak herhangi bir merkezin yokluğunda her tarafa fışkırıyor, saçılıyor, yayılıyordu." Joplin'in en duygudaş biyografi yazarı bile onu şiddetli ve biteviye arzuyla yanan biçimsiz bir amip gibi görüyor izlenimi verir. Lydia Lunch'ın "Black Romeo"sundaki kedi katilleri gibi Joplin de DAHA FAZLA, DAHA FAZLA, DAHA FAZLA istemişti.

* Her şeyi yiyen. (y.h.n.)

IV
Bağlarından kurtulmuş kadın: Histerikler, cadılar ve mistikler

Erkek Fatma rocker'lar maço asinin külhanbeyliğini taklit eder; kalbini açan şarkıcılar hassasiyeti bir tür kudrete dönüştürme çabasına girer. Başka kadın sanatçılar ise güçlü kadın modelleri bulmak için geçmişi kurcaladı, benliği yeniden yaratmak için bir fırlatma rampası olarak mitolojik figürlere (cadı) ya da mistik arketiplere (Tabiat Ana, Ay, Deniz) sarıldı. Ama böylesi imgelere başvurmak rizikolu bir stratejidir: Basmakalıp fikirleri (kadının irrasyonel, doğaüstü olduğu klişesi) pekiştirme ya da özcülüğe kayma (kadının doğayla biyolojik bağlantısı) riskini barındırır.

Kadınları irrasyonel ve gem vurulamayan varlıklar olarak sunan imajların en klasik olanları histerik kadın ve cadı imajıdır. Gerçekten de, bu iki imaj yüzyıllar boyunca kadınların ürkünç, gizli doğa-

sının, sıkı denetim altında tutulmadıkları takdirde nasıl bir şeye benzeyeceğinin bir tür kanıtı olarak görüldü. Daha önce Lydia Lunch'ı, Dr Charcot'un işlemlerin denetimini eline almayı beceren ve kendi hezeyanını bir gösteri olarak sunan histeriklerinden biri olarak tahayyül etmiştik. Catherine Clément, "fantezi arzusunu tatmin etmeye hazır bir seyirci kitlesinin büyücülük ve histerinin seyirlik kısmı için zorunlu" olduğunu savunur. "Bu seyirci kitlesi her şeyden önce erkeklerden oluşur: Engizitörler, yargıçlar ve hekimler." Bu analoji Janis Joplin'in "kendisini bir gösteri haline getirme" biçimine ne ölçüde uygundur?

Histeri, çok fazla anlam yüklenmiş ve sorunlu bir kavramdır. Onu, sırf bir metafor olarak bile kadın yaratıcılığı hakkındaki bir tartışmaya dahil etmek, zordur. Sözcük Yunanca'da rahim için kullanılan *husterikos* sözcüğünden geliyor. Yüzyıllar boyunca kadınlarda görülen psikosomatik ve zihinsel rahatsızlıklar "başıboş bir rahme" atfedildi. Başka örneklerde bunun gibi hezeyanlar cin çarpmasının alameti olarak görüldü. Freud kendi kadın hastalarındaki semptomlar (felç, körlük, logore,* geveleme) ile cadı oldukları gerekçesiyle yargılanan kadınların ateşli konuşmaları ve tuhaf hareketleri arasındaki paralellikler bulmuştu. Bir arkadaşına şunu yazıyordu: "İşkence yoluyla elde edilen itiraflar hastalarımın psikolojik tedavi esnasında anlattıklarına niçin bu kadar benziyor?"

Ortaçağda ve on dokuzuncu yüzyılda kadınlar cinselliğin son derece şiddetle bastırıldığı koşullar altında yetişiyordu. Histeri bir "başkaldırı" biçimiydi: Kendisini gerek eylemde gerekse dilde ifade etmesi engellenen arzunun gücü psikosomatik semptomlarda ya da glossolali patlamalarında yeniden ortaya çıkıyordu. Beden, sahibinin itibarını zedeleyerek ve başkalarını da şaşırtarak "konuşuyordu." Modernlik öncesi dönemde bu vahşi kadınlarla dinsel otorite uğraşıyordu; on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ise bu rolü tıp üstlendi. Freud psikanalizin o güne kadar dinin alanında sayılan bölgenin (yani, irrasyonalite bölgesinin) bilimi olacağını tasavvur ediyordu. Cin çıkaran hocalar gibi psikanaliz de karanlık, kargaşalı "kadınsı" dünyayı soruşturmaya girişti. Nabokov, Freud'u "Viyana'nın witchdoctor'ı"** yaftası vurarak küçümseyen bir edayla bir kenara

* "Çift kutuplu (manik-depresif) rahatsızlığın manik evresinde gözlenen hızlı, dizginsiz, tutarsız konuşma. Terim, ishal anlamındaki "diare'den esinlenerek (logorrhea) türetilmiştir." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü,* Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 492. (ç.n.)

** Witchdoctor: İlkel toplumlarda büyücülükle hastaları iyileştiren kişi. İngilizcede "cadı" ve "hekim" kelimelerinden oluşuyor. Bir anlamda cadı doktoru yani. (y.h.n.)

attığında konunun esasını sandığından da yakından kavramıştı.

Histeri bir anlamda gerek icracılar gerekse hayranlar bakımından pop dünyasının asli malzemesidir: *Webster Sözlüğü* histeriyi "kolayca heyecana kapılabilmeyle ve psişik, duyusal, vazomotor ve içorgansal işlevlerin dengesizliğiyle kendini belli eden bir psikonevroz" olarak, günlük konuşma diline daha yakın bir tarzda da "başa çıkılamayan korku ya da duygusal aşırılık" olarak tanımlar. Pop her zaman *çok fazla* ile tutkunun ya da acının melodramatik bir tarzda abartılması ile ilgili olmuştur. Ama histeri patriyarkal bilimin yüklediği anlamlardan hiç de azade olmayan bir avuç kadın sanatçı tarafından yeniden kullanıma sokuldu. Lydia Lunch retrospektif nitelikteki bir albümüne *Hysterie* adını vermişti; performansları da zaman zaman histerik söylemin sel gibi akan taşmalarını taklit ediyordu. Diamanda Galas bir icracı ve bir hasta olarak akıl hastanelerinde kalmıştı; kendisini proto-histerikler olarak görebileceğimiz cadılar dahil olmak üzere geçmişte eziyet edilmiş, şeytan yerine konulmuş kadınlarla aynı çizgide konumlandırmıştı. Şizofreniyi de kendine özgü bir tarzda, "*icazet almaktan* kurtulmanın nihai biçimi" olarak tanımlıyordu.

Bu kadınlar histerinin denetim dışılığını yeniden, bu kez Denetimin *ötesi* olarak, Süperego'nun sansürcülüğüne karşı bir başkaldırı olarak tahayyül etti. Bununla birlikte, gerek Lunch gerekse Galas birer sanatçı olarak son derece denetimlidir: Kendi hezeyanlarının "sahibi"dirler. Galas özdenetimi ve bedeni itaatkâr kılmayı kısırlık ameliyat olma noktasına kadar vardırmıştı, onun için başıboş rahim söz konusu değildi. Galas çocuk doğurmayı barbarca ve ilkel bulur ve kısırlığı bir şaman olmanın asli bir parçası olarak görür: "Her cadının kedileri vardır –çocukları olan bir cadıdan söz edildiğini asla işitemezsiniz!" Bir modern çağ büyücüsü olarak cadıların ebedi düşmanına, Roma Katolik kilisesine savaş açtı, AIDS konusunda duyarlılık yaratmak için militanca savaştı ve Kardinal O'Connor'ın homofobisine karşı New York St. Patrick Katedrali'nde yapılan bir protesto gösterisine katıldı.

Lunch ve Galas özelinde histeri yalnızca bir analoji olarak iş görür. Lunch'ın histerisi gerçekten de stratejik, kendi istediği bir hezeyandır, gayri iradi bir boşalma olduğu kadar sözel bir terörizmdir. Galas negatif enerjisini bir silah gibi "belli bir hedefe odaklanmış bir mesaja" kanalize etmenin bir yolunu bulmuş gibidir. Bazı açılardan, tarihsel olarak kadınları ezmek için kullanılmış bir terim

olan histerinin bu şekilde yeniden kullanıma hazır hale getirilmesi ile Madonna'nın bazı tiplemeleri kullanması arasında paralellikler vardır. Madonna ve Janis Joplin orospuyu yeniden, bu kez cinsel bir asi olarak tahayyül etti; Lunch ve Galas cadıyı patriyarkiye karşı mücadele eden bir terörist olarak yeniden canlandırdı. Her iki örnekte de bu stratejik yeniden yatırımlar çeşitli tehlikelerle doludur. Galas'ın silahı geri tepebilir, onu akli dengesi bozulmuş bir kişi olduğu gerekçesiyle dışlamaya hazır olan kişilere cephane sağlayabilir.

Psikanalist Monique David-Menard "histeriğin bedeni olmadığı"nı savunur; bir travma bedeninin bir bütün olduğu duygusunu ya da bedenin erojen potansiyelini geliştirmesini önlemiştir ve böylece ketlenmiş cinsellik de semptomlarda yüzeye çıkmaktadır. Bu teoriyi geliştiren Ned Lukacher şunu ilave eder: "Şu ya da bu sebeple histeriğin bedeninin cinselleşmesi o kadar kötü kokar, o kadar tiksinti vericidir ki, histerik kişi hiç bedeni olmamasını tercih eder." Bu söylenenler ile Lydia Lunch'ın eserlerinde o kadar güçlü bir şekilde boy gösteren düşkünlüğün şehvetli tasviri, tikinsintinin erotikleştirilmesi, sakatlanmış ve çarpıtılmış bedenler arasında bariz bağlantılar var.

Lunch, sorunlarına neyin (cinsel istismar) neden olduğunu bilmesi bakımından "gerçek histerik"ten farklıdır. "Altı yaşındayken kişinin artık *çocuk* olmadığını bilmesi çok zalimce bir şey. Sizden asla geri dönmeyecek bir şeylerin koparıldığını hissedersiniz...ta ki...başka bir kişinin sizden çaldığı gücü siz kendi kendinize geri döndürünceye kadar –ve bu çok zor bir şey, kazanılması çok uzun zaman alıyor." Catherine Clément'in "geçmişi yeniden yaşayan, çektiği ıstırabın içinde yaşamaya devam eden yitik bir çocukluğa sürekli tanıklık eden" histeriğine benzer Lunch –bu yeniden anımsamanın/toparlamanın (kendisini ilk şarkılarında o kadar canlı ve tüm haşmetiyle teşhir eden, parçalanmış bedeni yeniden inşa etmenin) tamamen bilincinde olması ve yükünü taşıması hariç.

Diamanda Galas o güne kadar erkek sanatçının alametifarikası olan bir şey üzerinde, yani kadınsı öznellik üzerinde kadınlar adına hak iddia eder. Baudelaire ve Artaud "kadınsı yazı"ları (*écriture féminine*), bilinçdışının "karanlık kıta"sına yaptıkları gözüpek dalışlar için alkışlanan yazarlardır (Galas ikisinin de metinlerini müziğe uygulamıştı). Müzikolog Susan McClary *Feminine Endings*'te şunu savunur: "Tam da üstün bir hayal gücünün –hatta dehanın– özel-

likleri olarak görülen şeyler, müziğin her döneminde sahneye konulup canlandırıldığında genellikle aklını yitirmiş kadınlara yakıştırılmıştır." Belli birtakım klasik senfonilerin çılgın kadın bölümleri kompozitörün *öteye*, irrasyonele işaret edebilmek için konvansiyonel müzikal yapılardan kopmakta özgür olduğunu hissettiği bölümlerdir: Avangard kompozisyon histerik tecrübeyi kolonileştirerek gelişmiştir. McClary "kadınlar ve delilik hakındaki daha önceki tasvirleri estetikleştiren konvansiyonel çerçeveleme düzeneklerine karşı koyduğu ve onlarsız da yapabildiği" için Diamanda Galas'a alkış tutar.

Dionysosçu rock'ın histerik gürültü patırtısının iyi sanat ama kötü politika olduğu savunulabilir: Çırpınmaları ve spastik çılgınlığıyla tüm sınırlar aşılır, ama bu çılgınlıktan yapıcı hiçbir şey kalmaz geriye. Histeri bu bakımdan kentlerde zaman zaman patlak veren ayaklanmalarda politika-öncesi öfkenin infilak edişine benzer; gerek histeri gerekse ayaklanma, bastırılanlara/ezilenlere sistemden bir süreliğine çıkma olanağı sağlar, ama Sistemi devirme olanağı sağlamaz. Buna rağmen, Lydia Lunch ve Diamanda Galas histerinin gizil politik boyutlarını ortaya çıkarır.

A. SÜPÜRGELERE BİNMİŞ PİLİÇLER

Feminist düşüncenin bir dalına göre, tarih boyunca cadılar toplumda kendilerine tahsis edilmiş olan rolleri (sessizlik ve itaatkârlık, ev işleri ve çocuk yetiştirme) reddederek patriyarkiye karşı çıkan birer muhalifti ve bundan dolayı da sürekli eziyet görmüş ve kökleri kazınmaya çalışılmıştı. Herhangi ayrıksı bir özellik sergileyen ya da isyankârlık eden her kadın cadılık suçlaması riskiyle karşılaşıyor, her türlü belanın nedeni olan bir günah keçisi haline getiriliyordu. Freud gibi Catherine Clément de cadı ile histerik arasında bir bağlantı olduğu kanısındadır: İkisi de evcimenliğe karşı isyan halindeydi, onlara zulüm uygulayanlar ikisini de doğanın dehşet verici vahşiliğinin örnekleri olarak görüyordu. Ama histerik kişinin doğaya ve kendisine yabancılaşmasına karşılık, cadı doğanın güçlerini kullanır ve denetler, bunları kendi büyülü gücünün kaynakları haline getirir. Cadı, Hıristiyanlığın bastırdığı ya da tanrıça kültlerini Bakire Meryem kültüne kanalize ederek ve yücelterek asimile ettiği paganizmi simgeler. Bakire Meryem'in pasif ve benliksiz arketi-

pik "dişi hadım" olmasına karşılık, cadı kudretlidir, cinsel açıdan doymak nedir bilmez ve ürküntü verir.

Kadın sanatçılar kendilerini genellikle cadılarla aynı çizgide konumlandırmıştır: Şair Emily Dickinson ve Elizabeth Barrett Browning, resimlerinde pagan tasvirlere (bir Kelt cadı-efsanesi olan Rhiannon'dan alınan beyaz at gibi) yer veren gerçeküstücü ressam Leonora Carrington önemli ve tanınmış örnekler arasında sayılabilir. Carrington'ın irrasyonel dünyayla flörtü sanat ile hayat arasındaki sınırları zaman zaman silmiştir: Kendi tanımıyla "alt-persona'ları" tarafından tamamen esir alındığı bir dönemde, 30'lu yılların sonunda zihinsel bir çöküntüye girdi. Carrington'a göre, biçim ve kimliğin sabitliğine karşı başkaldırmasının mantıksal bir sonucuydu şizofreni: "Belli bir şekilde var olma yönündeki varoluşsal alışkanlıktan vazgeçmeliyiz, tıpkı benim delirdiğimde yaptığım gibi."

Kadın sanatçılar kendilerini sık sık modern cadılar olarak tahayyül ederken erkek eleştirmenler de aynı sıklıkta güçlü, kaygılandırıcı dişi yaratıcılığı büyücülüğe benzetiyordu. Edward James, Carrington'ı resimlerini "gece yarısı saat 12'yi vurduğunda bir kazanda" hazırlarken hayal ediyordu. Paul Rambali 1978 yılında Patti Smith hakkında kaleme aldığı yazısında, "karanlık çağlarda olsa kazıkta yakılırdı, bugünse bir rock'n'roll cadısı" diyordu. Cadı, erkek rock asileri (Jim Morrison, Hendrix, Nick Cave vb.) için prototip işlevi görmüş olan Dionysosçu şamanın dişi muadilidir. Büyülü güçleriyle, toplumsal normları aşması/ihlal etmesiyle, uçabilmesinin sağladığı bağımsızlığıyla cadı, rock dünyasının dişi-asileri için bir model işlevi görür.

Rock'ın en ünlü cadı şarkısı, Stevie Nicks'in yazıp söylediği, Fleetwood Mac'in radyolarda çok uzun süre çalınan "Rhiannon (Will You Ever Win)" (1975) adlı şarkısıdır. Şarkının kadın kahramanı Carrington'a esin kaynaklığı eden Kelt efsanesinden alınma Galli cadıdır. Nicks'in anlatımıyla, "bu şarkı yalnızca atların tanrıçası ve kuşların yaratıcısı bir kadını anlatmaktadır." Rhiannon, istediği zaman uçabilen esrarengiz biridir. Nicks şarkıyı, Rhiannon'ın erkek hayranlarına bir ikaz olarak söyler, rüzgârlara hükmedip uçtuğu, ellerinden kayıp gittiği için bu kadını asla sahiplenemeyeceklerini, ele geçiremeyeceklerini ya da tanıyamayacaklarını söyler. Rhiannon eril cinselliği reddetmekten ziyade onun kendisini ele geçirmesinden kaçınan, ona yakayı kaptırmayan bir proto-feminist özgür ruhtur: "Hiç kazanabilecek misin?" diyen alaycı koro bölü-

mü bunu kasteder. "Rhiannon", Stevie Nicks'in tülbentlerden yapılmış giysileri efsanelere düşkünlüğü ve batıl inançlarıyla edindiği peri kızı imajını perçinlemiştir.

"Mistisizmi derinden sevme"siyle, İngiliz tarihi ve Kelt folkloruna duyduğu hayranlıkla Nicks, Kate Bush'un Amerikan versiyonudur. Kate Bush tüm kariyeri boyunca mitoloji, tarih ve edebiyatla derinlemesine uğraşmış, daha vahşi bir hayat tahayyül etmesine elveren kostümleri ve persona'ları (Peter Pan, *Uğultulu Tepeler*'den Cathy, Houdini'nin karısı, *Ulysses*'ten Molly Bloom) üstünde denemişti. 1985'te çıkan *The Hounds of Love*'daki "The Ninth Wave" adlı şarkı döngüsü, Bush'un ezeli, doğal enerjiden kopmaya dair duygularının bir alegorisidir. Bu döngüdeki şarkılardan, "Waking the Witch"de Bush, kadınlar için saptanmış rollerin dışına "uçmaya" çalıştığı için cezalandırılan bir kızı canlandırır. Yargıcın sesi –bir *Şeytan Çıkarıcının* [Exorcist] derinlerden gelen homurtusu–, ayağına taş bağlanmış bir kuş gibi boğulup giden kız çocuğunun değil, egemen ahlâkın temsilcilerinin şeytani olanın gerçek temsilcileri olduğunu söyler.

Kate Bush'un dişi arketipleri ve ikonografiyi keşfe çıkışı, Siouxsie Sioux'nun habire değiştirdiği imajlarda yansır: Geriye bakıldığında, art-rocker ile art-punk'ın o dönemde hiç kimsenin tahayyül edemediği kadar birbirine yakın olduğu görülebiliyor. Kariyerinin en gözle görülür ve etkili döneminde –70'lerin sonundaki şok-rock'tan 80'lerdeki liste başarısına kadar– Siouxsie'nin görünümü dominatriks, vampir ve Halloween cadısını tek bir biçem terörizmi içinde kaynaştırmıştı. Britanyalı bir genç kızlar kuşağına, Gotik estetiği (siyah giysilere bürünmeyi, Kleopatra tarzı etkili göz makyajı yapmayı, zarafetten yoksun kapkara saçlarla, ölü yüzünü andıran beyaz bir makyajla gezinmeyi) benimsetmişti.

1981'de çıkan *Juju*, Siouxsie'nin "Spellbound", "Halloween" ve "Voodoo Dolly" gibi şarkılarla pagan ve doğaüstü imgelere açıkça başvurduğu ilk albümdür. "Spellbound", çocuk odasının duvarlarında şeytani bir kahkaha gibi patlayan meşum, ezeli bir enerji tarafından "bez bebek dansı" yapmaya yönlendirilen bir çocuğu anlatır. Bu ezeli enerji gerileksel ve yabanidir: Siouxsie çocuklara, ana babalarını dua etmeyi unuturlarsa, ceza olarak merdivenlerden aşağı fırlatmalarını öğütler. Bakhtin'in betimlediği anlamıyla bir karnaval tarzında, toplumsal düzen başaşağı edilir, çocuklar ana babalarını yönetir ve tüm bir yapı Dionysosçu bir hengâme içinde çö-

zülür –cadının kötücül büyüsüyle zincirlerinden boşanmış bir curcuna hüküm sürer.

Diamanda Galas'ın kullandığı mecazlar da büyücü ile vampir arasında bir yerdedir. Şeytani diva vokal tarzının mırıldanan, fıkırdayan glossolalisinde Galas, Yahudi-Hıristiyan patriyarkisinin boyun eğdirdiği ve susturduğu doğa güçlerine başvurur. Cadı gibi Galas da gizli ama her zaman mevcut, her zaman isyankâr olan bilinçdışı dünyayı hizmetine çağırır. Galas açıkça pagan gelenekler çizgisinde yer alır. Eski Yunanlardan beri kadınların sesinin her zaman "okültist bilgiyi ya da gücü aktaran bir vasıta olduğu"na inanır. "Bu ses her zaman cadılara ve şamanistik tecrübeye bağlanmıştır" der Galas.

Buna uygun olarak da vokal tarzı şeytan çıkarma ve histeri yakıştırmalarına maruz kalmıştır. Bunların hepsi de "şeytani" dişi arzunun kendisini görünür kıldığı tekniklerdi. Bununla birlikte, Galas büyücülüğün en negatif çağrışımlarından bile hoşnuttur: "Bir cadı alevler içinde yakılmak üzereyken kimin yardımına başvurabilir? Başka insanlar başka adlar kullansalar da, ben bu kişiye 'Şeytan' diyorum ve şizofrenler ihtiyaç duydukları asli özgürlüğü yaratmak için yine aynı varlığa başvurur." İnsanlar Galas'a ne ad yakıştırırsa yakıştırsın, kendisi aykırılık nişanını takmaktan gurur duymaktadır: "Dediğiniz gibi, 'Evet, ben Deccal'im, ben Legba'*yım*, korktuğun her şey*im*."

B. DIŞARIYA VE UZAKLARA SIZMAK

Başka kadın sanatçılar da doğayla ittifak içine girmişti; ama bu sanatçılar doğayı kaotik ve kötücül bir güç olarak değil, müşfik bir güç olarak algılıyordu. Bu sanatçıların şarkıları okyanusvari duygular ve kozmik-bilinçle doludur ve bu açıdan da psikedelianın ana kuzularının benimsediği Gaia-tapınmasına benzer. Ama erkek mistiklerin ötekiyle (anneyle)* sarmalandıklarını tahayyül etmelerine karşılık, onların kadın muadilleri Tabiat Ana'yla *özdeşleşir*. Bu süreçte de özcülük riskine atılırlar; yani kadınların doğayla, içgüdüyle ve sezgiyle yakınlıklarının doğuştan geldiğini ve bundan dolayı medeniyet, akıl ve dilin dışında konumlandıklarını bildiren anlayışı savunma riski.

* Orijinal metinde: (m)other. (y.h.n.)

Bazı feministler rizikolarına rağmen, kadının doğayla özdeşleştirilmesini, tam da kadınsı özellikleri değerli kılmanın bir yolu olduğu ve pozitif bir kadın kimliğinin yaslanabileceği istikrarlı bir dayanak sağladığı için hoşnutlukla benimser. Bu ruh haliyle Hélène Cixous'nun 1975 yılında kaleme aldığı "Sorties" başlıklı denemesi dişi öznelliğinin bir eğretilemesi olarak okyanusu kullanır; benliği dışarıdan gelen etkilere karşı tahkim etme şeklindeki erkeksi tavırdan farklı olarak dişi bilinç dünyayı kucaklamak üzere benliğin ötesine sızar. Cixous'ya göre kadınlar bir süreğenliğin, "son noktası olmayan bir sonsuz bedenin" parçası olduklarından kendi-

lerini doğayla ve kozmosla daha bağlantılı hisseder. Erkek cinselliğinin "penis etrafında dönmesi"ne karşılık kadın cinselliği çokbiçimlidir. "Kadının libidosu kozmiktir, tıpkı kadının bilinçdışının tüm dünyayı içine alması gibi: Yazısı da bir çerçeve belirlemeksizin ya da ayırt etmeksizin sürüp gider, gider..."

Bu "kozmik libido" ya da okyanus benzeri duyarlılık *écriture féminine*'le, akışı ve akışkanlığı imtiyazlı kılan yazıyla içten içe bağlantılıdır. Cixous'nun ideal "kadın" yazarı dilin gizli iç bölgelerine (dilin alıp deşifre edilebilir kalıplara döktüğü söz-öncesi sözcelemin –bebek konuşması, glossolali– göstergesel dünyasına) geçebilen yazardır. Bu yazar, kurallı söylemin düzenli sözdiziminin altında "yankılanan dil-öncesini işitmeye asla son vermez."

Cixous'nun denizi anne olarak kabul eden düşüncesi eskilere gider, insanlığın ilk medeniyetlerindeki yaratılış mitlerini yankılar. Fenike ve Mısır kozmolojileri, Veda'da anlatılanlar dünyevi gerçekliğin sulu bir kaosun içinden şekillenmesiyle başlar. Diane Ackerman, *A Natural History of Senses*'da Bahamalar'da yaptığı tüplü dalışı şöyle anlatır: "İki şeyin ilk defa farkına vardım: Okyanusu içimizde taşıyoruz ve damarlarımız dalgaları yansıtıyor. Yumurtalıkları, bir balığınki gibi sayısız yumurtayla dolu bir kadın olarak atalarımızın binlerce yıl önce evrim geçirmeye başladığı okyanusun yumuşak, dalgalanan rahmine girdiğimde, suyun altında gözlerim yaşa boğuldu ve kendi tuzumu okyanusun tuzuyla karıştırdım... Tüm okyanus benim evimdi."

Folk-rock'ın en büyük "toprak ana" şarkıcısı Sandy Denny de deniz için aynı mistik hayranlığı hissetmiştir. "One Way Donkey Ride"da (*Rendezvous*, 1977) aşk okyanusunun damarlarında şarkı söylediğini hisseder. "The Sea"de (*Fotheringay*'den, 1970) Denny,

(Britanyalı başka bir folk-rock grubu Renaissance'dan bir şarkının adını alarak söylemek gerekirse), bir "Okyanus Çingenesi"dir –denizle özdeşleşen bir kadın gezgindir; özdeşlik her ikisinin de eril beklentilere karşı koyarak dizginlenemez dürtülerinin peşinde istedikleri yere gitmelerinden kaynaklanır. "Denizin gelmekte" olduğu, her yurttaşın (psişik) korunaklarını yerle bir edecek bir sel dalgasının Londra'daki evlerin kapılarının altından içeri girdiği uyarısında bulunur. Byrds'in "She Don't Care About Time"ındaki kadın kahraman gibi Denny de çizelgelere ve programlara kayıtsızdır; Her Yerde ve Her Zamanda yaşamaktadır. (Yoko Ono'nun denizin doğal dünyaya verilen Batılı eril tepkileri –doğaya egemen olma ve onu sömürme endişesiyle doğayı ölçüp biçme gayretlerini– bozguna uğrattığı "Don't Count the Waves"inde buna benzer bir Zen kokan mistisizm vardır. Ono'nun ahenkli çanlar ve yankılar bulutunda sürüklenen sözsüz sesi "doğru" tepkinin ne olduğunu gösterir –dili tutulmuş bir teslimiyet.) Denny'nin "The Sea" ve "One Way Donkey Ride"ında okyanus ölümü temsil etse de Denny'yi korkutmaz, aksine şarkıcı, ölümü ayrılığın sona erişi olarak, kozmik birliğe geri dönüş olarak hoşnutlukla karşılar. Tüm şarkılarında Ay, Okyanus ve Ebediyetle özdeşlik kurar; bunlar da Carl Jung'a göre, insanlığın kolektif bilinçdışında yatan dişi arketiplerdir.

Stevie Nicks, Ay ve Okyanus takıntılı folk-rock şarkıcılarından bir başkasıdır. Önceleri "Crystal" ve "Silger Springs" gibi şarkılarda beliren okyanusvari mecazlar "Sara"da gerçekten serpilir (1979 tarihli Fleetwood Mac albümü *Tusk*'tan). Lindsey Buckingham'ın yarattığı ses manzarası, Nicks'in özlem duyduğu şeyin, "aşk denizinde boğulma"nın işitsel benzeşiğidir. Kıvılcım saçan akustik gitarların dalgalarına ve geri vokallerin bulutlarına yerleşen Nicks, gırtlağından nektar akıtır, sound'un gelgitleri içinde melodinin oval, esrarengiz patikasını izler. Nicks, en iyi arkadaşı Sara ve Sara'nın erkek âşığı arasındaki (gerçek değilse de) duygusal bir *ménage à trois* olabilecek kavranılması zor, tuhaf bir öyküsü vardır şarkının. Sonunda şarkının mistik olan gerçek önermesi gelir: Nicks, aşka, onun sınırları çözen okyanus benzeri gücüne âşıktır.

Psikedelianın okyanusvari "mahrem devasalık" duyguları, "rahim-mekân"a duyulan, bebek ile annenin evrenin tamamını oluşturduğu bir döneme duyulan yüceltilmiş bir özlemdir. Bu bölümde ele aldığımız kadın mistikler de ensestvari birliğin simgesel bir biçimine dalmış olabilirler mi? Bu kadın sanatçılar çoğunlukla müşfik ka-

diri mutlaklık ve ihtişam modeli olarak bu Ur-Mother'la* (Doğa, Deniz) özdeşlik kuruyor gibidir; ve bu model de erkek sanatçılar için krallık ya da kendi kendini ilahlaştırma fantezilerinin oynadığı rolün aynısını kadın tahayyül dünyası için oynuyor görünmektedir.

Ama yadsınamayacak derecede gerileksel, Oidipus öncesi nitelikleri eserlerinde yansıtan az sayıda kadın sanatçı da var. Bunlardan en dikkat çekeni de, yitik anne bedenini çağrıştıran "göstergesel" unsurlar içeren bir müzik yapan Cocteau Twins grubundan Liz Fraser'dır. En önemlisi Fraser'ın şarkı söyleme tarzıdır: Çoğu anlaşılmayan ama kulağa tamamen özel, söze-dökülemez anlam bakımından zengin çınlayan karmakarışık bir sesbirimler çorbası (bir elekten geçirilen Galce tersten söylenen vokaller tahayyül edin). Fraser sözcelemin oral şehvetinde âlem yapar. Şarkılarının adları ve sözleri yarım uyaklarla, ses yinelemeleriyle [alliteration] ve ekolali'yle doludur: "Kookaburra", "Quisquose", "The Itchy Glowbo Blow." Şarkı söylediğinde de bebek konuşması *ve* ninni gibi bir tını verir (Grubun ilk dönemindeki bir EP'sinin adı "Lullabies"di); Fraser hem bebeği oynar hem anneyi, sonsuz bir serenatta kendi kendisiyle düet yapar.

Cocteau Twins müzikal olarak kişinin bu kendi kendini emzirdiği cenneti sound'da yeniden yaratır. Yaptıkları müzik gerileksel rock'ı, Hendrix'ten Can'e, Brian Eno'dan My Bloody Valentine'e "rayihalı sis" geleneğini ayırt eden tüm kromatik, sinestetik unsurları içerir: Cilalı gitar dokuları (işlemden geçirilmiş ve efekt yüklü), dinleyiciyi minicik parçalara ayrılmış parfüm damlacıkları gibi sarıp sarmalıyor görünen tülbentimsi bir sound şelalesi. Yanar döner ışıklar ve sıvılaşma Cocteau'nun parolasıdır: "The Spangle Maker", "Pearly Dewdrops", "In the Gold Dust Rush" gibi şarkı adlarında bunun işaretleri vardır. Cocteau Twins'in müziği bizi gerisin geri bebek-anne ikilisinin yaldızlı dünyasına, bebeğin algılayabildiği her şeyin göz kamaştırıcı bir duyusal uyarıcılar kaosu olduğu döneme götürür.

Son olarak, şarkı adları ve anlaşılabilir birkaç söz kırıntısı bu müziğin altında yatan ensest dolu özlemleri onaylar. Şarkı adları psikedelianın tüm takıntılarını bir uçtan öbürüne sergiler: Annelik ve çocukluk ("When Mama Was Moth", "Suckling the Mender"), yitik yücelik hali ("In Our Angelhood"), cennet bahçesi kameriyesi

* İlk-Ana. (y.h.n.)

(*Bluebell Knoll*, "Lazy Calm"), deniz ve ay (*Echoes in a Shallow Bay*, "Sea, Swallow Me", "Ooze Out and Away, Onehow" –bu son iki şarkı *The Moon and the Melodies*'de yer alıyor). Aşk şarkıları bile *çocuklara göredir*; Cocteau'nun sergilediği tensel arzu versiyonu jenital olmaktan ziyade oraldir –sevgilinin bedeni sınırsız bir "nefis malzeme" bolluğudur ("Iceblink Luck"da denildiği gibi), yeni yürümeye başlayan çocuğun şekerlemeler ve dondurmalar diyarıdır, anne sütü ve ballı pastadır. "Sugar Hiccup" ve "Spooning Good Singing Gum" gibi şarkı adları bunun örnekleridir.

Genellikle okyanusvari diye anılan gruplardan biri de Hugo Largo'ydu. New York kökenli bu dörtlü, grubun dört mensubundan üçünün erkek olması gerçeğine rağmen son on yılın en uzlaşmaz tarzda "kadınsı" çınlayan müziğinin örneklerini sunuyordu. Şarkıcı/söz yazarı Mimi Goese gruba katılmadan önce performans sanatçısıydı; erkek müzisyenler –Tim Sommer, Adam Peacock, Hahn Rowe– avangard ve hardcore gruplarda çalışmış, ama gürültü estetiğinin saldırgan, sado-mazohist mahiyetinden ötürü bu müziğin değerine duydukları inancı yitirmişlerdi. Bu yüzden, Hugo Largo'nun sound'unun dayanağı bir davul beat'inin ve gitar riff'lerinin yokluğuydu. Sonuçta "rock" sözcüğünün tamamen farklı bir yorumu ortaya çıktı; bu sound'da fallik ısrar değil, yumuşak, beşik gibi sallanan bir hareket vardı. Goese'un yavaş yavaş kıvrılarak akan vokalleri, Peacock ve Sommer'ın ikiz baslarının yumuşak titreşimleri ve Rowe'un kemanının huzmeleri, hepsi birlikte dolaylı yoldan sezdirilen ritmik bir omurga etrafında dalgalanır.

Grubun müziğinin okyanusvari niteliği sözlerde yalnızca bir kez, o da iki albümlerine de giremeyen "Blue Blanket"de yansımasını buldu. Kemanın ve bas'ın gelgitli yalpalamasının ortasında şarkıcı Mimi Goese'un vokali dalgalanır; sanki bir yüzeymişçesine, dinleyici bu dalgaların büklümleri içine dalıp çıkar, kendinden geçer. "Herkes güzel görünüyor" diye şakır Mimi, "suyun altında": Görünümler değişmiş, herkes zarifleşmiş, yerçekiminin yükünü atmıştır. Deniz ve uyku çok hoş bir imgede birleştirilir: "Blue Blanket."* Bu imge suyun altında Diane Ackerman'a "tüm okyanus benim evimdi" dedirten yakıcı duyguyu anımsatır. Aşağısı cennetin ta kendisidir.

* Mavi battaniye. (y.h.n.)

V
Kim bu kız?: Kılık değiştirme ve egemenlik

"Bir yansımanın içinde sıkışıp kaldığınızda yapabileceğiniz tek şey imgeyi ters çevirmektir."

Juliet Mitchell, *Psychoanalysis & Feminism*

İtirafçı şarkıcı-şarkı yazarları mutlak dürüstlükte güç buldu; mistikler, cadılar ve histerikler kültürün ötesinde Doğanın vahşiliğinde yatan bir kadına özgü güç arayışına girdi. Ama dişi pop'ta kültürü aşmaya ya da kültürden kaçınmaya çalışmaktan ziyade kültür içerisinde kalmayı seçer başka bir gelenek daha var. Bu gelenek sahici bir benliği ortaya çıkarmak için katmanları tek tek sıyırmak yerine kadın olmaya dair kültürün benimsediği kalıplarla oynar. Siouxsie Sioux, Madonna, Annie Lenox, Kate Bush ve Grace Jones gibi sanatçılar açısından kılık değiştirme eril bakışı kışkırtma ve bozguna uğratmanın bir yolu haline gelir. Moda ve süslenme gibi geleneksel, önemsiz kadınsı uğraşlara *benliğin yeniden keşfi* olarak sahip çıkılır. Kadınlar oldum olası yüzeysel, derinliksiz, maymun iştahlı,

abartılı olmakla suçlanmıştır; kılık değiştirme işlemi bu negatif klişeleri bir silaha dönüştürür. Bu sanatçılar herhangi tek bir kimliğe bağlanmayı reddeder.

Kılık değiştirmenin böyle stratejik bir kullanımının getireceği olanaklar ve tehlikeler feminist düşüncede hararetli tartışmalara konu oldu. Kimileri feminizmin başat çizgisini "özcülük"le, kadınlığın yaratılıştan, biyolojik nitelikler barındırdığına inanmakla eleştirdi. Postmodern teorinin sabit, merkezleşmiş kimlik nosyonuna saldırısının izinden giden eleştirmenler daha akışkan, değişmeye yatkın bir toplumsal cinsiyet anlayışını varsayan bir feminizmin olanaklılığını tartışmaya açtı. Bu daha oyunbaz yaklaşım da arketipik/klişeleşmiş kadın imgelerinin ironik bir kullanımına uzanan yolu hazırladı.

Feminist bir film teorisyeni olan Teresa de Lauretis, feminist düşüncedeki değişimi "çokkatlı, kaygan, sık sık kendi kendiyle çelişen bir kimlik kavramı(nın)...bir strateji olarak benimsenen bir kimlik (anlayışının)" ortaya çıkması olarak betimler. De Lauretis "dikkat çekici bir şekilde yeniden boy gösteren ve eskimiş olsalar da birer savunma silahı olarak iş gören *maske* ile *kılık değiştirme* terimleri" arasında önemli bir ayrım yapar. "Ama birincisi dayatılmış, kişinin gerçek kimliğinin dışavurumunu kısıtlayan bir yükü temsil etmekteyken; ikincisi ise zorunluluk gereği yapıldığında bile giyen kişiye bir haz veren yeni bir elbise gibi teşhir edilir ya da en azından giyilir." Pop dünyası çerçevesinde söylenirse, bu iki terim arasındaki fark, Janis Joplin'in konvansiyonel kadınlık "maskesi"ne karşı giriştiği pasaklı isyan ile Madonna'nın kendi kendine güç sağlama stratejisi olarak "maskeler"i son derece özdenetimli bir şekilde kullanması arasındaki farktır.

De Lauretis'in maske takmanın sıkıntısı ile kılık değiştirmenin özgürlüğü arasında yaptığı ayrım, Suzanne Vega'nın 1992'de çıkan *99.9º F* albümündeki iki şarkısında boy gösterir. "Private Goes Public"de Vega yüzün, içsel olanın kamusallaştığı yer olduğunu ileri sürer. Yüz hem sahibine ihanet eden (gayri iradi olarak surat ekşitmede ya da yüz kızarmasında olduğu gibi) hem de arkasına gizlenebileceğiniz bir şeydir, bir kalkan ya da peçedir. Savunma duvarlarını indirerek toplumsal etkileşimin hayhuyuna katılmak ile iç dünyasının özel mekânını muhafaza etmek arasında bocalar. Ve "As Girls Go"da kılık değiştirmenin özgürleştirici olanaklarından yararlanan kişi bir erkektir, bir travestidir. Şarkı kadınsılığın kurmaca

mahiyetini sorgular çünkü şarkıdaki kişi herhangi "gerçek" bir kızdan "daha fazla kız"dır.

Joan Riviere'in "Bir Kılık Değiştirme Olarak Kadınlık" başlıklı denemesini tartışan Marjorie Garber şunu söyler: "Kültürün inşa ettiği kadın...Riviere'e göre zaten bir kılığa girmedir. Kadınlık taklittir, *kılık değiştirmedir.*" Pop kültür teorisyeni Lawrence Grossberg, Madonna gibi kendi kendini yaratan ikonların stratejilerini açıklamak için görünüşte paradoksal olduğu izlenimi veren *sahici yapmacıklık* [authentic inauthenticity] kavramını formülleştirdi. Bu strateji sahte bir dürüstlük edası (Grossberg'in bu tutum için kullandığı nükteli terim "yapmacık sahicilik"tir ve Bruce Springsteen, Tracy Chapman bu tutumun birer örneği olarak görülebilir) takınmak yerine, sanatçının persona'sının imal edilmişliğini kabul eder. "Her ne kadar (sahici yapmacıklık) her türden merkezin ya da kimliğin yokluğunu selamlıyor görünse de, gerçekte bu yokluğu yeni bir merkez olarak konumlandırır. Yani, bu strateji fragmanlardan oluşan bir yapıyı, çelişkili ve geçici olmayı selamlar." Cinsel kimliğin kurmaca mahiyeti varoluşsal bir özgürlük olanağı sunar: Madonna ya da RuPaul gibi bir sima "toplumsal cinsiyetin yapısını tam da onu selamladığı anda bozabilir (ve tam da yapısını bozabildiği için selamlar)." Ama geleneksel bir feminist bu öneriyle sabrı tükenmiş bir halde araya girip, "böyle bir şey, iki seçenekten ancak birisi olanaklıyken ikisinin birden olmasını istemek değil midir?" sorusunu tıkıştırıverebilir. "Bu, kişinin hem ateşle oynayıp hem de yanmayacağı kuruntusundan başka nedir ki?" diyebilir.

Rock her zaman yalın, çıplak hakikati yüceltmek ile göz alıcı bir cazibe yoluyla benliğin yeniden kurgulanmasını benimsemek arasında gidip geldi. Punk, hem toplumsal gerçekçilik ve protest müzik geleneğinden hem de glam-rock çizgisinden yararlanarak bu karışıklığı daha da şiddetlendirdi. Poly Styrene ve grubu X-Ray Spex'in şarkıları medyanın beyin yıkayıcılığının ve toplumsal koşullanmaların sahiciliği olanaksız kıldığı bir dünyaya verilmiş kederli birer yanıttı. "Art-I-Ficial" (*Germfree Adolescents*'dan, 1978), kurgulanmış cicili bicili kadınsılığa karşı çıkan bir tirattır; Styrene "bu maske ben değilim" diye ulur. "Identity" isyanın göz açıp kapayacak kadar kısa bir sürede, pazarlanmaya elverişli bir persona'ya dönüştürüldüğü bir dünyaya sövüp sayar. Poly Styrene her ne kadar bir tür sahici benlik için yanıp tutuşsa da, sonuçta yapmacıklığı bir kimlik olarak benimsedi: Sahnelerdeki adı ve "I Am A Clic-

he" gibi şarkılar kimliğinin mamul mahiyetini sergiler.

Başka bir büyük dişi punk Siouxsie Sioux'nun sunilikle ilişkisi daha az çatışkılıydı. Birçok açıdan bir dişi Bowie'ydi: Tüm kariyeri biteviye birbirini izleyen kostüm ve cinsel persona değişikliklerinden ibarettir. (Gerçekten de, Londra'nın varoşlarında can sıkıntısı içinde geçen yeniyetmelik döneminde, biçemi takıntı haline getirmiş, cinsel kimliği belirsiz "Bowie oğlanlar"la takılmıştı). Siouxsie and the Banshees tüm punk'lar arasında glam-rock'tan en çok yararlananlar (T. Rex'in "20th Century Boy"unu bile cover'lamışlardı) olmanın yanı sıra, Bowie'yi en az onlar kadar takıntı haline getirmiş olan Bauhaus'la birlikte (Onlar da Bowie'nin "Ziggy Stardust"ını cover'lamıştı), büyünün ve mistisizmin peşine takılarak politikadan uzaklaşan punk-sonrası akımı goth'a esin kaynağı da olmuştur.

Glam-terörist Siouxsie'nin *Top of the Pops* listesinde "yaratığı oynadığı" dönemle yaklaşık aynı tarihlerde Kate Bush da çeşitli kimlikleri deneyip duruyordu. Esin kaynakları Bowie ve Bolan değil, 70'li yılların başındaki art-rock (Genesis'in ilk dönemindeki Peter Gabriel'in tuhaf teatralliği, Pink Floyd'un kavramsalcılığı) olduğu için Bush asla Siouxsie kadar hip olmadı. Video kliplerinde ve konserlerinde Bush şarkılarındaki farklı karakterlere eşlik edecek şekilde kostüm değiştiriyordu: "Babooshka"daki yosma, "Wuthering Heights"de romantik kadın kahraman, "Cloudbusting"deki deli mucidin sadık oğlu, "Wedding List"deki intikam peşinde koşan gelin, "Pull Out the Pin"deki Vietkong askeri. "İcra esnasında kesinlikle başka birisi oluyorum. O kadın benden çok daha güçlü, ben onun kadar cüretkâr olamam" diyordu Bush.

Siouxsie'nin insanı ürküten buz gibi vokallerinin ve keskin hatlı androcinisinin daha yakın bir benzeri ise Grace Jones'dur. İlk başlarda bir disko diva'sı olarak edindiği kült yıldız statüsünden sonra Jones *Warm Leatherette*'i (1980) ve *Nightclubbing*'i (1981) çıkardı. Disko'nun (Tin Pan Alley/şov dünyasındaki ataları ve gay kulüp kültürüyle bağlantıları nedeniyle) doğasında bulunan camp suniliği bu albümlerde tam gelişkin postmodern bir tiyatroya, bir rol canlandırmaya dönüştü. Gerçekten de, inceden inceye tasarlanan ve birçok kostüm değişikliği yapılan konserlerine verilen *One Man Show* adı, hem Jones'un androjen görünümüyle oynuyordu hem de tek bir asıl Grace Jones olmadığı gerçeğini vurguluyordu.

Nüfuz edilemez ama büyüleyici dış cepheler yaratmak lehine içsellik, iç dünya iptal edilmiştir.

Jones plaklarında da her şarkıda farklı bir karakteri canlandırır; bilhassa başka şarkıcıların ün kazandırdığı şarkıların cover versiyonlarında böyledir. "Love Is the Drug"da, Bryan Ferry'nin bir doz daha bulma umuduyla bekâr barlarında sefere çıkmış sürüngen [lounge lizard] persona'sına bürünür. Smokey Robinson'ın "The Hunter Gets Captured by the Game"inde cinsel kimliğin tersine çevrilmesi çapraşık bir hal alır: Bir diva-dominatriks olarak Jones, tersine çevrilmiş rollerin bizzat kurbanı olmuş bir adam rolünü oyna-

maktadır. "Walking in the Rain" daha "otobiyografik" görünür: Jones üçüncü bir cinsiyetin mensubu (Kendisini bir kadın gibi hissetmekte ve bir erkek gibi görünmektedir) ve dolayısıyla Main Street'de bir sürgün* gibi cansız, kayıtsız bir halde gezinir. Ama Sting'in Jones için yazdığı "Demolition Man" safi metamorfozdur: Burada Jones gittiği her yeri mahveden şeytani bir ölüm makinesidir. Jones, Iggy'nin "Search and Destroy"undaki atom bombası gibi gezinen çocuğa benzer şekilde "ayaklı bir kâbus"tur, pervaneleri kendine çeken alevin ışığı gibi kurbanlarını kendine çeken ölümcül bir manyetik cazibeyle infilak etmeye hazır bir felakettir.

Warm Leatherette'in ve *Nightclubbing*'in Grace Jones'u kendisini dışavuran bir sanatçı olmaktan ziyade, uzman bir ekibin faaliyetinin odağıdır, uydurmasıdır: Desinatörü/akıl hocası Jean-Paul Goude, prodüktörler Chris Blackwell ve Alex Sadkin ve dub-funk ritim ekibi Sly & Robbie gibi uzman müzisyenler Jones için çalışır. Bu iki albümde Jones, disko müzikte genellikle olduğu gibi yalnızca üç şarkıya ortak yazar ve bir şarkıya yazar olarak imza atmıştır (Kendi yazdığı "Feel Up"ta yeniyetme Jamaikalı bir rude boy'u baştan çıkaran otuz iki yaşında bir kadını canlandırır). Jones'la aynı çizgideki bir başka şarkıcı da, prodüktör Giorgio Moroder ve şarkı yazarı Pete Bellote'nin lanse ettiği Donna Summer'dır. Summer da bir dizi karakteri canlandırmıştır: Orgazmatron çağının pornocu dilberi ("I Feel Love"), fahişe ("Bad Girls"), meşale-şarkıcı ("Macarthur Park"), peri masallarının prensesi olarak sıradan bir emekçi kız (konsept albüm *Once Upon A Time*). Kariyerinin dizginlerini eline alıp yeniden doğmuş bir Hıristiyan haline geldikten sonra New Age kokan "State of Independence" adlı şarkının cover versi-

* Main Street'te Sürgün: Rolling Stones'un "Exile in Main Street" adlı albümüne gönderme yapıyor. (y.h.n.)

yonuyla "gerçek" Donna Summer'ın üstündeki örtüyü kaldırdı. Çok açık ki, daha önceki imajının –Buz Kraliçesi ile Pornografik Hülyaların tuhaf bir karışımı– hem kadınlar açısından kısıtlayıcı bir rol modeli hem de kendisi açısından baskıcı bir maske olduğunu hissetmişti.

Grace Jones'un kariyeri bir strateji olarak kılık değiştirme konusunda bir sürü soruyu gündeme getirir: Jones bir fail midir yoksa başkalarının yazdığı bir film senaryosuna yerleştirilmiş bir aktör mü? Joy Division'ın şarkısı "She's Lost Control"a yaptığı cover, bu sorunun ışığında bakıldığında özel bir ironik mahiyet edinir. Daha önce sansasyonel Frankie Goes To Hollywood fenomenini sahneye koyan plak şirketi ZZT'nin ustaca planladığı, bir defaya mahsus *Slave to the Rhythm* tasarısıyla (1985) çelişkiler kasıtlı olarak daha da keskinleştirildi. *Slave to the Rhythm* albümü, pop yıldızı olmanın tasarlanmış doğası üstüne kaleme alınmış bir denemeyle aynı değerdeydi. Jones kendisi için üretilmiş yaratık imajına ne ölçüde yabancılaşmıştı, bir dominatriks olarak boy gösterirken bile ne ölçüde tahakküm altına girmişti?

Jones'un estetiği yabancılaşmanın erotikleştirilmesine fazlasıyla bağımlı gibidir: Daniel Miller'ın J. G. Ballard esinli, otomobil çarpışmalarının erotizmini işleyen "Warm Leatherette" cover'ındaki fetişistik cinsel ilişki ya da "Private Life"daki (Chrisse Hynde'nin yazdığı bir şarkı), bir erkeği bağlılık ve içtenlik gibi yumuşak erkeklere özgü değerlere sahip olduğu için küçümseyen ve "ben çok yüzeyselim" diyerek böbürlenen bağımsız, bağlantısız femme fatale. Ian Penman, *Nightclubbing*'den söz eden yazısında Jones'u "genellikle olanın tersine, metayı bir bedene dönüştürme" tarzından ötürü över. Yıllar sonra Penman'ın işaret ettiği paradoks Jones'un bir otomobil reklam kampanyasında boy göstermesiyle fiilen gerçekleşerek bir tür çelişkiler yumağı haline geldi. Jones'un taşıdığı otomat-androjen halesinden yola çıkan reklam otomobil-olarak-kadın ve kadın-olarak-otomobil eğretilemelerini altüst edip sizi kimin kimi sattığı sorusuyla baş başa bırakıyordu.

Madonna dışında kılık değiştirme stratejisini mainstream kültüre en başarılı tarzda uygulayan şarkıcı Annie Lennox'tur. Eurythmics grubunda Lennox bir dişi Bowie olarak ciddiye alınmasını sağlayacak ciddi bir başarı sağlamıştı. (1993 yılında *Arena* dergisinin orta yaşlı glam-rocker için çıkardığı özel sayıda Bowie için bir şiir/övgü kaleme aldı). *Sweet Dreams (Are Made of This)*'in (1983)

çıktığı sırada Lennox'un imajı –turuncu renkli suni saçların keskin sarsıcılığı, çok etkileyici bir ruj, pürüzsüz ve keskin dış hatlara sahip bir fizik, geniş omuzlu erkek ceketleri–, Bowie'nin "Thin White Duke"u ile Grace Jones'un buz gibi androcinisinin kusursuz bir harmanıydı. "Sweet Dreams" şarkısında dominatriks rolündedir; erkeklerin dalaverelerine dair soğuk bir bilgelikle konuşur: Kimileri istismar eder kimileri "istismar edilmek ister." Madonna gibi Lennox da kendisini insan biçimindeki bir soru işareti olarak, büyüleyici ama afallatıcı bir muamma olarak kurmayı amaçlıyordu; Madonna gibi o da "Who's That Girl?" adlı bir şarkı yapmıştı. Lennox video klipin öyküsünü oluşturan aşk üçgeninde hem erkek hem de kadını rollerini oynayarak Bowie'nin "Boys Keep Swinging"indeki transvestizmi yeniden canlandırmaya çalışmıştı.

Benliğin yeniden keşfinde pırıltının cazibesinden yararlanmak popüler bir fikirdi: Punk'ın henüz soğumamış cesedinden medet umanların hiçbir yere varmayan çabalarına alternatif olarak çıkan Britanya kökenli New Pop hareketi glam-rock düşüncesini yeniden ısıtıp, piyasaya sürmüştü ve en popüler günlerini yaşıyordu. ABC'nin yaylılar eşliği ve altın lame kostümler içinde söylediği ağdalı şarkılar, Adam Ant'in kahramanlık arketiplerine geçit töreni yaptırışı, Boy George'un cinsel rollerle oynayışı: Eurythmics, suniliğin yıkıcılık potansiyelinin yeniden değerlendirildiği pop dünyasındaki bu yeni Zeitgeist'la uyum içindeydi. "Who's That Girl?" dönemin popüler jargonuna "aşkın dili" terimini de armağan etti: *The Lexicon of Love* uzunçalarıyla ABC, Barthes'dan etkilenerek "âşığın söylemi"nin yapısını bozan Scritti Politti gibi gruplar, romantik klişelerin ironik bir tarzda kullanıldığı bir strateji geliştirdi; bu ironik kullanımda klişeler hem benimseniyor hem de sökülerek sırrı çözülüyordu.

Grubun kariyeri geliştikçe Annie Lennox bir sürü türevsel tavrı prova ettti: "Sisters Are Doin' It For Themselves"de "Saygı" [Respect] talep eden beyaz Aretha Franklin (gerçek Franklin ise geri vokallere havale edilmişti); vefasız, motosikletçi erkek arkadaşını "Would I Lie To You"da azarlayan fiyakalı soul mama, "There Must Be An Angel"de Tin Pan Alley camiasından bir varyete kızı, 1992'de çıkardığı solo albüm *Diva*'daki Piaf-benzeri saygıdeğer şarkıcı.

Gelgelelim, bunların arasından biri öne çıkar: "I Need A Man" (1987'de çıkan *Savage*'den) şarkısı Lennox'un kafa karıştırıcı tavrının en has örneğidir. Şarkı '70'li yıllardaki Stones müziğinin dis-

kolaştırılmış bir taklididir. Lennox da, Jagger'ın horozlanan blues'cu havalarını taklit eder. Şarkıdaki dişi kahraman erkeklerin kadınlara çektiği muamelenin aynısını erkeklere çeker: Birer nesne, av, oyuncakmış gibi davranır erkeklere. Hakir görmesi en az şehveti kadar aşikârdır, "bebek" sözcüğünü tekrarlayışı bu küçümseyen tavrın nefis bir ifadesidir. Video klipte Lennox bir erkek travesti olabilecek kadar abartılı bir makyaj içindedir; bu görünüm Stones'un "Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow"un reklamını yapmak için karşı cinsin elbiselerini giymesinin bir yankısıdır. "I Need A Man" cinsel kimlik karışıklığının Moebius şerididir: Lennox şarkıda erkek yiyen bir vampı canlandıran kadın kılığındaki bir erkeği mi oynamaktadır, "gerçek" bir dişi vampı mı, bunlar da değilse ne? Annie Lennox'un daha kadınsı persona'larının genellikle *drag** bir atmosferi vardır. Marjorie Garber'a göre, kadın kılığına girme "bedenin bölgelerini ve giyim alışkanlıklarını söylemi içine alarak toplumsal cinsiyet rollerinin 'doğallığını' sorgular." Bu durumda şu sorulabilir: Lennox ya da Madonna gibi bir kadın sanatçı kadın rolleri oynayabilmek için drag'e büründüğünde nasıl bir mesaj verilmiş olur? Bu strateji çerçevesinde klişelerin ve stereotiplerin sorgulanması, söz konusu klişelerin konformist bir tarzda tekrarlanmasından nasıl ayırt edilebilir?

A. BEN, KENDİM, ŞAHSEN: OTONOMİ VE DENETİM

Annie Lennox, videojenik bir maske taşıyıcısı olmanın yanı sıra, kadınlar için güçlü bir rol modeli olarak da ün kazandı. Belki de pop dünyasındaki "güçlülük" rollerini özellikle ilgi çekici bulmadığımızı itiraf etmemiz gerekir. Lennox ve Joan Armatrading gibi isimlerin özerkliği, aklı selim ve randımanlılık-ve-sağlık gibi fikirler uyandırmaktadır. Helen Reddy'nin "I Am A Woman"ının softcore feminizmi hakkında Simon Frith ve Angela McRobbie'nin yazdığı gibi: "Burada idealleştirilmiş bir tüketicinin sesini işitirsiniz, yalnızca bu örnekte tüketime sunulan meta, kadın özgürlüğünün paketlenmiş bir versiyonudur." Despotik, çapulcu kadiri mutlaklık tavrı saf rock'n'roll'dur ama iyi huylu bir kendi kendini güçlendirme tavrı öyle değildir.

Ne var ki, "güçlü kadın" rolü birçok pop hayranına hitap ediyor

* Karşı cinsin kılığına girme. (y.h.n.)

görünmektedir. Bu durum bilhassa soul'un gurur ve vakar ethos'undan çok etkilenmiş sanatçılarda ve siyahların müziğinde geçerli. Lennox bunun aşikâr bir örneği: Onun en dobra feminist bildirgesi sayılabilecek "Sisters Are Doin' It For Themselves"'in soul'un iddialı diliyle ifade edilmiş olması tesadüf değildir. Tüm kariyeri boyunca Lennox tavrını sık sık değiştirdi, Avro-androjen persona'sının soğuk, mesafeli azameti ile daha sıcak R&B küstahlığı arasında gidip geldi.

Başka bir cool örneği de, Britanyalı siyah şarkıcı-şarkı yazarı Joan Armatrading'dir. Şarkıları ve imajı, gösterişe kaçmaksızın kendisinden zayıf olanlar için "bir fırtınada sığınak" olmakla övündüğü "Willow"da (1977'de çıkan *Show Some Emotion*'dan) ya da nihai-Armatrading tavrının temsilcisi olan, 1980 yılında çıkan albüme adını veren şarkı "Me, Myself, I"da olduğu gibi kendi başına bağımsız, kendine yeterli bir esnekliği yansıtır. Melodinin *staccato* [kesik kesik] metre'i sözlerin iddialı (ama saldırganlıktan uzak) konumunu sert bir şekilde vurgular; bir erkek arkadaş istemektedir hiç kuşkusuz, ama yalnızca haftanın bir günü için istemektedir. Öbür altı günü kendisiyle geçirmeyi tercih eder. Tipik Armatrading tarzıyla narsisistik bir kişi olduğunu kabul etmez; yalnızca "kimsenin arkadaşlığını istemiyor"dur. DJ'leri ve eleştirmenleri taklit ederek dalga geçmesi nedeniyle kendisine kalaycı-Joan (Joan Armour-plating) lakabı takılmış olsa da, şarkı repertuvarı gerçekte sert üsluplu şarkılara daha fazla sevecen şarkı barındırır. Ama romantik şarkılarında bile kendini bırakma, tutku ve bağımlılık karşısında temkinliliğe değer verir. "More Than One Kind of Love" dostlukların tutkudan daha kalıcı ve değerli olduğunu savunur ve "benlik duygusu"nu asla yitirmeyeceğine ant içer.

Janet Jackson, 80'li yılların sonunda *Control*'un (1986) kusursuz bir şekilde tasarlanmış softcore feminizmiyle süperstar oldu. Bunun ne dereceye kadar bir denetim *gösterisi* olduğundan kuşkulananlar var: Susan McClary, prodüktörler Jimmy Jam ve Terry Lewis'in Jackson'la ilk bir araya geldikleri tarihte "Control" şarkısının müziğini çoktan yapıp bitirmiş olduklarını ve tüm yaptıklarının Jackson'ı (ve onun hayatı hakkındaki sözleri) bitmiş bir işin içine yerleştirmekten ibaret olduğunu belirtir. Ama her ne kadar Jackson'ın son model sound'u prodüktörlerin yaratısı olsa da, görünüşe bakılırsa Bayan Jackson (Bir şarkıda ısrarla kendisine böyle hitap edilmesini istiyordu), Jam ve Lewis'le çalışmayı tercih etmesi sa-

yesinde, o güne kadar silik seyreden kariyerinin denetimini ele geçirmiştir. Sözler hak ettiğini alan bir genç kadın izlenimi verir kesinlikle.

"Control", Jackson'ın gerek aşkta gerekse işte yapmak istediklerini dobraca söyleyen modern kız için söylediği bir manifesto şarkısıdır. Jam ve Lewis aksak, *staccato* bir elektrofunk biçimlendirir, bu da Jackson'ın kendisini ortaya koyması için mükemmel bir vasıta sağlar. "Nasty" daha da hırçın bir şarkıdır: Jackson'ın edepsiz oğlanlara haddini bildirdiği, "Respect"in 80'li yıllardaki siber-funk versiyonudur. Gelgelelim, *Control*'un geri kalanının büyük kısmı geleneksel anlamıyla daha kadınsıdır ve albenilidir. Bu enfes albümden sonra, yıkıcı bir kibirlenme içindeki *Janet Jackson's Rhythm Nation 1814*'le birlikte Jackson haddini aşıp yüzüne gözüne bulaştırdığı bir işe kalkıştı. Kişisel politikadan Amerikan politikasının zor durumu hakkında ahkâm kesmelere terfi eden Jackson, "State of the World" gibi zor, aptalcasına gösterişli şarkılar söyledi. 1993 yılında çıkan *Janet* albümüne gelindiğinde, Jackson daha fazla kanıtlayacak bir şey olmadığını hisseder ve gerek kendisini didişmeci bir tarzda ortaya koymaktan gerekse erginlik evresinde geliştirdiği yüce gönüllü idealizmden , stilize, tahrik edici ve son derece geleneksel bir yetişkin cinselliği lehine feragat eder.

Gangsta-rap'in kadınlar hakkında kullandığı, zengin erkek avcıları, kalleşler, taşak patlatıcılar gibi imgeler göz önünde bulundurulduğunda, hip hop kültürün cinsel politikasında saygı, kadın sanatçılar açısından belli başlı sorunu oluşturuyordu. Queen Latifah'a göre, kendine saygı duyma ve böylelikle saygı kazanma yükümlülüğü kadınların sırtındadır. *Ear* dergisine şunu anlatıyordu: "Fahişeler" gibi davranan kadınların "kendilerine saygıları yoktur ve bunu da açıkça gösterirler, dolayısıyla herifler de onlara saygı duymaz. Rap'çiler annelerine ya da bacılarına fahişe muamelesi çekmiyor. Onların hiçbiri karşıma çıkıp bana 'Latifah f-a-h-i-ş-e-s-i' diyemez." Queen Latifah vakur ve kendine hâkim bir persona yaratmıştır; "kraliyet bizi"ni kullanmak yerine kendisinden üçüncü şahıs zamiriyle söz eder: "Daha önceki plaklarda Güney Afrika ya da uyuşturucular hakkında bir iki satır yazdım, ama 'The Evil that Men Do', Latifah'ı dünyada ve ekolojide olup bitenler konusunda delirten olumsuzluklara ve insanların bu durumu düzeltmek ya da değiştirmek için hiçbir şey yapmamalarının verdiği rahatsızlığa hasredilmiştir." Kimilerine göre, Latifah'ın öz-disiplin ve dirayet halesi da-

ha "çürük" erkek rap'çilerin manyetik, büyüleyici albenisine sahip değildir. Latifah'ın sunduğu egemenlik versiyonu gangsta-rap'çilerin despotluğundan ve terörizminden ziyade merhametli despotizme yakındır (her ne kadar ilk şarkılarından birinin adı "Wrath of My Madness'" olsa da). Latifah *baaad* olamayacak kadar asaletlidir, gereğinden fazla pozitif bir rol modelidir.

Latifah ve Monie Love'un birlikte çıkardıkları "Ladies First"deki tehditkârlıktan uzak kendi kendini güçlendirme tavrından çok daha güçlü (sanatsal olarak) olanlar ise, tüm intikamcı acımasızlığıyla fahişe rolünü üstlenen kadın rap'çilerdir -örneğin, "Fatal Attraction" adlı şarkısında karısını onun için terk etmeyen bir erkeği iğdiş etmekle tehdit eden küfürbaz Roxanne Shanté. Shanté, kariyerine U.T.F.O.'nun "Roxanne Roxanne" adlı şarkısına iğneleyici bir yanıt olan "Roxanne's Revenge"le başladı; U.T.F.O.'nun şarkısında hor görülen "fahişe" adına sesini yükselten Shanté, böylece bir yığın karşı-atak plaklarının başlangıcını yaptı. Ayrıca, eleştirmenlerin proto-feminist rap olarak tanımlama girişimlerini bozguna uğratan şarkıların yer aldığı Salt-n-Pepa'nın ilk albümü *Hot, Cool & Vicious*'dan (1986) söz edilebilir. "I'll Take Your Man"in kız kardeşlikten uzak garezciliğini ya da "It's Alright?"ın intikamcı tavrını nereye yerleştirebiliriz? Bu şarkılar Salt-n-Pepa'nın duruşunun erkek rap'çilerin gladyatörvari saldırganlığının ve ölümcül rekabetçiliğinin neredeyse tam bir ayna-imgesi olduğunu gösterir. Ve "Tramp"in erkekleri pespaye, vefasız birer köpek olarak niteleyip hor görmesine rağmen, bu şarkının Carla Thomas ve Otis Redding'in klasik düet/düellosu "Tramp"in yeni bir versiyonu olduğu gerçeği, Salt-n-Pepa'nın cinsel politikasının gelenekselliğini vurgular: Şarkı, erkeklerinden karşılıklı saygı esasına dayalı bir ilişkiyi dobraca talep eden, ama bunu ancak konvansiyonel toplumsal cinsiyet ilişkilerinin koşulları *içerisinde kalarak* talep eden soul kadınlarının oluşturduğu geleneğin çizgisinde yer alır (örneğin, Aretha Franklin'in "Do Right Woman-Do Right Man"i). Salt-n-Pepa sonraki albümlerde gençlik danışmanı olarak boy gösterdikleri "Let's Talk About Sex"ten (1990 yılında çıkan *Blacks' Magic*'de yer alıyor) "Shoop"un (1993'te çıkan *Very Necessary*'de yer alıyor) çapulcu zamparalığına kadar bir yelpazede gezindi. Bu şarkıda Sat-n-Pepa erkekleri nesneleştirirken aynı anda eril cinsel saldırganlığı ve

* Deliliğimin Gazabı. (y.h.n.)

sertliği selamlamayı ustalıkla becermek gibi, ideolojik açıdan iyi bir iş başardı: "Bakışlar öldürebilseydi, sen bir Uzi olurdun."

B. BUZ GİBİ SOĞUK

Dişi rap'in süper-fahişe tutumunun rock dünyasındaki en yakın muadili belki de Ice Queen'dir [Buz Kraliçesi]. Buz, kadınlardan beklenen tüm özelliklerin, yani sıcak, akıcı, verici, alımlayıcı olmanın karşıtıdır. Lady Macbeth gibi Ice Queen de göz yaşlarını ve sütünü dışarı aktaran tüm kanallarına set çekmiş, kendisini cinsellikten arındırmıştır. İnsanı rahatlatmaz, üşütür. Katı yüzeylerine nüfuz edilip içine girilemez. O kadın bir adadır, bir buz dağıdır.

Grace Slick rock'ın ilk Ice Queen'idir. Jefferson Airplane için yazdığı ve söylediği en ünlü şarkılar olan "White Rabbit" ve "Somebody to Love"da, Slick'in tehditkâr ve hamasi şarkı söyleme tarzı her şeyin üstünde durup aşağıya, insanların budalalıklarına bakan ve bunlar hakkında hüküm veren bir kişi izlenimi yaratır. Slick'in içe işleyen sesi dinleyiciyi zıpkın gibi delip geçer. Ürkütücü bir havası vardır. Katherine Orloff'un kitabı *Rock'n'Roll Woman*'da (1974) yayımlanan bir söyleşide kendi imajı hakkında şunu söyler: "Tuhaf görünmek bazen hoşuma gidiyor...Bir keresinde Hitler gibi giyinmiştim...Sanırım (basının gözünde) bir parça soğuk, kaba, bir parça müstehzi bir kişiyim. Aslında büyük ölçüde de öyleyim."

Doğu Yakasında ise, Nico bu Ice Queen persona'sını daha ilerilere taşıdı. *The Velvet Underground and Nico* (1967) albümünde Nico'nun Germenlere özgü kibri Velvet'in speed müptelası duruşuyla mükemmel bir uyum sağlıyordu. Jefferson Airplane gibi Velvet de folk-rock'tan çıkıp R&B'un bedenselliğinde duraklamaksızın doğrudan doğruya beyazdan-daha-beyaz gürültüye ulaşmıştı. Nico solo albümlerinde kıraç, zevklerden elini eteğini çekmiş, Aryan ırk sound'unun çorak ülkesinde daha da derinlere gitti. *Chelsea Girl* (1967) hassas, mahzun bir folk müzik sunar, ama şarkılardan biri, "It Was A Pleasure Then", rock tarihinin en yürek paralayıcı ve ölümü takıntı haline getirmiş albümlerden biri olan *The Marble Index*'in (1969) perişan, soğuk ve karşı sound-manzarasını haber verir.

The Marble Index'de Nico nihilistler için dinsel müzik icra eder. Bu albümde birlikte çalıştığı eski bir Velvet olan John Cale, Nico

için harmonium ve celesta gibi rock müzik için alışılmadık enstrümanlarla parıldayan, yankılı bir buz sarayı inşa eder. Ice Queen'in özerkliği burada otizm haline gelir ("No One Is There"). Vıcık vıcık yakınlığın gevşetici sıcaklığına karşı bir önlem olarak bağlantısızlığı fetişleştirir. Nico arzunun ötesinde olmayı, entropinin uyuşturulmuş hareketsizliğine (sıcak ölüm) erişmeyi özlemektedir. Bir tür negatif Nirvana düşler; Zaman'ın "sonunda", lekesiz ve inorganik bir halde yatıp uzanmak ister. "Nibelungen" tüm duygunun boşaltıldığı, tüm renklerin ağartıldığı bir dünyayı betimler; Nico burada yine "uykuda" olmayı özlemektedir. *The Marble Index*'i eroin albümlerinin hası olarak değerlendirmek indirgeyici bir yorum olabilirse de, narkoza duyduğu açlık, frijit hali William Burroughs'ın junkie'nin metabolik bir "Mutlak Sıfır Noktası" arayışı hakkında yaptığı betimlemeyi anımsatır. Kuşkuyu silip atmanın ve acıyı tamamen öldürmenin tek yolu *yaşayan ölüme* dalmaktır.

The Marble Index'in devamı *Desertshore*'da (1971) Nico'nun bir kez daha Cale'le birlikte çalıştığını görürüz. Albümün adı ve "Janitor Lunacy" gibi şarkılar, Nico'nun kendini yapayalnız hissettiğini, okyanusvari duygulara atılmaktan aciz olduğunu, "gerçek dünya"nın kenarında soğuk ve kasvetli, hayatın olmadığı bir bölgeye mahkûm edilmiş olduğunu ima eder. Nico'nun muhteşem yalıtıklığını hiçbir şey değiştiremez; "boş sayfalarım(n)ı silecek" birisini özlemektedir zaten. Ambient bir Antartika'da sürüklenen bir ilahi [hymn] olan "Mutterlien"de Cale'in yankılı piyanosunun sesi hipotermi sancısı çeker gibi titrer ve ürperir.

Nico kendisini çölde çaresiz hissettiyse, Siouxie Sioux'nun okyanusvari duygulardan el çekmesi de güce uzanan bir araçtı. Banshees'in ilk albümü *The Scream* (1978), bugüne kadar yapılmış en az akışkan ve cansız, kurallara sıkı sıkıya bağlı ve *staccato* rock müzikten örnekler barındırır. "Metal Postcard (Mittageisen)" metalin gayri insani kusursuzluğunu fetişleştirir ve Siouxie şunu ilan eder: Bu metal "benim master planıma yön verecek." "Jigsaw Feeling" bedenden yabancılaşma duyularını araştırır: Parçalanmış organlarla, kol ve bacaklarla dolu imgeler, bedensel kimliğin dağılmışlığı duygusu, Lydia Lunch'ın şarkılarında boy gösteren histerik beden-olmayana [un-body] benzer. "Jigsaw Feeling"de Ice Queen'e bir haller olur ve çatırdar: Siouxsie "bütünsel hissetmek" ile "ikiye ayrılmak" arasında gidip gelir. Psikotik iç dünyasını kısıtlayan tek engel Siouxsie'nin göz kamaştıran, donuk dışsallığıdır. Ka-

riyerinin sonraki yıllarında "Christine" ve "Eve White/Eve Black" gibi şarkılar şizofreniklerin unufak olmamak için verdikleri mücadeleyi dramlaştırır.

"Regal Zone" (1979 yılında çıkan *Join Hands*'den) buz tarzının nihai bildirgesidir: Siouxsie "bir Krallık Mıntıkasında tek başına", dimdik ve gözdağı veren bir tarzda durmaktadır. Keza Siouxsie'nin daha önceki imajı –sado/mazo dominatriks giysileri, meme uçlarını açıkta bırakan ama tahrik etmekten cok uzak olan sutyenler– röntgenci bakışı yalnızca cezalandırmak için davet ediyordu. Sunduğu imaj, *donuk* vokalleri, buyurgan hali, bunların hepsi "Bak Ama Dokunma" tavrının göstergeleridir. Siouxsie *fleisch*'tan* yapılmış olmayı istemez; bedeninin içine girilemeyen, dayanıklı metalden ya da buzdan ibaret olmasını ister.

Diklilitaş ya da Şahmaran (bakışı öldürücü olan mitolojik soğukkanlı sürüngen) olma arzusunun netameli bir yanı vardı. Siouxsie sadece glam-rock'ın androcinisini benimseyen ilk kadın olmakla kalmamış, aynı zamanda Banshees'in ilk günlerinde glam'in faşizmle flörtünden de geçmiş, bu flörtü gamalı haç işaretini taşıyan giysilerle dolaşmaya kadar vardırmıştı. Punk'ların çoğu için gamalı haç şoke etme taktiği ya da ucuz nihilizmdi, ama faşizmin büyüleyiciliği Siouxsie'yi bir parça daha derinden etkilemiş gibidir. *Blitz*'de 1985 yılında yayımlanan bir görüşmesinde şunu söyler: "On beş, on altı yaşlarındayken kendi tarzımda itici bir saç kesimiyle dolaşırdım, çok kısa, geometrik açıdan çok çirkin, karşı cinsi korkutan saçlarım vardı...Sürdürmek istediğim hayat tarzının...tamamen faşizan olduğunun farkındaydım galiba. Kendimi kişisel açıdan faşist bulduğumu, her şeyin kendi tarzıma uygun olmasını istediğimi kastediyorum."

Anıtsalcılık –bir heykel kadar heybetli olma arzusu–, kadın biyolojisinin veya doğanın akışkanlığından bir kaçış olduğu için proto-faşisttir. Fütüristler gibi Siouxsie'nin de estetiği keskin hatları ve kopmayı fetişleştirdi. Hatta "Desert Kisses" (1980'de çıkan *Kaleidoscope*'tan) "sudan parmaklar"ın Siouxsie'yi "ölümcül pençelerine" aldıkları aleni bir hidrofobi şarkısıydı. Sioux her ne kadar kendisini Banshees'in ilk dönemlerindeki faşizmle flörtünden adım adım uzaklaştırsa da, dominatriks ve cadı gibi amirane ve itici dişi arketipleri canlandırmaya devam etti. "Arabian Nights"da (*Ju-*

* Fleisch: (Alm.) Et. İngilizcede hem "meat"in hem de "flesh"in karşılığıdır. (y.h.n.)

ju'dan, 1981) Grace Slick'in acımasız matriyark tavrını devralarak, erkeklerin melunluklarını yargılayan, İslamın tesettür yoluyla kadınları "bebek makinesi" rolüne indirgeyerek patriyarkal bir köleleştirme düzeneğine tabi kılmasını yerden yere vuran bir kimliğe bürünür. "Monitor"da oyuncağına "arkana yaslan ve tadını çıkar" emrini veren mütehakkim bir dominatriksi canlandırır.

Siouxsie kariyerinin ileri aşamalarında daha "kadınsı" iktidar imgeleri geliştirmenin yollarını buldu. Yanı sıra, şarkı sözleri de su sızdırmaya başladı –hiç kuşkusuz bu da tesadüf değildi. Ice Queen, *A Kiss in the Dreamhouse*'la (1982) birlikte erimeye başlar; proto-
316 faşist katılık yumuşayarak konforlu, tatlı bir yorgunluğun yoğurduğu bir dekadansa dönüşür. Kapaktaki Klimt esinli süslerle bezeli imgeden neo-psikedelik sound'un delişmen pusuna kadar albüm gür bir şehvetle ve bahtiyar bir bulanıklıkla doluydu. Albümün açılış şarkısı "Cascade"de Siouxsie, "akan bir sıvı gibi" rayihalı sound damlacıklarının girdabına kapılmıştır. Hatta "Green Fingers"da Siouxsie kadınların doğaya yakınlıklarını zedelenmeye, kırılganlığa yatkınlığın nedeni olarak değil, büyülü bir güçlülük kaynağı olarak tahayyül edebilmektedir. Cadının dünyevi bilgisi, Ice Queen'in buzul terörizminin yerini aldıkça Banshees'in yeni modeli artık doğakarşıtlığından ziyade doğaüstücülük olur. Pan-Ayinleri tarzı flütüyle "Green Fingers", Dorothy Moskowitz'in bir genç kızın gözlerinde yatan "her şeyi yiyen orkideler"in ve "göğüslerindeki zehirli çiçekler"in şarkısını netameli bir tarzda söylediği, United States of America'nın psikedelik klasiği "The Garden of Earthly Delights"ını anımsatır; aşk, nektarı erkeği ayartarak yapışkan bir sona sürükleyen bir Venüs sinekkapanıdır.

Siouxsie, cinsel ilişkinin bahtiyarlık veren bir bağ, erkeğin "kafasını koparan" "minik ölümler" olarak betimlendiği "Melt"de buna benzer ölümcül duygular içindedir. "Slowdive" adlı şarkıda kendini arzunun denetimsizliğine bırakmayı, etin içinde yıkanmayı, şehvani bir karmaşanın içinde yüzmeyi ve kendinden geçmeyi hayal eder. "She's A Carnival", bir keresinde Siouxsie'yi ciddi bir şekilde tehdit etmiş olan psişik parçalanmaya ilişkin daha az karanlık bir vizyon sunar. Benlik fikrini, kural tanımayan arzuların ve yaygaracı seslerin bir kaotik çokseslililiği olarak benimser. Faşizm ayak takımından korkar, oysa "She's A Carnival"de Siouxsie şenlik kalabalığıyla Dionysos ruhu içinde karışıp kaynaşmayı hayal eder. Siouxise'nin alter egoları bir zamanlar kırsal manzaraya keskin bir

karşıtlıkla kazınmışken, Siouxsie şimdi artık "baş döndürücü bir pus"ta fırıl fırıl dönmektedir, düşmanca bakışları yerini "Mardi Gras" gibi bir gülümsemeye bırakmıştır.

Daha sonraki albüm *Hyaena*'daki (1984) "Swimming Horses" açıktan açığa okyanusvari rock'tır, denizatlarından esinlenmiş bir şarkıdır. Buna rağmen, Siouxsie'nin toplumsal cinsiyetle oynama, rolleri değiştirme eğilimi (kadınlar güçlü olmalı, erkekler "Melt" şarkısındaki "eriyen adam" gibi tamamen acze düşecek kadar zayıf olmalı) devam eder; Siouxsie denizatı erkeklerinin doğurması olgusuna vurgundur. Kadınların doğurganlık yükünden kurtulmaları fikri açıkça hoşuna gitmektedir. 1991 yılında çıkan *Superstition*'a gelindiğinde Siouxsie artık, Goth günlerinin vampir kadınından "Kiss Them For Me"nin vamp kadınına uzanan güzergâhı tamamlamıştı. Burada 40'lı yılların güçlü ve bazen de uğursuz kadın rollerine giren Rita Hayworth gibi idollerini model aldı.

Punk, fetişizmi, doğal olmayanı ve öfkeyi savunarak 70'li yıllardaki hippilik-sonrası sözde özgürlüğe karşı bayrak açtı. Londra punk camiasının ilk devrelerinin Warhol'un Factory'siyle epey bir ortak özelliği vardı: Kadın elbiseleri içindeki erkekler ve cinsel rolleri değiştirmece, muazzam miktarlarda tıkınılan amfetaminler (cinsel arzuyu bastırıyor ve onun yerine narsisistik bir teşhirciliğin geçmesini sağlıyordu). Velvet Underground ve Pop Art'tan glam-rock'ın dekadansına, belirsiz cinselliği ve faşizmle flörtlerinden punk'ın biçem terörizmine uzanan bir süreğenlik vardır. Siouxsie punk'ın Nico'su olduysa, bu durumda Jordan (Vivienne Westwood'un giysilerine McLaren'ın butiği Sex'te modellik yapmıştı) gibi birisi de punk'ın Edie Sedgwick'iydi. Jordan, tartışma yaratan giysilere bürünmenin verdiği gücün keyfini çıkarıyordu: "Punk illa cinsel bir şey değildi... İnsanların benden ödü kopuyordu."

Siouxsie ve diğer kadın punk'çıların formülü şuydu: küstahlık +uygun giysi + cinsellik = isyan. Vamp tipiyle dominatriks tipini harmanlamış Jordan ve Sue Catwoman gibi kadın biçem teröristleri punk'ın şok etme değeri açısından hayati bir önem taşıyordu. 1976 yılının başında Pistols'ın daha acemi çaylakken ilk işlerinden birini icra etmek üzere hazır bulunduğu bir punk partisinde Malcolm McLaren bir rock gazetecisinin orada olduğunu görünce heyacanlanır ve Jordan'a, bu partinin iyi bir reklamının yapılmasını sağlayacak bir rezalet çıkarması için yalvarır. Jon Savage'in *England's Dreaming*'de yazdıklarına bakılırsa, Jordan'a şunu söyler:

"Şu elbiselerini çıkarıver be kızım." Jordan bunu sahneye çıkıp grubun konserinde yer almak koşuluyla yapabileceğini söyler. Johnny Rotten'ın Jordan'ı çırılçıplak soyduğunu gösteren fotoğraflar "her yerde kullanıldı." Kızlar, çıkarın memelerinizi ortaya –devrim aşkına!

VI

Alışılmadık kızlar: Punk-sonrası demistifikasyon

Siouxsie, punk'ın benliği yeniden kurma girişimini fantastik persona'ların karnaval kıyafetleri içinde boy gösterdiği bir geçit resmine dönüşterecek şekilde genişletti; mistik unsurları bir terörizm biçimi olarak kullandı. Punk'ın başka bir çizgisi –demistifikasyonu amaçlayanların izlediği çizgi– zıt yönde gelişti. Toplumun ideolojik sacayağını açığa çıkarma mücadelesi veren bu gruplar enerjilerini konvansiyonel kadınsılık ve erkeklik yapılarını demonte etme çabasında yoğunlaştırdı. Gang of Four ve Scritti Politti gibi tamamı erkeklerden kurulu ajit-prop gruplar ve Slits, Au Pairs, Raincoats ve Delta 5 gibi tamamı kadın ve karışık cinsiyetten gruplar iki kilit anlayışı savunuyorlardı: "Kişisel olan politiktir" ve "radikal içerik radikal biçimleri talep eder ve haklı kılar." Bu gruplar birlikte hem

heteroseksist mainstream rock müziğinin, hem de romantik yanılsamaları besleyen yeniyetmelere yönelik pop müziğinin temel niteliği olan biçim ve içerik gelenekselciliğine muhalefet eden "anti-rockçı" bir hareket oluşturdu.

Vahşice demistifikasyon her zaman punk'ın tam yüreğinde yer aldı. Aşk ve cinsellik de saldırıya uğramaktan kurtulamadı; Buzzcocks'ın mastürbasyona övgü düzdüğü "Orgasm Addict" ya da ATV'nin iktidarsızlığa adadığı "Love Lies Limp" şarkıları hakikat ne kadar çirkin olsa da hiç değilse sahicidir inancıyla, geleneksel aşk şarkısının romantik tavrından kararlı bir şekilde uzak duruyorlardı.

X-Ray Spex'ten Poly Styrene medyanın koşullandırmaları karşısında sahici kimliğin kırılganlığına takmıştı kafayı. *Germfree Adolescents* (1978) adlı X-Roy Spex albümünde Styrene'in etrafı röntgen ışınıyla tarayan bakışları yalan örgülerini ve tüketim kapitalizminin parlak yüzeyinin arkasında gizlenen mekanizmaları açığa çıkarır. "Identity", medyanın arzuyu manipüle etmesine karşı umutsuz bir protestodur; Poly Styrene'in sesi hem manevi boşluğun ürettiği, ressam Munch'ın çığlığına benzer hem de bir reddiye kükremesi gibidir. "I Am A Cliche" ve "I Am A Poseur"de Sex Pistols'ın "Pretty Vacant" şarkısı tarzında bir intikam duygusuyla topluma "çocuklarımıza neler oluyor böyle?" kâbusunu gerisin geri iade eden, beyni yıkanmış bir zombi persona'sıyla karşımıza çıkar. Ama punk'ın yapaylığı kucaklayışı ve teşhir edişi kendisi bir klişe olup çıktığında arapsaçına dönen çelişkiler, Styrene'i bir çöküntünün eşiğine getirip bıraktı. Bir tur esnasında sanrılamaya başlayan Styrene, kaldığı otelin penceresinde mistik bir enerji kuvvetinin zonkladığını gördü. Bunu bir felaket işareti olarak yorumladı, müziği bırakıp bir tür istikrarlı ve sahici "varlık zemini" arayışına çıktı ve bunu da sonunda Hare Krishna'da buldu.

A. MUTFAKTAKİ AMAZONLAR

Başka bir kadın punk-rock grubu olan Slits'e gelince, bu grup da bir yandan tüketim toplumunun kofluğuna isyan ederken öbür yandan bütünlüklü, belli bir temeli olan bir hayat tarzına özlem duyma arasında kalmıştı. Grubun estetik anlayışı demistifikasyondan mistisizme (Tabiat Ana'nın ve ritmin göklere çıkarılması) yönelmişti.

Slits başlangıçta müzikal üretim araçlarının demistifikasyonu üstünde yoğunlaşıyordu ve ilk kayıtları (gecikmeli olarak 1980 yılında adsız bir albümde bir araya getirildi) saf ve basit bir şamatadan ibaretti. "Once Upon A Time in A Living Room"un akustik ilkelliği ve adı, şarkının canlı bir kayıt olmasının yanı sıra, icra sırasında bestelendiği izlenimini verir. Birçok grup, hırsın yeteneği çok çok aşıp gittiği aynı yoldan geçmişti, geçmeye devam da etti: lo-fi, fuzz-yoğunluklu ve senkopsuz ritimler ve çocuk şarkılarına gidebilecek melodiler. Bazı yorumcular Slits'in ilk şarkılarında görülen iyi enstrüman kullanmayı reddedişlerindeki yıkıcılığı, 1979'da çıkardıkları ve müzikal açıdan başarılı ilk albümleri *Cut*'tan çok daha heyecan verici bulur. Ama bu şarkılar bugün dinlendiğinde özgürlük ve neşe duygusunu, vasıfsız zıpçıktıların doğru zamanda doğru iş yaptıkları duygusunu yakalamak zordur. 321 F21

Yine de bu ilk şarkılardan biri olan "Bongos on the Lawn"un ilkel perküsyonu Slits'in başyapıtı *Cut* albümünü önceden haber vermektedir. Plağın kapağında grubun mensupları modern birer ilkel insan gibi, apış aralarını örten bezler haricinde çıplak ve baştan ayağa çamura sıvanmış bir halde boy gösterir. Beyaz duvarlarına güllerin tırmandığı klasik bir İngiliz sayfiye evinin önünde poz veren Slits elemanları, küstah bakışlarla dikilen gururlu birer Amazon gibidir. Arka kapakta bir çalılığın arkasında pusuya yatmışlardır, yüzlerinde savaş boyaları vardır. Kadın bedeninin demistifikasyonu politikasına uygun olarak da "Spend Spend Spend" gibi şarkılar kitle kültürünün yaşayan ölü halini hem müstehzi hem de yakıcı bir tarzda ifşa eder.

Bunun gibi şematik bir toplum eleştirisi Slits'i kolayca (gökdelen bloklarının temsil ettiği yabancılaşma ve "Süpermarkette Kaybolmuş"luk hakkındaki şarkılarıyla) Clash'in kadın muadili haline getirebilirdi. Ama Slits'in müziği, hülyalı, dub etkisi taşıyan punky bir reggae'ydi ve pop kültürünün narkozuyla uyuşturulmuş yalıtık bireyler duygusunu çok daha iyi verebiliyordu. "FM" adlı ürkütücü şarkıları, radyo yayınlarını, insanın kendisini yetersiz ve korkak hissetmesini isteyen meşum güçlere hizmet eden "sakatlayıcılar" olarak betimler. Şarkıcı Ari Up "çığlıklarımı besleyen nedir" diye merak edip dururken, medyanın danışma programlarının kadınları bu programlara alıştırabilmek için suni sorunlar yarattığını, endişeleri alevlendirdiğini (bilhassa kadınlar açısından) ima eder.

Pop kültürünü bir yalanlar örgüsü olarak gören 1979/1980 yılla-

rının punk-sonrası çevresinin bir parçası olan Slits de toplumsal cinsiyet klişelerine ve konvansiyonel cinselliğe neşeli bir taşkınlıkla saldırdı. Alışverişkoliklerin ve romantizm müptelalarının ucuz düşler içindeki geçit resmini sunan "Newtown"dan sonra "Ping Pong Affair"de Ari sevgilisinden ayrılmasının acısını içtiği sigaraların ve yaptığı mastürbasyonların sayısıyla ölçer. "Love und Romance" duygusallık ve sadakati karikatürleştirir: Nişanlısıyla kendinden hoşnut bir haldeyken büyük bir keyifle "özgür olmak isteyen kim?!" der.

Bununla birlikte, Slits'i tanımlayan şarkı kin ve nefret dolu
 "Typical Girls"dür. Bu şarkıda, bir erkek söylemiş olsa kadın düşmanı gibi tınlayacak bir dizi yergiyle grup kendisini konvansiyonel kadınsılıktan uzaklaştırır. Slits kendisini, beyinleri yıkayan medyanın esiri olan, kafaları dış görünüm ve hijyen endişeleriyle karışmış itaatkâr kızların antitezi olarak tanımlar. Şarkının düğüm noktası meşum komployu ifşa eder: Tipik kız bir icattır, genç kadınlara satılan bir "pazarlama numarası"dır. Konformizmin ve kendi kendini iğdiş etmenin ödülü de "tipik bir oğlan" elde etmektir. *Kimin böyle bir şeye ihtiyacı var ki?*

Slits gibi Raincoats'un da başlangıçtaki itkisi, eğitimden geçmemiş ehliyetsiz kişilerin müzik yapma haklarını savunmaktı. Kimilerine göre, başlangıçtaki anti-müzikal kavgacı bir patırtı yaptıkları dönem, grubun en yıkıcı dönemiydi. Bu görüşe bakılırsa, bu dönemin güçlenme dönemi olmasıdır önemli olan (fırtına ve öfke dönemi): Fanzin/punk-sonrası underground dünyasında defalarca sahneye konulmuş ve her tekrarda getirisi azalmış bir özgürlük gösterisi. Bir teoriye göre, iş daha önce emsali olmayan bir müzik yapmaya geldiğinde, en büyük ustalar haricinde bu konuda başkalarına göre başarı şansı en fazla olanlar hiç eğitim görmemiş gruplardır (Tıpkı 60'lı yıllarda pop yapmaya çalışırken Mars'tan gelmişçesine bir sound yakalayan yeniyetme kızlardan oluşan garaj grubu Shaggs'in bir kült haline gelmesi olayında görüldüğü gibi). Live albümleri *The Kitchen Tapes*'e (1983) yazdığı kapak içi notunda Greil Marcus bu çizgiyi izler: "Hiç kimse –bizzat Raincoats bile– ilk Raincoats plaklarının beş dakikasını bile tekrarlayamazdı. İlk plakların...herhangi bir konusu yok gibidir; başka müziklerin *sözünü ettikleri şeyleri* bu müzik *yapıyor* gibidir... Bu plaklar birer bildirge tınısı vermiyordu...sanki birer olay gibiydiler, hayatta da olduğu gibi grubun kendi niyetlerini tam olarak gerçekleştirememesinin so-

nucunda ortaya çıkan bir defalık, tekrarı olmayan birer olay gibiydiler." Raincoats'un "düzensiz doğallık"tan "kariyer benzeri bir şeye" geçiş yapmasına kederlenir Marcuse.

70'li yılların sonundaki baş döndürücü kültürel bağlamdan –yani, Scritti Politti'den Pop Group'a kadar herkesin rock'ın sözdiziminin yapısını bozmakta olduğu dönemden– ayırarak geriye dönük olarak dinlendiğinde Raincoats'un müziği güdük bir teknik beceri edindikten sonra gelişme kaydedilmiş izlenimi verir. Raincoats'un bir nebze beceri olmaksızın 1981 yılının göz ardı edilen ve çarpıcı bir şekilde "kadınsı" tınlayan rock-sonrası şaheseri *Odyshape*'i yapıp yapamayacağı çok kuşkuludur. İlk albüm *The Raincoats* (1979) rock biçimini eğip büker ama kırmaz. Bu ev yapımı, sade folk-punk, esnek ritimleri, tiz ve keskin vokalleri ve sarsak, dökülen yapısıyla ilk konserlerdeki kendin yap [do-it-yourself] kendiliğindenliği ile *Odyshape*'in gevşek sound-manzarası arasında bir yerde durur. *The Raincoats*'un insanı coşturmasının sebebi, grubun safi özdışavurum isteminin o güçsüz, tekniklerini parıltılı hale getirmesindendir.

Şarkı sözleri açısından Raincoats'un meselesi demistifikasyondur. Gang of Four'un anti-romantik şarkısı "Love Like Anthrax" gibi Raincoats'un "Black and White" ve "In Love" adlı şarkıları da (*Adventures Close To Home* EP'sinden) romantik deneyimlerin "aslına sadık" bir temsilini sunma doğrultusundaki girişimlerdir: Âşık olmanın klasik semptomlarının hepsi (iştahsızlık, her gittiğiniz yerde sevgilinizin yüzünü görmeniz) tedirgin edici bir şekilde işlev bozukluğu, vehim ve hezeyan olarak yeniden sunulur. Şu ima edilir: Sonuçlar sadece bu illet ve saplantılarsa kim âşık olmak İSTER ki? Bunların hepsi çalkantılı temposu ve kekeleyen, patırtılı armonisiyle "In Love"un bünyesinde iç içe dokunur.

Kemancı/vokalist Vicki Aspinall 1981 yılında yapılan bir görüşmede Raincoats'un niçin gayri-rock'n'roll konulara el attığını şöyle açıklıyordu: "Duygular, ev gibi geleneksel olarak dişi olduğu varsayılan alanlar var....(Öbür kadın rocker'lardan farklı olarak) bu alanlardan bütünüyle kaçınmak yerine kendimize sadık bir tarzda ele alıp işledik." Raincoats annelik ("Baby Song") ya da bir sapık tarafından izlenme ("Life on the Line") gibi bayağı, dişi deneyimin gayri romantik alanlarını konu ederek rock'ın kahramanlık tafralarının ayağının altındaki halıyı çekip aldı. *Odyshape*'in açış parçası "Shouting Out Loud", bir kadını "korkuları olan bir erkek" olarak

tanımlar. Clash gibi muharebe rock'ının baskıyı kendi kendini cazip hale getiren bir drama, Onlara karşı Biz dramına dönüştürmesine karşılık, Raincoats, "No Looking"deki karısını onunla konuşmayarak ve gözlerini kaçırarak cezalandıran pasif-saldırgan koca gibi hayatın daha rutin acılarına yoğunlaşır.

Slits ve Raincoats'un izlediği güzergâh bu grupları kadınsılığın demistifikasyonundan geçirip daha onaylayıcı bir beden politikasına ve yabancılaşmadan daha az nasiplenmiş, daha "doğal" bir hayat tarzına getirdi. Doğaya yapılan bu yatırım "doğal ritim"e duyulan neredeyse mistik bir inançla denkleştirildi: Reggae, funk ve Afrika kökenli müziğin fokurdayan ritimleri rock'tan daha az cebri, daha az erkeksi bulunur. Slits'in "In the Beginning There Was Rhythm" adlı şarkısı ritmi kozmolojik bir ilke haline getirir: Ari Up, punk-funk karışımı bir riff ve dub etkili bir mix üzerine seksten, mevsimlerin dönüşümüne değin her şeyi yöneten "doğal ritim" için bir speed-rap söyler. Funk silahşörü müttefikleri Pop Group ("In the Beginning" adlı 7-inch'in öbür yüzünde boy göstermişlerdi) gibi Slits de kendisini kabile bilincinin yeniden canlandırılmasının, daha sahici bir hayat tarzının en ileri saflarında yer alan bir grup olarak tahayyül ediyordu. Rastafaryancılıktan yalnızca bass-heavy ritimleri almakla kalmamış, aynı zamanda Anavatana gerisin geri tinsel (mecazi anlamda) göç etme, "Babylon"un (Batılı tüketim kapitalizminin) yabancılaştırıcı dünyasından kaçma fikrini de almışlardı.

Raincoats'un acımasız bir şekilde "kaba pirinç funkı" tabir edilen türdeki denemesi "Animal Rhapsody"de (1983 tarihli live kaset albüm *The Kitchen Tapes*'ten de bir yeni hippi, çevre bilincine sahip bir titreşim vardı. Gevşek ve oynak bir groove üzerinde Raincoats "bedenini tanı/düşüncelerini tanı" gibi nağmeler söyler –sert bir bütüncü terapi kokusu salarak. Dizginlenmemiş cinsellik ve doğal ahengin verdiği mutluluğun bundan daha az baştan çıkarıcı olması enderdir. Demistifikasyon gruplarının birçoğunda olduğu gibi (Ayrıca Au Pairs'in *Sense and Sensuality*'sine bakın), Raincoats'un arzuyu ve bedenin hazlarını keşfedişi, kendi izledikleri politikanın programatik mahiyeti gereği, sıkıcı ve ağırbaşlı olmaktan kaçınamazdı.

Punk-sonrası öncü kol, funk'a sarılırken bunu yalnızca sağlık ve doğal hayatın bir göstereni olarak değil, aynı zamanda yeni bir militanlık türünün dayanağı olarak yaptı. Gang of Four ve Au Pairs gibi gruplarda funk-riff'leri eğlenceyi ya da kıvraklığı değil, mücadeleyi, kararlılığı, karşı koymayı gösteriyordu. Şarkıları kişilerarası ilişkilerin *senaryolaştırılmış* mahiyetini, toplumsal olarak programlanmış yapaylığını açığa çıkarmak yoluyla "kişisel olan politiktir" sloganına hayat veriyordu. Au Pairs'in "Come Again" ya da Delta 5'in "You" gibi şarkıları birinci tekil şahıs kipini kullansa da itiraf edip kendini açma şarkıları değildir. Bu şarkılar kahramanların inandığı şey ile onların duygularını, düşüncelerini, eylemlerini belirleyen temel ideolojik yapılar arasındaki gediği ortaya seren durumların dramlaştırılmasıdır.

"Come Again" (Au Pairs'in 1981'de çıkan ilk albümü *Playing With A Different Sex*'ten) cinsel ilişkiye bir performans muamelesi çeker (hem zevk kotalarını gerçekleştirme doğrultusundaki bir mücadele hem de rollerin oynandığı bir oyun olarak). Şarkının insafsız yakıcılığı, şarkıdaki karakterlerin (düet biçiminde Lesley Woods ve Paul Foad tarafından canlandırılır) cinsel ilişkiyi daha bir karşılıklılık esasına göre iki taraf için de tatminkâr olacak şekilde icra etme girişiminde bulunup da kendilerini başka bir beklentiler kümesinin tuzağına düşmüş bulan "ilerici" bir çift olmasından kaynaklanır. İstekli Yeni Erkek dijital uyarım yoluyla ciddi ve endişeli bir tarzda partnerine haz vermeye çalışırken kadın, iyice üstüne çöken bir umutsuzlukla, adamın doğru şeyi yapmak için tüm içtenliğiyle uğraşmasına rağmen hâlâ partnerinden bir sonuç almaya çalıştığını, rol yaptığını fark eder. Böylece, kadın, özgürleşme yerine sadece "sahtekârlığın yeni bir yolu"nu bulmuş olur. Sözcüğün her anlamıyla sürtüşme [friction] hakkındaki bir şarkı olan "Come Again" son derece rahatsız edicidir; riff'ler ve vokaller sürekli bir didişme, şikâyet etme içinde gibidir. Greil Marcuse o dönemde yazarken Woods'un sesinin "kekremsi" niteliğini tam olarak tanımlamıştı: "Tam da pop müziğin bir kadından işitmeye hazırlanmadığı bir sound."

Ajit-funk grupların etkilendikleri kaynaklardan biri de neo-Marksist Antonio Gramsci'nin hegemonik "ortak duyu"ya, yani egemen ideolojinin kendisini bir şekilde doğal ve mukadder sunma

tarzına ilişkin fikirleridir. Au Pairs'in "It's Obvious"u erkeklerin ve kadınların "eşit ama farklı" olduklarını bildiren yaygın inanca karşı çıkarak değil, sanki sırf tekrarlanması bile bu inancın ahmaklığını açığa vuracakmışçasına, müstehzi bir tonda papağan gibi tekrarlayarak saldırır.

Au Pairs gibi Delta 5 da kişisel politikanın gerilimlerini dramlaştıran şarkılar söyleyen 80'lerin Britanyalı kız-erkek karışık ajit-funk gruplarından biriydi. Grup, ilişkileri denetim ve özerklik için yapılan bir mücadele olarak gösteren, romantik süslemelerden arındırılmış aşk şarkıları yazdı. Örneğin, "Mind Your Own Business",

Matt Groening'in "Jeff ve Akbar" adlı çizgi romanını anımsatır; fes giyen âşıklar yapışkan bir duygusallık ile zehir saçan bir karşılıklı suçlama arasında gidip gelirler. Şarkıda karakterlerden biri her zaman paylaşma ve katılım isterken öbürü sınır saptayan katı çitler çeker. "You", telefon etmeyi hep unutan ya da cinsel yaklaşmaları tersleyen ihmalkâr bir partnere karşı yazılmış neşeli bir yergidir. Ne Julz Sale'in muzaffer suçlamaları ("I found out about...You!!!") ne de grubun hiç duraksamayan, funk'ı bir anlığına yumuşar.

Böyle bir cüretkârlık, kendi yolunuzu açabileceğinizi öğütleyen Funkadelic fikre (aklının zincirlerini kopar, götün peşinden gidecektir)* sarılan gruplarda daha pozitif bir atmosfere büründü ve bir tür motivasyonel disko yarattı. Maximum Joy'un "Strecth"i, "evet de" sözleriyle, bir dans pisti idmanına dönmüş olumlama terapisi gibiyken, New York'un kadın ağırlıklı avant-funkster grubu Bush Tetras kendine güvenme eğitimindeki çarpışma dersleri olan "Stand Up and Fight" gibi şarkılar yazıyordu. Sarsak yarı funk-riff'leri ve *staccato* şarkılarıyla Bush Tetras'ın müziği kirpi gibi kabarıyordu: Bu, kentli bir mücadeleci müzikti, "Too Many Creeps"le dolu aşırı kalabalık bir çevrede kişisel bir uzam açma mücadelesiydi.

Punk-sonrası demistifikasyon grupları "rock dünyasında kadınlar" fenomeninin en büyük evrelerinden biridir: Kadınların birer müzisyen ve ideolog olarak gruplarda hep birlikte bu kadar büyük bir rol oynadıkları daha önce asla görülmemişti. Ama, aynı zamanda, Au Pairs, Delta 5 vb. grupların yaptığı müziğin büyük kısmı zamanın sınavından başarıyla geçmedi ve bu gruplar birer etki ya da referans odağı olarak da kalıcı olmadı. Punk'ın dağıldığı bir döneme belli bir tarihsel evreye bağlı olmaları kaçınılmazmış gibidir.

* En Vogue'un "Free your mind" şarkısına gönderme. (y.h.n.)

neme belli bir tarihsel evreye bağlı olmaları kaçınılmazmış gibidir. Çoğunluğu kadın olan grupların yanı sıra Scritti Politti, Pop Group gibilerinin de dahil olduğu punk-sonrası öncü gruplar "punk'ın ölümü"ne (yukarıdan manipüle edilmesine ve kitlesel pazara sürülmesine) saflık peşinde koşarak yanıt verdiler. Bu, kendilerini konvansiyonel rock'n'roll yapılarından bilinçli bir şekilde uzak tutmak (anti-rock'çılık), bağımsız plak şirketleri, dağıtımcılar ve mağazalardan oluşan bağımsız bir altyapı kurarak büyük plak şirketlerinin oluşturduğu sanayiyi alt etmek ve reaksiyoner fikirleri söküp atabilmek için faaliyetlerin her düzeyinde, gruplararası ilişkilerde izlenen politikadan şarkı sözlerine ve sahnedeki sunum tarzına kadar her düzeyde katı bir *sorgulama* işlemini uygulamaya girişmek anlamına geliyordu (bu konu, uzaktan da olsa, Maocu özeleştiri mahkemelerini getirir akla).

Bu saflık arayışı, kaçınılmaz bir şekilde, eğlenceye, güzel görünmeye ve haz veren deneyimlere bağnaz bir kuşkuculukla yaklaşma sonucunu doğurdu. Ajit-pop projesini son tahlilde suya düşüren çelişki, her ne kadar başlangıçtaki amacı beden ve ruh meselelerini toplumsal koşullandırmanın ve ideolojinin çarpıklık yaratan etkilerinden kurtarmak olsa da, sonuçta oluşan erotik politikanın genellikle pek özgürleştirici ya da seksi olmamasıydı. Yatak odasında olup bitenlerin politik mahiyetini (bir sözleşme olarak aşk) sergileme kararlılığında olan demistifikasyon grupları öykünün ancak yarısını gösterdi: Cinselliğin ve cinsel kimliğin psikanalitik, irrasyonel boyutlarını bastırdılar. Bilinç yükseltme çabası çoğu durumda bilinçdışının bastırılması, vicdani bir rejim altında eskisinden çok daha sıkı bir tarzda prangaya vurulması anlamına geldi. Son tahlilde, *denetlenilmekten* (kaba güce dayalı olarak başkaları tarafından, kişinin kendi zorlantılı dürtüleri tarafından ya da eğitimin verdiği özellikler tarafından denetlenilmekten) kaçınma girişimleri taşarak baskıcı bir özdenetim olup çıktı.

Demistifikasyon grupları, Greil Marcus'un deyimiyle "şeylerin göründükleri gibi olmadıklarını sergileyen bir olumlama dansı" yaptılarsa da, bu sıkı yapıbozum sürecinden sonra ortada olumlayacak pek bir şey kalmıyordu. Ama kadınlık hakkındaki toz pembe düşüncelere saldırmak, bir anlamda hayatın tuzunu, biberini çekip almak demekti, çünkü bunun yerine koydukları bir tür üniseks doğruculuktan ibaretti. Punk-sonrası demistifikasyon hareketi, tarihsel olarak, radikal feminizmden (toplumsal cinsiyet farklılıklarını orta-

ren kültürel feminizme (toplumsal cinsiyet farklılıklarını kabul etmekle birlikte dişi nitelikleri değerli kılmaya çalışan feminizm türüne) doğru gerçekleşen değişimin sivri ucundaki hassas dengenin üstünde duruyordu.

Raincoats'un kariyeri bu güzergâhı oldukça yakından izledi: Kadınsılık ve erkeklik nosyonlarını doğallıklarından arındırmak amacıyla yola koyuldular, dolayısıyla da bir parça kasvetli ve ağırbaşlı göründüler; daha sonra olumlayıcı dans müziği ve "hayat tarzı politikası"yla doğayı ve bedeni olumladılar. Nihayet, 80'li yılların sonunda grubun iki mensubu Dorothy adında bir pop grubu olarak bir araya geldiğinde bu kez geleneksel kadınsı mecazları bir

güçlenme stratejisi olarak kullanmayı öneren en son "postfeminist" fikirlerle senkronizasyon halindeydiler. 40'lı yıllardaki film yıldızları gibi göz alıcı giysilere bürünüp bol makyaj yapmalarının yanı sıra, Diana Ross'un müziğini anımsatan cilalı, çok süslü bir müzik yapıyorlardı.

Bundan sonraki bölümde bu değişimi, anti-glam demistifikasyondan parlatılmış [glammed-up] yapıbozumuna, üniseksten *vive la différence*'a doğru gerçekleşen değişimi biraz daha ayrıntılı ele alacağız.

* (Fr.) Vive la différence: Yaşasın farklılık. (y.h.n.)

VII
Ne kılık ama: Postfeminizm ve pop

"Bir erkek, kadınsılığı bir maske şeklinde kasıtlı olarak üstlendiğinde ve öne çıkarttığında, bu, 'ya al ya bırak' tarzında bir önerme olur; bir kadın içinse kadınsılığın buna benzer bir teşhiri 'al ve bırak' türünden bir olanaklılıktır. Kadınsılığı hınçla takınmak onu çıkarma gücünü de gösterir."

Mary Russo, "Female Grotesques"

Demistifikasyon hareketi 80'li yılların başında sönmeye başladığında harekette başı çeken anlayışlar daha çapraşık ve kararsız bir bozgunculuk stratejisi geliştirdi: Yeni Pop adıyla da anılan pop yapıbozumu. Örneğin, Scritti Politti neo-Marksist ideolojiden ve "Hegemony" gibi şarkıların aşındırıcı anti-pop dokusundan vazgeçerek funk, soul ve reggae'nin baştan çıkarıcı ışıltısını benimsedi. Bir zamanlar ortaya koydukları kirli, kolajlı sanat çalışmaları (bu eserlerin üretim araçlarını demistifiye edebilmek için) plak kayıt masraflarına bile yer verirken, Scritti'nin yeni plak kapakları Chanel parfümleri gibi lüks metalara saygı duruşunda bulunmaya başlamıştı. Demistifikasyon grupları hakikati buluruz diye belli belirsiz bir umutla yanlış bilincin peçesini sıyırmaya çalışırdı, oysa Scritti şim-

di artık hakikat makikat olmadığını, ortalıkta yalnızca dilin olduğunu belirten fikre sahip çıkmaktadır. Scritti pop'un söyleminde –aşka dair her şey güzelliğin albenisi– yer alıp bu söylemin terimlerini içten sarsmak, *yapısını bozmak* gerektiğini savunuyordu.

80'li yılların başındaki Yeni Pop hareketi "rock dünyasında kadınlar"ın altın çağı değildi. Au Pairs'den Leslie Woods gibi güçlü kadınların yerini Human League'in geri vokallerinde şarkı söyleyenler gibi simalar –şarkıcı Phil Oakey'in diskoda tanışıp işe aldığı sıradan kızlar– almıştı. Annie Lennox'la birlikte Altered Images'den Clare Grogan, Yeni Pop düşüncelerini benimseyen az sayıdaki kadından biriydi. Altered Images ilk çıkardıkları single "Dead Pop Stars"ın punk-sonrası demistifikasyon tavrından yola çıkıp, önce "Happy Birthday" ve "I Could Be Happy"nin (Bu şarkı çocuksuluğa huzursuzluk verecek kadar yakındı) ironik şekilde aşırı sevimli imajına ve uçucu pop karakterine sapmış ve oradan da Grogan'ın aniden olgunlaştığı "Bring Me Closer" gibi disko hitlerine ulaşmıştı. Grogan'ın üst üste birbirini izleyen değişik imajları ve alaycı çok bilmişliği kendisini daha sonra postfeminizm terimiyle anılacak hareketin öncüsü haline getirdi.

Postfeminizm terimi 80'li yılların ortasında yeni bir Zeitgeist'ı belli belirsiz gündeme getiren terimlerden biri olarak dolaşıma girmeye başladı. Susan Faludi bu terimin özetlediği düşünceleri feminizme karşı bir tepki olarak değerlendiriyordu: "Tam da rekor sayıda genç kadın feminist amaçları desteklemeye başlamışken...medya kadın hareketine sövüp saydığı varsayılan daha genç bir 'postfeminist kuşak'ın gelişmeye başladığını ilan etti." Ama bu terim başka bir tarzda da –eski usul feminist gündem maddelerini (eşit işe eşit ücret, çocukların bakımı, kürtaj hakları vb.) ille bir tarafa bırakması gerekmeyen, ama bir savaş alanı olarak medyadaki kadın temsillerine daha fazla yoğunlaşan yeni bir feminizm dalgasına işaret etmek için kullanılıyordu. Bize gelince, bu tartışmalı terimi bu kitapta ne küçültücü bir anlamda ne de iltifat olarak kullanıyoruz, yalnızca belli bir duyarlılığa işaret eden bir etiket olarak alıyoruz: Daha genç kadınların feminizmi daha mesafeli, ironik bir tarzda omuzlayışına göndermе yapmak için kullanıyoruz.

Postfeminizmin feminizmle ilişkisi postmodernizmin modernizmle ilişkisine benziyor: Postfeminizm atasının ağırbaşlılığına karşılık oyunbazdır, daha önceki izmler sahici bir benliğe inanırken bu yeni formasyon ironik ve geçici bir kimlik duygusunu sergiler.

Her iki post– formasyon da henüz işlerini asla eksiksiz bir şekilde tamamlayamadıkları için kendi izmlerinin bitmiş olamayacağını ısrarla savunan gelenekselcileri telaşlandırdı ve taciz etti. Postfeminizm/postmodernizmi kavramanın belki en iyi yolu, bunu feminizm/modernizmin reddi ve aşılmasından ziyade bir sonraki evresi olarak görmekten geçer. Her iki post-formasyon da atasının fikirlerini peşinen kabul etmekle birlikte bazı varsayımları ve ortodoksileri sorgular ve yeni olanaklara işaret eder.

Pratik açıdan bakıldığında, "post", feminizmin çöplüğe havale ettiği kadınsılığın bazı klişe boyutlarının yeniden kullanıma sokulabilme olanağına işaret ediyor gibidir. Fransız düşünür Luce Irigaray bu olanaklara uzun süre önce, 70'li yıllarda kafa yormaktaydı: "Kişinin kadınsılık rolünü önceden üstünde düşünerek, ölçüp tartarak üstlenmesi gerekir. Bu zaten bir tahakküm altına alınma, önemsizleştirme biçimini bir olumlamaya dönüştürmek ve böylece o işlemin oyununu bozmak anlamına gelir." Başka bir anlatımla, kişinin kendi denetimi dışında olan bir şeyi sahiplenerek "kendinin" kılması ve bilinçli olarak düzenlemesi olanaklıdır.

Azınlıklar bu stratejiyi benimsedi –homoseksüeller "top" [queer] ve "ablacı" [dyke] gibi küçük düşürücü sözcükleri birer gurur nişanı haline getirirken, gangsta rap'çiler "zenci" [nigga] terimini kardeşçe bir selam ünlemine dönüştürdü. Dilin bu şekilde bozunduruması, negatif anlam taşıyan, dışlayıcı sözcüklerin olumlanarak harfiyen altüst edilmesi, Irigaray'a göre, "teorik düzeneğin tekerine çomak sokar." Bu işlem farklılığın cüretkâr bir şekilde ortaya konuluşudur, liberal bütünleşme ve asimilasyon fantezisinin reddidir: Size tıpatıp benzemek istemiyoruz. Tıpkı gangsta rap'in siyah suçluluğun en negatif klişelerini abartarak beyaz liberalleri ve siyah radikalleri benzer şekilde şaşırtması gibi, postfeminist sanatçılar da vamp ve orospu klişeleriyle oynadı. Her iki örnekte de iki kenarı keskin, yanlış anlama potansiyelleriyle dolu bir stratejiye başvurulmaktadır.

Madonna bu fikirleri en yaygın bir şekilde sergilemiş kamusal simadır elbet (ve buradaki etkin sözcük *sergileme* oluyor). Ama Madonna'nın "sahici yapmacıklık"ı etrafta dolaşan postmodern kavramlardan ziyade gay kültüründen beslenmektedir. Camp estetiği ve kadın giysilerine bürünme tavrı her zaman toplumsal cinsiyetin kurmaca mahiyetinin, kadınsılığın kişinin özünde değil donanımlarında (makyaj, peruklar, yüksek topuklar, çekici giysiler) yat-

ması gerçeğinin keyfini çıkardı. Tıpkı Siouxsie Sioux'nun birlikte takıldığı belirsiz cinsiyetli Bowie Boys'un kılık değiştirme oyunlarından yararlanması gibi, Madonna da gay kültürün fikirlerini alıp daha sonra bunları kitlelere pazarlayan saygılı bir mürittir.

"Vogue" şarkısı/video klipi (1990) birçok açıdan Madonna'nın nihai bildirgesi sayılabilir. Bu şarkı/video klip yalnızca Madonna'nın alt-kültürlerden kaynaklanan fikirleri (siyah gay Vogue'lama kültü) aşırıp kitlesel tüketime sunulabilecek şekilde mainstream kültüre uydurma konusundaki maharetinin klasik bir örneği olmakla kalmaz, aynı zamanda fiilen bir Madonna manifestosudur. "Vo-

gue", yüzeylerin üstünde egemenlik kurmak yoluyla kendi kendini yeniden keşfetmeyi ve güçlenmeyi öneren seküler bir gospel'i vaaz etmektedir. Bu, punk'ın "bunu herkes yapabilir" fikrinin Reagan-Bush çağına uydurulmuş halidir. Ciddi bir güzelleşme ve cazibeyi artırma çabasıyla herkesin yönetici sınıfa mensupmuş gibi bir görüntü verebileceğini iddia eder.

Vogue alt-kültürü Jennie Livingston'un *Paris Is Burning* adlı filminde (1987'de çekilmekle birlikte 1990'da gösterime girdi) parlak bir şekilde belgelenir. Film, düzenledikleri "balolar"da gösterişli elbiseleriyle caka satarak gezinmek ve birçok kategoride birbirleriyle yarışmak için yaşayan siyah ve İspanyol kökenli drog kraliçelerinin ve transseksüellerin hayatlarına keskin bir bakış atar. Gerekli görünümü (jet sosyetede boy gösteren süpermodel çekiciliği, temiz ve şık giyimli, askeri görünümlü, B-boy, vb.) en kusursuz tarzda edinebilenler kazanır oyunu.

Ortam aşırı derecede hiyerarşiktir. Vogue'cular "ev"lere aittir (Ninja Evi, Saint Lorent Kraliyet Evi gibi); bu evler hem ikame bir aile (her biri bir Ev Annesinin yönetimi altındadır) hem de rekabeti yapılandırmanın bir yolunu sağlar. Evler sokak çetelerinin siyah gay muadilidir. Vogue'un kendine özgü bir rap tarzı vardır; bu, rakibin elbiselerini, saç biçimini, makyajını ya da görgüsünü eleştirmeyi içeren ve "gölgede bırakma"* olarak bilinen acımasız bir sözlü çarpışma biçimidir. Dans etme –voglama– bile yüceltilmiş bir rekabet biçimidir; bir vogçunun dediği gibi, "birbirine bıçak çekmeye benzer, ama bunu dans biçiminde yaparsınız." Gangsta rap gibi voglama da kapitalizmin herkesin herkese karşı savaşının bir karikatürüdür.

Livingston'un belgeseli vogçulara sempatik yaklaşır, vogçuların

* Shading. (y.h.n.)

yüksek sosyete hayatını simgesel olarak sahiplenişlerini bir başarı oluşturduğu görüşünü kısmen destekler. Ama filmi izledikten sonra vogçuların birer muzaffer değil mağdur oldukları izlenimi edinmek de kolaydır. Katmerli bir marjinalleşmeye –hem siyah hem de üstüne gay'dirler– maruz kalan vogçular sonuna kadar dışlandıkları namus düşkünü toplumun değerlerini ve mecazlarını taklit etmektedir. Filmdeki en etkileyici karakterlerden biri olan, Venus Xtravaganza adındaki tatlı dilli, narin İspanyol kökenli yeniyetme, "şımarık bir zengin beyaz kız olmayı" hayal ettiğini söyler: "Neyi ne zaman isterlerse alabilirler, geçim derdi yoktur; hoş şeyler, hoş elbiseler almak için mücadele etmeleri gerekmez." Vogue'cuların birçoğu başarılı bir model olmanın, sonra sinema ya da sahne dünyasına açılmanın ve sonunda zengin bir beyaz erkekle evlenip evlat edinmenin hayalini kurar.

Vogue'cuların hayalleri o kadar konvansiyonel, o kadar sömürgeleştirilmiştir ki, toplumun değerlerinin parodisini yapma noktasına varır. Bir milyonerin ya da daha iyi bir alternatif olarak da zengin bir adamın karısının muazzam zenginliğine sahip olmayı isterler. Dişi olmanın nasıl bir şey olduğu konusundaki fikirleri göründüğü kadar gericidir –gerçek bir kadın olmak, onlara göre, baştan çıkartma sanatlarını bilmek, her şeye sahip olup da fiyatını ödemek zorunda olmamak, pasiflik, gösterişçi tüketim, kibir demektir. Vogue'lamak, Jean Baudrillard'nın "hiperkonformizm" kavramının mükemmel bir örneğidir: Gerçek insanlar medyadaki temsillerin simülasyonunu yapmaya başladıklarında ortaya çıkan geribesleme döngüsü [feedback loop].

Vogue büyük olasılıkla dünyanın en fazla yabancılaşmış alt-kültürüdür. Ve ışıldayan yüzeylerinin altında korkunç bir yoksulluk ve tehlike gerçekliği gizlidir (Vogue'cuların birçoğu giysi ve makyaj masraflarını karşılayabilmek için fahişelik yapar). Kendilerini son derece muzaffer hissettikleri anda –partilerdeki dans pistinde–, yani Vogue'cunun düşlerine "kavuştuğu" anda bile yabancılaşma Vogue'lama deforme olmuş pozlarında net bir şekilde görülebilir olarak, mevcuttur. Dans, (Madonna'nın "Vogue" klipinde olduğu gibi) bir moda çekiminden fotoğraf karelerine benzer şekilde bir dizi durgun çerçeve [stop-frame], sabit pozlar arasında hızla değişiklik yapmaktan ibarettir. Dansın kinetizminin yerini taşlaşmış bir zarif tablolar dizisi almıştır. Vogue'lama röntgenciliğin aşkınlık karşısındaki halis zaferidir.

Madonna'nın alt-kültürü soğurması Vogue'lamanın trajik boyutunu yalnızca ikiye katladı: Yabancılaşmış da olsalar hiç değilse itibar hayalleri kendilerine aitti; oysa artık dünyaya iç gıcıklayıcı bir olağandışı şov olarak satılmaktalar. "Vogue"un sözleri Madonna'nın bu alt-kültürü yağmalarken bile saygı duruşunda bulunduğunu, yalnızca bir esin kaynağı olarak görmeyip kendi mücadelesiyle benzer yönler gördüğünü sezdirir. "Vogue", Madonna'nın kendisinin de başka birilerinin *kişiliğine bürünen bir taklitçiden* başka bir şey olmadığını itiraf etmesi olarak yorumlanabilir.

Şarkının can alıcı an'ı, poz vermenin zevklerini tüm dünyaya
 öğütlerken şunu ilan ettiği andır: "Bunun, hiçbir zorluğu yok." Bu pervasız bir yalandır: Klipte Madonna sayısız poz verir, Hollywood'un klasik güzelleri gibi hazırlanmıştır ve her tablo saatlerce süren makyaj, modelleme, ışıklandırma, saç renginin tonunu değiştirme ve kurgu odası işlemleriyle yaratılmış olsa gerektir. Eh, gerçek hayattaki vogue'ların isabetli görünüme bürünmek için ne kadar enerji ve para harcayıp neleri riske attıklarını da biliyoruz. Burada yine, Baudrillard'ın başka bir istihzalı anlatımına başvurmak gerekirse, belki de Vogue'lamanın yıkıcı yanı bu "hiçbir" olabilir: Makyaj ve kılık değiştirmenin yüzeydeki titrek parıltısının arkasında hiçbir sahici kimlik olmadığını belirten fikir. "Kadınsılık"ın yapısı bozulur, bir dizi iliştirme, ekleme ve çıkarmadan ibaret olduğu açığa çıkarılır. Bu görüşe bakılırsa, bariz bir şekilde reaksiyoner ve ultrakonformist olanın sersemletici ve bozguna uğratıcı hale geldiği bir uğraktır: Anlam içe doğru infilak ederek çöker, gözden kaybolur.

Müzikal-görsel bir *tour de force** olarak "Vogue" reddedilemeyecek kadar hoştur, sözcüğün tam anlamıyla çok çekicidir: Madonna'ya en fazla diş bileyenlerin bile bu klipin büyüleyici baştan çıkarıcılığına direnmeleri olanaksızdır. Ama bu ender örnek bir yana, Madonna'nın eserlerinde [work] özgürleşme doğrultusunda pek az şey buluruz çünkü bunlar gerçekten de iş [work] gibidir. Bataille'ın terimleriyle, Madonna'nın kendine hizmet edişi onu bir hükümrandan ziyade hizmetçi kılar. Madonna'nın gösterisinde sert, aerobik, neredeyse Protestan bir çaba boyutu vardır; bundan kendi payına düşen ödül bariz bir şekilde kendi imgesinden aldığı narsisistik keyiftir, ama seyircinin bunların karşılığında ne aldığı belirsizdir. Tanınmış müzikolog Susan McClary, Madonna'nın şarkılarını azimle savundu ve bunların geçirdiği kilit değişikliklerdeki ve yapısındaki

* Ustalık, beceri gösterisi. (ç.n.)

her türlü radikalizmi kutsadı. Bizim açımızdan ise, Madonna'nın bir müzisyen değil medya uzmanı olduğu, yaptığı müziğin büyük kısmının, son derece cilalı ve son model olmasına rağmen, gerçek bir damardan ve içtenlikten yoksun olduğu apaçık ortadadır. Şarkıları genellikle görsel sunumlarda belli bir cazibeye sahip olsa da, müzik kendi başına çoğu kez yavandır. Bir imaj faşisti olan Madonna, MTV çağının kusursuz yıldızıdır, kulak karşısında gözü imtiyazlı kılmaktadır.

Madonna bir denetim tutkunu olmakla eleştirilmiştir. Bu eleştiri genellikle güçlü kadından duyulan geleneksel korkuyu gizlese de, aşırı bir özdenetim atmosferini beraberinde taşıyan bir sanatçıda temelde özgürleştirici olmayan ve anti-müzikal bir şeylerin olabileceği sezgisi de bu eleştiriyi doğurmuş olabilir. McClary şunu savunur: "Madonna'yı anlamanın en iyi yolu, rock mitolojisinin 'sahici', kendiliğindenlikçi sanatçısı olmaktan ziyade kendi öz-temsillerinin görüntülerini üreten bir şirketin başkanı gibi görmekten geçer." Ve kendi kendinin patronu olan herkes gibi Madonna da kendisini, kendi öz kaynaklarını sömürür: Hem patrondur hem işçi, hem emperyalisttir hem sömürge. Bu, olası tüm dünyaların en iyisi midir, yoksa en kötüsü mü?

VIII
Sürüp giden bir ayaklanma var: Erkek-rock'a karşı Riot Grrrls*

> Punk'lar kız değildir, karar anı geldiğinde onlarla çarpışmaktan başka seçeneğimiz yok."
>
> Çığır açan punk fanzini *Sniffin' Glue*, 1977

> "Kız punk devrimini tanımayı reddeden tüm sikik punk erkeklere ölüm."
>
> *Riot Grrrl*, 1992

Sitüasyonistler bir devrim için yalnızca bir yeniyetme çeteleri federasyonunun yeterli olacağına inanıyordu. Eril ergen suçluluğu ve tahripkârlık, "gösteri"ye ve "meta"ya (tüketim kapitalizminin insanları köleleştirmede kullandığı boş zamanın yabancılaşmış iki biçimidir bunlar) karşı içgüdüsel, kendini ifade edememiş bir ayaklanmaydı. 90'lı yılların başında aynı fikirlere dişi bir yaklaşım getiren bir hareket ortaya çıktı. Riot Grrrl, yeniyetme kızların idollerini, kendi arzularını ve fantezilerini yazmanın bir vesilesi olarak kullandıkları yeniyetmelerarası mektuplaşma ve fanzin ağını radikalleştirdi. Basit ve fotokopi yoluyla çoğaltılan, *Girl Germs* ve *Ma-*

* İngilizcede "kız" anlamına gelen "girl" sözcüğü "grrrl" haline getirilerek asiliğe vurgu yapılmış. "Riot Grrrl" "Asi Kzzz" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)

lefice gibi adlarla çıkarılan fanzinlerde Riot Grrrl'ler kendilerini marjinalleştirilmiş buldukları, oğlanların egemenliğindeki hardcore punk camiasından yabancılaşma duygularını tartışır; medyanın erişilemez kusursuz kadınsılık ideallerini topluma yaymasını kınar; başlarından geçen taciz ve cinsel istismar deneyimleri hakkında, etkileyici itiraflar kaleme alırlar.

Başlangıçta büyük ölçüde Washington eyaletindeki Olympia kentinde ve Washington DC'de ortaya çıkan Riot Grrrl akımı kısa sürede medyanın dikkatini çekti. Medya ilgisi o kadar yoğundu ki, daha 1993 başlarında bazı gruplar fazlasıyla medyatikleştiklerini, medyada yanlış temsil edildiklerini ve bayağılaştırıldıklarını ileri sürmeye başladı; bazıları Riot Grrrl terimini medyanın hiper uzamında dolaşıma girmiş yüzer gezer bir gösteren haline geldiğinden, kendilerini tanımlamak için kullanmayı reddetti. Ama bu tarihte Riot Grrrl hareketi rüştünü ispat etmiş –tıpkı punk-rock'ın 1977 yılında yaptığı gibi– ve başka kentlerde, Birleşik Krallık gibi başka ülkelerde kendisinin takliti olan hareketleri yavrulamıştı bile.

Riot Grrrl akımı feminizmin rock dünyasındaki üç evresinden de stratejiler, fikirler ve değerler devşirdi. Örneğin, punk-sonrası demistifikasyon girişimlerinin damgası bu harekette belirgindir: Kadınsılık hakkındaki konvansiyonel fikirlerin hiddetli bir sorgulanışı, "cool" ve gizemli olma konusundaki geleneksel rock'çı fikirlerin topluca reddi, teknik virtüözlüğün yaratıcı uğraşının öngerekliliği olduğunu savunan anlayışa meydan okuyuş. Riot Grrrl'ler her yerde gruplar kurmak ve fanzinler çıkarmak suretiyle güçlenmeyi vaaz eder –"herkes yapabilir" diyen eski punk "kendin yap" ethos'undan başka bir şey değildir bu aslında, yalnızca feminist bir sosu vardır (Uzmanlık ve egemenlik konusundaki eril anlayışları reddetmektedirler).

Riot Grrrl ayrılıkçı bazı özellikler de taşır. Amacı genç kadınlara oğlanların gölgesinde ya da gözetimi altında kalmaksızın kendilerini serbestçe ifade edebilecekleri bir uzam açmaktır. Riot Grrrl gruplarının, konserlerinin ve konvansiyonlarının hepsi yalnızca kızlara mahsus olmasa da genellikle bazı kısıtlamalar uygulanır -örneğin, tam sahne önünün kızların kaslı erkek punklar tarafından ezilip püre haline getirilmeksizin çılgınca tepinebilecekleri bir alan olarak tahsis edilmesi. En temel, pragmatik düzeyde, müziğe erkeklerle eşit erişim hakkına sahip olmayı talep etmektedirler. Ayrılıkçılığın gerekçesi olarak bu pratik sebeplerin yanı sıra, Riot Grrrl ha-

reketinde güçlü lezbiyen bir unsur vardır ve hareket dışlanma konusunda kendilerine yoldaşlık eden mağdurlar ve müttefikleri olarak gördükleri homocore ya da gueercore olarak bilinen gay punk hareketle tarihsel bağlar içindedir.

Son olarak, tüm Riot Grrrl ideolojisinde bir postfeminist dip akıntısından söz edebiliriz. Riot Grrrl'lerin birçoğu kendilerini feminizmle aynı çizgide konumlamayı reddetse de, bu kızların birçoğunun annesi feminist hareketin birinci ve ikinci dalgalarında yer almıştır. Bu harekette feminizm sanki peşinden kabul edilmiş, elde zaten var olan bir kazanım gibidir. Grrrl icracılardan bazıları stereotipleri ve kadınsı cazibeyi oyunbaz ama çatışmacı bir tarzda yeniden sahiplenirken Courtney Love ve Kim Gordon gibi deneyimli isimlerden ilham almıştır. Bunun klasik bir örneği, ilk zamanlarda, bedenlerine rujlarla yazdıkları sloganlar ve sözlerdir –örneğin, "KALTAK." Bikini Kill şarkıcısı Kathleen Hanna bu taktiği şöyle açıklıyordu: "Sahnedeyken bluzunuzu çıkardığınızda herifler 'vay kaltak' der ya, işte o yüzden, tam kafalarında bu düşüncenin geçmesini sağlayacak hareketi yaptığınız anda karşılarına 'KALTAK' diyen bir bedenin dikilmesi gerçekten eğlenceli." Bazıları toplumdaki bu klişeyi kucaklamakta daha da ileri gider ve önüne gelenle yatan kadına "hoppa" derken önüne gelenle yatan oğlana "aygır" diyen çifte standardı ortadan kaldırır. *Hungry Girl*'de yazan birisi şöyle der: "KALTAK. Üstüne bastınız, ben bir kaltağım. Bedenim yalnızca bana aittir. Canımın istediğiyle yatarım...Sizin mülkünüz değilim."

Klişelerin ve konvansiyonel imgelerin bunun gibi *détournement*'ı* Riot Grrrl fanzinlerinde güçlü bir yer tutar. Fanzinlerdeki kadın imgeleri her telden çalar: Porno modelleri, Viktoryen edalı güzeller, reklamlarda görülen mutlu ev kadınları, çocuk kitaplarından alınmış cici güzel kızlar. Bu resimli yazılar tecavüz ve ensest olayları hakkındaki anlatımlardan gelişkin politik eleştirilere, yemek tariflerine, şiirlere ve David Letterman-tarzı listelere ("Kendi Başınıza Yaşayıp Bir Oğlanla Birlikte OLMAMANIN Cool Bir Tavır Olmasının On Sebebi") kadar uzanır. Ama Grrrl-zin'lerin en büyük meşgalesi "erkek-rock"ı, kızlardan kararlı bir şekilde uzak duran, kızları tali hatlara kaydıran alternatif ve hardcore müzik camialarının eş-sosyal [homosocial] yoldaşlığını dağıtmaktı. Her ne kadar manifestoların dili kadınların tarihsel olarak tercih ettikleri bir

* Yön değiştirme. (y.h.n.)

üslup değildiyse de, Riot Grrrl'ler bu formatı hevesle kucakladı. Fanzin'ler Riot Grrrl projesinin amaçlarını ve tarifini içeren duyurularla doludur. "Bizler yeteneklilik, soğukkanlılık ya da uyanıklık konusundaki hiyerarşik ERKEK standartlarına asla uymayacağız. Bu standartlar bizi dışarıda tutmak için yaratılmıştır. Bu standartlara uyduğumuz koşulda ise ya o standartlar değişecektir ya da biz tarih olacağız."

Riot Grrrl literatüründe en keskin ve en hararetli tartışılan temalardan biri *cool* tipin reddedilmesidir. "Cool tipin özellikleri bizim toplumumuzda çoğunlukla 'eril' özellikler olarak benimsenmiştir" diye yazıyordu bir Riot Grrrl. "Bu, bir KIZ olarak yetiştirilmiş bir kişinin gerçekten 'cool' olabilmesinin tek yolunun külhanbeyi taftaları takınarak eril kültüre asimile olmaktan geçtiği anlamına gelir." Cool olmak "bizim hoş olma ve insanlara hissettiklerini söyleme gibi güya kadınsı özelliklerimizi bastırmak" anlamına geldiğinden, bu adsız polemikçi, "sürecin bütününü karıştırmak ve bozmak" için, Kzzzların beceriksizliği yeni bir soğukkanlılık modeline dönüştürmelerini şiddetle tavsiye eder. "Bir becereksiz olmak...kendinizi demistifiye etmektir, kendinizi james dean diyarına uyumlu kılmamak demektir." Riot Grrrl'ler bir anlamda isyana karşı, ya da en azından taşlaşmış bir asi anlayışına, hiçbir şeyi iplemeyen –akıl sır ermez, duygu-suz, tekbenci– *cool asi* anlayışına karşı isyan başlatmıştır.

Riot Grrrl retoriğinin belki de en çarpıcı boyutu, kadın sözcüğünden ziyade ısrarla *kız* sözcüğünü kullanmasıdır. Carol Gilligan ve Lyn Mikel Brown, ergenlik döneminin başlamasının kızların güvenleri ve öz-imgeleri üstünde yıkıcı bir etki yarattığını savunur; bu, Kzzz-dergilerde şunun gibi duyurularda yankısını bulur: "Klinik araştırmalar göstermiştir ki, kendine saygının en büyük düşmanı genç bir kız olmaktır." Riot Grrrl'ler, cinselliğin devreye sokulmasıyla yitirdikleri, erginlik öncesinin her şeyi yapabilen, bileği bükülmez erkek Fatma dönemine nostaljiyle bakar. *Crumbly Lil Bunny* gibi aşırı cana yakın dergi adları ve Bratmobile gibi grup adları bundan kaynaklanır. Bratmobile grubunun çıkardığı albümün adı, *Pottymouth* [Lazımlık ağızlı], kendilerinden beklenen "tatlı, şirin şeyler" olmayı reddeden küçük dişi şeytanların imgesini çok güzel niteler.

Bunların yanı sıra, Riot Grrrl'ler erkek Fatma rocker yaklaşımını da reddediyor gibidir. Joan Jett ya da Kim Gordon gibi simaları

ünlü birer prototip olarak görmelerine rağmen, heriflerden biri gibi olmayı isteme stratejisinin son tahlilde doyurucu olmadığı kanısındadırlar. Gordon "erkek gitaristleri her zaman putlaştır"dığından söz ederdi. "Gitarlarını çalarken onların ortasında olmak heyecan vericiydi, ama aynı zamanda kendimi bir dikizci gibi hissederdim. Kadın müzisyenler vardı ama asla izole haldeydiler ve bağlılık duygusu oluşmuyordu." Oysa, Kathleen Hanna bunun yetersiz olduğu kanısındadır. "Öbür (kadın) grupların yaptığı 'bir kız olmamın önemi yok, rock yapmak isteyişimdir önemli olan' demekten ibaret. Tamam, bu da cool bir durum. Ama bence daha ziyade asimilasyoncu bir şey bu. Sanki dünyaya olduğu haliyle katılmak istiyor gibi bir halleri var; oysa ben devrimden ve radikallikten yanayım, yapıyı bütün olarak değiştirmekten yanayım. Dünyayı içinde yaşayabileceğim kadar farklı bir yer haline getirmekten yanayım." Dolayısıyla, Riot Grrrl'ler istediklerini yapabilecekleri elverişli bir ortam yaratmaya girişir. Kzzz gruplarında erkekler maskot konumundadır, Bikini Kill'deki Billy Boredom gibi.

"*Müzikten* ne haber peki?" diyebilirsiniz elbet. Riot Grrrl hareketi, "kız-yanlısı" ethos'una rağmen müzik olarak müziğin toplumsal cinsiyet yönelimini sorgulamadı; bizzat rock'ın fallusmerkezcil biçimlerini sorgulamaya girişen Raincoats ya da Throwing Muses gibi gruplara ise lafta saygı gösterilmekle kalındı. Riot Grrrl gruplarının çoğu tekerleği yeniden keşfetmeye çalışıyor gibidir: Çok geleneksel bir hardcore ya da 70'li yılların son dönemindeki punk gruplarına benzer bir tını verirler. Erkek Fatma rocker'ları eleştirebilirler, ama müzikal açıdan düpedüz sergiledikleri punkvari öfke nöbetleri erkek Fatma *tınısı verir*. Bu durum kısmen, ele aldıkları konuların ve duyguların mahiyetinden kaynaklanır –öfke, meydan okuma, kendinden nefret, *söz alma* mücadelesi. Bu müziğin basit ve gerileksel [retrograde] tınlamasının başka bir sebebi de "kendin yap" ideolojisinin müzikal tekniğin (iş toplumsal cinsiyet farklılıklarının sound'a aktarılıp kaydedilmesine gelince gerekli olan teknik becerinin) geliştirilmesinin önüne bir engel olarak dikilmesidir. Ayrıca, içeriği biçim, mesajı müzik karşısında üstün gören oldukça püriten bir yaklaşım da söz konusudur. Bu yaklaşım hareketin propagandist, "esin vermeyi" amaçlayan mahiyetinden kaynaklanır.

Ama iş Riot Grrrl'leri değerlendirmeye gelince, rock eleştirisini esas alan bir perspektif –müziği yenilik, biçimsel mükemmellik vb. çerçevesinde değerlendiren bir perspektif– büyük ölçüde yersiz ka-

çar. Bu hareketin içindeki kadınlar rock tarihine ya da rock biçiminin evrimine ille de bir katkıda bulunma *iddiasında* değildir. Riot Grrrl'ler öncelikle ürüne değil *sürece* ilgi duymaktadır; esas önemsedikleri şey "ortaya çıkıp, bir şey yapmak"tan kaynaklanan güçlenme ve hareketteki izleyicilerin bu kendi kendini özgürleştirme gösterisini izlemekten aldıkları ilhamdır. Geleneksel fanzin zihniyetini izleyen Riot Grrrl ideologları "kendin yap" kültürünün dallanıp budaklanmasının kendi içinde iyi bir şey olduğuna inanma eğilimindedir: Daha fazla grup, daha fazla dergi olması, daha fazla cümbüş demektir. Ne kadar baştan savma ya da türevsel olursa olsun kendi eğlencenizi kendinizin yaratması, başka birilerinin yarattığı mükemmel ya da yenilikçi bir ürünü tüketmekten çok çok daha üstündür.

Riot Grrrl'lerin Britanya'da 80'li yılların sonunda ortaya çıkan "sakar" [shambling] gruplarla (ayrıca, taşıdığı masumiyet kültünden ötürü "cana yakınlar" [cutie] adıyla da bilinir) ve merkezi Olympia, Washington'da bulunan K Records adlı plak şirketi çevresinde toplanmış ABD'li benzer gruplarla tarihsel bağları vardı. Sakarlar ve K kendin yap ethos'unun ötesine giderek hakiki bir becerisizlik kültü yarattı. Artık "bunu herkes yapabilir" yetmiyordu, bizzat müziğin "bunu herkes yapabilir" *tınısına* sahip olması gerekiyordu. Sarsak, eşzamansız, lo-fi: Tüm bunlar sahiciliği gösteriyordu. Amatörlük ethos'u (para için değil, aşk için yap) amaçlanmış bir amatörcelik; kazara bile olsa beceri kazanmayı kasıtlı, ciddi bir şekilde reddediş haline geldi. K'nın kurucuları olan Beat Happening asla prova yapmaz, yalnızca sahnede ya da plak kaydına girdiklerinde beraberce çalar; doğal olarak belli bir teknik geliştirme işlemi bilinçli olarak geciktirilir, buzluğa konulur. Bir tür müzikal anoreksiyadır,* masumiyeti muhafaza edebilmek ve yoz ticari rock'la ilintilendirilen profesyonelliğin yanına yaklaşmamak için gelişmenin kasten durdurulmasıdır.

Riot Grrrl'ler mükemmelik ve uzmanlık gibi "erkek" kavramlarını reddettiklerinden, müziğin demistifikasyonuna ilave bir feminist unsur katar. Bu yüzden, Riot-rock'ın büyük kısmının 1978 dolayları İngiliz punk'ı, 1966 dolayları ABD garaj rock'ı (Bunlar dünyanın görüp görebileceği en erkeksi rock çeşitleridir) gibi tınlaması ironiktir. Bikini Kill'in kendi adıyla 1992 yılında çıkan ilk albü-

* "Anorexia: İştah kaybı, yemek yeme isteksizliği." S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 75. (ç.n.)

mü, Poly Styrene gibi tınlar. Arka planda ise UK Subs grubunun bir provasının korsan kaydı çalmaktadır sanki. Safi irade ve haddini bilmezlik Kahtleen Hanna'yı diğerlerinden ayırır ve hatta hempalarını da peşinden sürükler: Hanna, Styrene'in sırf bir taklitçisi değil, saygıdeğer bir ardılıdır. Başka bir bağlamda, bir Iggy Pop'un ya da Johnny Rotten'ın dizginsiz saldırganlığıyla aşık attığını da varsayabilirsiniz. Ama Stooges ve Pistols, sık rastlanan bir görüşün aksine, kendi seçtikleri katı parametreler içerisinde seksi gruplardı.

Dolayısıyla, tahayyüle hitap eden unsur Hanna'nın sesi ve sözleridir: Ruhen vahşi olmakla birlikte müzikal bedeni sıskadır. "Feels Blind" bazen "dişi mazoşizm" olarak adlandırılan duyguyu ele alır, ama aslında, şarkıda anlatılana göre, şefkat ve özene açlık çektiklerinden "nefretinizi aşk niyetine yiyen" kadınları anlatmaktadır. "Suck My Left One", terörizm olarak cinsel ilişkiyi ele alır: Aynı anda hem korkunç bir ensest öyküsüdür hem de eşitsiz ilişkilerde üstünlüğün el değiştirmesidir, bir kadının cinsel açıdan yırtıcı olmaya hakkı olduğunun iddia edilmesidir. Şarkıdaki öyküde anne, gündelik hayatta babası ve başka erkekler tarafından istismar edilmesine rağmen kızına "kibar" olmasını öğütlemektedir. Oysa kendi fiziksel arzularını ifade etmeye kalktığında, koronun/şarkının adındaki buyruğun/talebin açıkça gösterdiği gibi, başlı başına bir tehdit olarak değerlendirilir. Hanna şarkıyı resmen dişlerini gıcırdatarak söyler; bu haliyle de yine vahşice kendinden geçen Iggy Pop'u aratmaz.

İronik bir şekilde, "ayaklanın, kızlar!",* sözleri Stooges'un live albümü *Metallic K.O.*'da yer almaktadır. Iggy bu sözleri çıldırmış seyircileri iyice galeyana getirmek için söyler. Bikini Kill ile Stooges arasında yapılacak bir karşılaştırma, eril isyan ile dişi isyan arasındaki bazı farkları açığa çıkarabilir. Iggy, kendi kendini sakatlama ile dinleyicinin ve şarkıcının birbirlerini karşılıklı istismar edişini dehşet verici bir tiyatroya dönüştürdü; Bikini Kill ise şarkılarında gerçek hayatta olup biten, istenmeyen ve üzerinde denetim kuramadıkları istismarları dile getiriyordu. Jim Morrison'u izleyen Iggy, oidipal fantezisi "Sister Midnight"ta ensesti ihlalin/aşkınlığın nihai simgesi olarak tasavvur etmişti; oysa Riot Grrrl'ler açısından ensest bir eğretileme değil, her yerde mevcut bir tehdittir. Onların dünyasında patriyarkal tahakkümün bir simgesidir.

Bikini Kill'in 1993 yılında çıkan ikinci albümünde Birleşik

* "Riot, girls!" (y.h.n.)

Krallık kökenli müttefikleri Huggy Bear'le bir işbirliği içine girdiğini görürüz. Bikini Kill'in şarkılarının bulunduğu yüzün adı *Yeah Yeah Yeah*'dir. 1977 yılı dolaylarının punk'ı 60'lı yılların garaj punk'ının kadın düşmanı saldırganlığını topluma yöneltmişti; Riot Grrrl'ler punk'ın kaynağına, yani cinsiyetlerarası savaşa geri döner, ama bu kez kızlar erkeklere öfke kusmaktadır. Şarkıların birçoğu klasik punk'ta olduğu gibi "sen" hitabıyla suçlayıcıdır, ama bu kez belasını bulan kişi erkektir. "White Boy"da Hanna tam bir erkek düşmanıdır. "Don't Need You" 60'lı yılların "Don't Need You No More" gibi adlar taşıyan punk klasiklerini yankılar: "Biz punk-rock orospularının size ihtiyacı yok" dizesi neredeyse, garaj-diyarı Mick Jagger'ın taklitçilerinin cinsel afra tafralarının bir parodisi olabilirdi. Ama aynı zamanda bir olumlama ilahisi, dişi anti-kadın kahramana "dünyamın kraliçesi" diye seslenen ve "onun öpüşünde devrimin tadını alıyorum" dizeleriyle lezbiyen bir arzuya işaret eden "Rebel Girl" şarkısı vardır. Bu, rock'n'roll'un erkekler arasındaki kan kardeşliğine dair yıllarca süren imge üretiminden sonra, kadınlar arasındaki dayanışmaya adanmış bir şarkıdır (Iggy'nin boğuk bir sesle avaz avaz "biraderler!"* diye bağırdığı Stooges'un "TV Eye"ını düşünün).

Bikini Kill müzikal anlamda gelenekselci olmayı seçmişse, Huggy Bear'in de hırslarının sınırı yoktur. Ama yazık ki kız-erkek karışık bu grubun yeteneklerinin sayısız sınırları vardı. Heves ettikleri deneyci bir grup olma özelliği, "virtüözlük" anlayışını fanatik, neredeyse doktriner bir tarzda reddetmeleri yüzünden sakatlanmıştır. Huggy Bear ehliyetsizliğin avangardlığa uzanan doğru ve dürüst yol olduğuna inanır: Kuralları bilmiyorsanız kurallara itaat etmeniz de olanaklı değildir. Bu grubun plakları ve "Huggy Nation"daki müttefiklerinin (Blood Sausage, Furbelows, Linus, Limpstud) plakları bazen Scritti Politti ve ATV'nin (70'li yılların sonundaki kendin yap/demistifikasyon girişimine hız veren belli başlı iki grubun) ilk dönemlerindeki kendiliğindenliği, hatta Faust'un Dadacı soundkolajlarını anımsatır. Ama gönüllü bir kalitesizlik bu grubu bildik avangard patikalarda dolaşmaktan öteye götürmez.

Huggy Bear'in 1993 yılında çıkan single'ı "Her Jazz" adı belki de kadınların içgüdüsel olarak avangard ve doğaçlamaya yatkın olduklarını, kadınların doğaları gereği düzene karşı ayaklanma içinde

* "Brothahs!" (y.h.n.)

olduklarını iddia ediyor olabilir. Yazık ki müziğin düşük düzeyli, velveleli kışkırtıcılığı, silahlanma çağrısında bulunan sloganlar ("Bunlar sizin izniniz olmaksızın olup bitiyor...o kadının cazı bizim demlerimizin geldiğinin alametidir") bu iddiayı yalancı çıkarır. Politikanın yerleşik düzeninden plak dünyasına ve rock eleştirisinin kurduğu hiyerarşiye kadar her şeyin reddi olan "Her Jazz", tıpkı "Anarchy in the UK" gibi bir çağı tanımlayan, sınır çizgisi çeken, Sıfır Yılı'nı başlatan bir single olma arzusundaydı –ya bizdensiniz ya da bize düşmansınız. Bikini Kill'le birlikte çıkardıkları albümün kendilerine ayrılan ikinci yüzü *Our Troubled Youth*'da Huggy Bear'in müziği şaşırtıcı bir şekilde ılımlı ve retro bir havadır: En iyi olduğu anlarda Pastels'in 60'lardaki punk'ı yeniden canlandırma girişimini ya da Suzi Quatro'nun tamamı kızlardan oluşan garaj grubu Pleasure Seekers'ı anımsatır.

Britanya'nın müzik basınını allak bullak ederek, kendilerinden yana olanlar ve kendilerine karşı olanlar şeklinde kamplara ayıran Huggy Bear, görüşme tekliflerini reddetmesine rağmen hızla medyatikleşti. Ve bu durumu bizzat grubun "davet edip" etmediğini sormaktan alamıyoruz kendimizi –"davet etme"nin çeşitli çağrışımlarının da tamamen farkında olduğumuzu belirtelim. "Devrim" sözlerinin medya nezdinde en az bu konuda nutuk çekenler için olduğu kadar dayanılmaz bir cazibesi vardır. Devrimci retorik ve manifesto tüccarlığı ergenliğin en büyük zirvelerinden biri olacaktır daima: Çünkü bu retorik ruha bir tür ereksiyon kazandırır, amfetaminden daha ucuzdur (her ne kadar duygusal gelişiminiz bakımından en az amfetamin kadar kötü olduğu savunulabilirse de) ve daima kalabalığı kendisine çeker.

Huggy Bear bu erkeksi söylemi, mevcut yapıyı şiddetle devirme, kutuplaşma ve BÜYÜK ŞOK söylemini devralarak kendi kendisini Pistols'dan Sigue Sigue Sputnik'e ve Manic Street Preachers'a uzanan "master plan" grupları nesline mahkûm etmiş oldu: Bu neslin her yenikuşağı bir öncekine göre daha niteliksizdi. Devrimcilik satan hızlı sözler, rock biçimi en az bu sözler kadar radikalleştirilmediği sürece tarihin varacağı hüküm epeyce adil olacaktır: "Laf çok iş yok". "İmkânsızı Patlatana Kadar Sıvazla" [Rubbing the Impossible to Burst] gibi Sitüasyonistlerden esinlenmiş sloganlar iyi güzel, diyecek bir şey yok, ama kişinin hayal gücünde bir ütopya vizyonunu ortaya çıkaran etken müziktir. Ama her şeye rağmen, Riot Grrrl'ler ortamı sarsarak, itip kakarak böyle bir devrim-

ci müziğin yaratılmasına elverişli bir uzam açtı. Toplumsal cinsiyet farklılığını sound'a bilinçli bir tarzda nakşetmek, rock'ın önüne tamamen yeni bir ufuk açmanın bir yolu olabilir.

IX
Body's in Trouble*

Rock'n'roll ergenliğin sound'udur. Ergen bedenin hormonal kargaşası her zaman kendi hiperaktivitesini ateşlemiştir: Ya acilen doyurulmayı bekleyen şehvani bir biçimde ya da yüceltilerek *isyana* dönüşmüş bir biçimde (çatışmacı rock'ın davaları ve seferberlikleri). 50'li ve 60'lı yıllarda rock'n'roll'u hem yıkıcı hem de sahici kılan etken bedenin teşhir edilmesiydi. Gelgelelim, 70'li yılların ortası itibariyle, içtenlikli ve özgür cinsellik artık abartılacak bir şey değildi. Punk, şok etkileri yaratmak için başka yerlere bakındı; cinselliğin özgürleştirici olduğu fikrini reddetti, bedeni çirkinleştirdi, pornografik imgeleri bir tatmin aracı olarak değil bir silah olarak kullandı. 80'li yıllara gelindiğinde ise beden, pop dünyasının beylik

* Mary Margaret O'Hara'nın bir şarkısının adı. "Tasalı Beden" olarak çevrilebilir. (y.h.n.)

konusu olmuştu, her yerde hazırdı ve normlara uygundu: Başka hiçbir şey habire "bedenini özgürleştir" diye nasihat vermekten daha konformist olamazdı. Progresif gruplar bedenin imhasını fetişleştirerek şehvani dünyaya saldırdı (Nick Cave, Big Black) ya da bedenin üstüne yükseldi (REM, Hüsker Dü).

Radikal rock kültürü, bir zamanlar isyanın aracı olan bedenin artık düzenin içine çekildiği gerçeğini içgüdüsel olarak kavramış gibiydi. 80'li yıllarda mainstream kültür bizlere bedenin sağlık, zindelik ve cinsel haz kapasitesini azamileştirmemizi tavsiye ediyordu. Bu kendi kendini gerçekleştirme ethos'una karşı Morrissey gibiler ergenliğin gizli hakikatini sergilemeye başladı: Sarsaklık, cinsel yetersizlik, nevrasteni, iğdiş edilme. Ama Morrissey (ve Suede grubundan Brett Anderson gibi takipçileri) geleneksel fallik isyan modeline karşı çıksa da, kendisini kadınsılaştırması bildik delikanlı haylazlıklarından başka bir şey değildi. Ergen eril beden, şaha kalkmış ya da kendinden geçmiş, kuvvetli ya da narin olsun, rock'ın tahayyül dünyasının merkezinde yer almaya devam etti: Oğlanlar kadınların dışlandığı bir dünyada keyif çatmaya devam ediyordu.

Ama bunların sonu geldi belki de. Son beş yıl içinde dişi ergenlik tecrübesini araştıran kadın sanatçıların yükselişini gördük; bu tecrübede beden arzunun, huzursuzluğun ve endişenin bir kaynağı, bir tiksinti ve kendine yönelik saldırganlığın bir nesnesi olarak boy gösterir. Rock bir zamanlar cinselliği özgürleştirmeyi amaçlıyordu, oysa bu kadınlar kendilerini cinselleştirilmekten, sağlık ve güzellik normlarına uyma çabasının baskısından kurtarmaya çalışmaktadır. Bu, bedensel kusurları sergileme ya da fiziksel olanla aralarına bir mesafe koyma biçimine burünebilir. Bu sanatçılar bazen açıkça yeniyetme kızların beceriksizliğinden, yetişkin cinselliğinden büsbütün kaçınma doğrultusundaki politika-öncesi girişimler olan kendi kendini kesip biçme ve anoreksi şeklindeki "dişi sapmalar"dan esinlenir.

Naomi Wolf'un *The Beauty Myth*'i böyle bir başkaldırıya zemin hazırlayan bağlamı konu alır. Wolf kadınların İkinci Dünya Savaşı'nın ardından işgücüne dahil olmasının kozmetik endüstrisinin yükselişe geçmesiyle aynı zamanlarda gerçekleştiğini ve bunun da bir tesadüf olmadığını savunur. Kadınların kendilerine biçtikleri değer artık evi tertemiz tutma becerisiyle paralel olmadığından, reklamcılar kadınların endişelerini alevlendirmek için başka kaynaklar aramaya başlamış ve sonuçta kişisel görünüm meselesine yönelmişti.

Kadınlar geçmişte de günün standartlarına uyum sağlayabilmek için zaman ve para harcamış, hatta sağlıklarını tehlikeye atmışlardı elbet. Ortaçağda kadınlar kirpiklerini yoluyor, şu seksi "açık alın"a sahip olmak için saçlarını tıraş ediyorlardı. Başka yüzyıllarda bedenleri bir kum saati şeklini alsın diye kendilerini korselerin içine tıkmış, aç bırakmış ya da amfetamin bazlı diyet haplarını avuç avuç yutmuşlardı. Ama geç yirminci yüzyılda fiziksel görünüş ve bedenin biçimi hakkındaki endişeler bilinçli bir çabayla doruğa çıkartıldı ve bu endişeyi kâra dönüştürebilmek için muazzam bir hızla bir sürü kendi kendini geliştirme metotları icat edildi.

Wolf'a göre, güzellik kültü genç kadınların dikkatini feminist politikadan uzaklaştırmayı hedefleyen patriyarkal bir komplodan başka bir şey değildir; bu komplo yoluyla genç kadınlar kusursuz kiloya, kusursuz çehreye ulaşabildikleri takdirde sorunlarının çözüleceğine ve düşlerinin gerçek olacağına inandırılır. Güzellik kültü belki de, Batı toplumunda daha iyi bir hayat sürdürmenin yolu olarak politikaya katılımdan ziyade töropatik çözümlerin önerildiği genel bir eğilimin en uç örneği sayılabilir. TV danışmanlık şovlarından kadın dergilerine (ve gitgide artan sayıda erkek dergilerine) kadar şu önerilmektedir: Hayatınızı değiştirme, daha sağlıklı, zinde olma ve daha fazla haz duyma potansiyelinizi azamileştirme *gücü sizin elinizde*. Hayatı daha iyi hale getirmenin odak noktası ve sorumlusu toplum değil bireydir bu yaklaşıma göre.

Kadınlar açısından beden gitgide başa çıkılması zor bir çatışma bölgesi haline gelir. Cinsel gelişme kadınlara güç kazandırmayıp, aksine, saldırılara açık kılıyor. Bu çok zalim bir çifte açmazdır: Güzel görünecek olsanız cinsel tacize davetiye çıkarmış oluyorsunuz; yok eğer fiziksel kusursuzluk konusunda saptanmış normlara ayak uydurmuyorsanız bu sefer de size dışarıdan dayatılan kendinizi büsbütün değersiz hissetme tehlikesi belirir. Bedenle ilintili sorunlar, bu sorunların elim sonuçlarından (anoreksi, cinsel taciz, tecavüz, ensest) görünüşte "normal" sonuçlarına (yemek yeme konusundaki, fiziksel görünüş konusundaki endişeler) kadar Riot Grrrl fanzinlerinin belli başlı takıntılarıdır. Bu dergilerde kusursuzluk anıştırmaları acı bir alaycılıkla kaplanmış bir halde sık sık görülür. *Riot Grrrl*'ün 7. sayısında Erika, içinde bulunduğu karmaşık duygularla cebelleşir: "aynalardan nefret ediyorum, sahiden. gördüğüm yansıya, yüzüme katlanamıyorum. çirkin olmadığımı biliyorum. göremiyorum gerçi ama biliyorum işte." Yine de kendisini yetersiz

hissetmekten kaçınamaz, görünüşüne takar: "bir ustura alıp yüzümü kazımayı hayal ederdim, yüzüm tekrar çıktığında kusursuz olacaktı. sonunda yüzümde hiçbir defonun, göze batan hiçbir şeyin kalmayacağını hayal ederdim." Ama Kzzzların bazıları görünmez olma hayalleri kurarken bazıları da çareyi bedenlerini reklam panosuna dönüştürmekte buluyordu, kollarına ve bacaklarına sloganlar yazıyorlardı. Kadın sanatçılar beden-tasasıyla mücadele ederken işte bu aşırı uçlar arasında –gözden kaybolma arzusu ile stratejik teşhircilik arasında– uçuşur.

A. BEDEN KAPANI

Kanadalı şarkıcı-şarkı yazarı Mary Margaret O'Hara'nın şarkıları ve şarkı söyleme tarzı zarafet ile sakarlık arasında gidip gelir. "Body's in Trouble"da (*Miss America*'dan, 1988) sesinin temposu müziğin rahatça akıp gidişiyle uyumsuzdur: Beden engel çıkarır ve müdahale eder. "Body's in Trouble", adıyla ve O'Hara'nın hayranlık uyandıran vokalleriyle, sahibine ihanet eden bedenin, konuşma dilinde sürdürülen edepli görünüşleri yalancı çıkaran beden dilinin kusursuz anlatımıdır. Bedenin kendine ait aklı, iradesi vardır.

O'Hara bir görüşmede şundan şikâyet ediyordu: "Bedenim acayip esrarengiz davranıyor...hareket etme tarzım yüzünden bizim eski grupla işten atıldık, işimizi kaybettik. İnsanlar benim hasta olduğumu söyledi, bir hanımefenedi bağıra çağıra parasını geri aldı, bir başkası benim akıl hastanesindeki yastık duvarlı hücrede yaşamam gerektiğini söyledi." Ama aynı zamanda müziğin *doğduğu* yerdir beden. O'Hara "Body's in Trouble" videosunun çekimi esnasında dudak senkronizasyonunu sağlayamayışını anlatır. "*Yapamıyordum*. Başıma gelenlerin en kötüsü buydu. Şarkı söylerken hareket etmemek elimde değil, bu yüzden her çekim farklı oldu, çünkü tüm sesler farklı tempolarla çıkıyordu; dolayısıyla, ortaya çıkan sonuç, doğru ses ve görüntünün uyumsuzluğuydu...İkisini eşleştiremedim, dans ederken aynı zamanda filme çekilmeyi beceremedim."

Mary Russo "Dişi Groteskler" başlıklı denemesinde, çocukluğunda karşısına çıkan korku verici bir ihtarı aktarır: "Kız kendisini gülünç duruma düşürüyor." Russo şöyle yazar: "Kişinin kendisini gülünç duruma düşürmesi özellikle kadınsı bir tehlike gibiydi. Tehlike, kendini sergilemekten ibaretti. Hayatımın sonraki evrelerinde

bir şekilde öğrendim ki, erkekler 'kendilerini sergiler', ama bu işlem kasıtlı olarak yapılır ve dar bir çerçevede tutulurdu. Bir kadına gelince, kendisini gülünç duruma düşürmesi daha ziyade bir tür dikkatsizlikle ve sınırların yitimiyle alakalıydı." Utanılacak bir duruma düşme korkusu kişinin "sessiz kaldığı, kendisini geri çektiği ve görünmez hale getirdiği" bir hayata yol açar, her ne kadar bu durumu denetim altına almak ve "kadınsı oyunların, dolapların ve kılık değiştirmelerin cesurca olumlanmaları"na dönüştürmek mümkün olsa da.

Birinci strateji –kendini minimal, göze çarpmayan, bedensiz kılarak utanç verici durumlara düşme riskini en aza indirme stratejisi– Suzanne Vega ve Hugo Largo'nun şarkılarında boy gösterir. Vega 1985 yılında çıkardığı ilk albümüne adını veren "Undertow"da beden kafesinden kurtulmayı özler. Sevgilisini iskeletine kadar soymayı ve katıksız uçuculukta karşılıklı bir özgürlük bulmayı hayal eder. Ama kendi ısrarcı, bedensel ihtiyaçlarına yenik düşer. "Açlık beni zayıf kılıyor" diye mırıldanır: Bedeni bir görünmezliğe karışıp gitmesine izin vermez. Bu albümün tamamı çileci ve anoreksik imgelerle doludur. "Straight Lines"daki anlatıcı "dümdüz", pürüzsüz olmaya çalışır. Süsler –çiçekler, kadının uzun saçları– "düz çizgiler" haline getirilir. Kadın, "soğuk metal"in tenine dokunmasından fetişistik bir haz duyar; müzik ana noktaları verir, *staccato*'dur ve her seslem [syllable] kesin bir şekilde ifade edilir. Dümdüz olma eğretilemesi, kadın sevgililerini tek tek başından attıkça duygusal hayatını da kapsayacak şekilde genişler; ama bu sevgililer onu düşlerinde rahat bırakmaz. Sonunda daha önceki hayatının "olaylar döngüsü"nü yarıp geçerek, bağlarından kurtulmuş, minimal bir benliğe, yalnız kalmaya erişince amacına kavuşur. Dişi, bedensel gerçekliği aşma arzusu onu kısıtlılıklardan azade ama yalıtık bir halde bırakmıştır.

Vega'nın kadın karakterlerinin çoğunun kanı çekilmiş gibidir, hayaletimsidir; onun yaptığı müzik folk'un postmodern bir versiyonudur, kentli, evlerinde yalnız yaşayan bireylere seslenen akustik bir müziktir. Kadın kahramanları doğaya ve bedenlerine yabancılaşmıştır. *99.9°F*'daki (1992) "Blood Makes Noise" şarkısında bir kız damarlarındaki kanın çıkardığı gürültüden ötürü hekimin sorularını işitememektedir. "Small Blue Thing"deki kadın kendi kırılganlığına ve kederine "nesnel olarak" bakabilmekte, kendisini bir nesne olarak görmektedir. Vega'nın tüm eserlerinde ruhunu engel-

leyen etkendir beden; kendisini zaptetme, tüm hassas tekilliğiyle insan olmanın getirdiği kısıtlamaların üstüne yükselip uçma ya da kaçma arzusu da bundan kaynaklanır.

Hugo Largo'nun "Turtle Song" adlı şarkısında (*Mettle*'dan, 1989) Mimi Goese dünyanın beden tarafından kısıtlanmamış harika şeylerle ve olanaklarla dolu olduğu çocukluk döneminin heyecanlarını anımsar. Münasip kadınsı davranış konusundaki titiz kuralların çamurda oynamak gibi erkek Fatma meşgalelerini bir hak olmaktan çıkarmasından önceki erginleşmemiş kızın özgürlüğüne özlem duyar. Sağlıklı görünmeyi isteyen Vega gibi Goese da bir dirhem fazla yağı olmayan bir çitanın çevikliğini eskiden nasıl kıskandığını anımsar. Hülyaları metamorfoz geçirmenin olanaksızlığı yüzünden kedere dönüşür: Keşke şöyle bir kendi dışına çıkabilse, "başkasının düşüncesini düşünebilse", içine hapsolduğu sabit kimlik "kuyusu"ndan bir kurtulabilse. Beden, bilincin içine tıkılıp kaldığı bir çukurdur, rüzgâr gibi koşmasını sağlayan hayvani bir gücün kaynağı değil. Vega'nın şarkı sözleri gibi Goese'un şarkı sözleri de saf ruh olarak var olma doğrultusundaki bir arzuyu açığa vurur. Metamorfozdan geçme arzusu bu kadar çok kadın şarkı yazarının mitolojiye, doğaüstü olaylara ve çocuk masallarına ilgi duymasını kısmen açıklayabilir. Kate Bush'un "In Search of Peter Pan"inden Stevie Nicks'in cadı-kadın kahramanı "Rhiannon"a bedensel kimliğin sabitliğinden kaçıp kurtulma fikri kadın ruhunu derinden etkiler.

Görünmez olma doğrultusundaki dişi arzunun belki de nihai anlatımı, A. C. Marias'ın enigmatik single'ı "One of Our Girls Has Gone Missing"'dir (1989). Grubun şarkıcısı-şarkı yazarı Angela Conway çalışmasını "gözden kaybolma müziği" olarak tarif etmiştir. "One of Our Girls Has Gone Missing", isyanını haber vermeden ortadan kaybolma biçiminde gerçekleştiren bir kadın hakkındaki acayip bir öyküdür. Konvansiyonel "politik" kadın müziği kadınların özgürleşmesinin dobra olmaktan, taleplerde bulunmaktan, sesini yükseltmekten geçtiğini varsayar. A. C. Marias kadının anlaşılmaz, akıl sır ermez *öteki* olduğu farklı bir kadın yıkıcılık geleneğine aittir. Conway "One of Our Girls"ün "çok inandırıcı" olduğuna inanıyordu. "(Şarkı) artık yeter diyor. Gözden kaybolma hayli etkili bir şey olabilir. Mevcut olmamak fiilen mevcut olup da kimliğinizi 'kadın' olarak tanımlamaktan çok daha güçlü bir etki yaratabilir."

Kadın sanatçılardan bazıları beden kafesinden kaçma hayali ku-

rarken, bazıları da bir tür hapishane isyanını, şehvani bir ihtilali sahneye koyar. PJ Harvey'in şarkıları bir bedene sahip olmanın, arzulamanın ve arzulanmanın çatışkılarını, cinsellikle yüklü ama tam anlamıyla seksi olmayan bir tarzda dramlaştırır. Polly Harvey şarkı sözlerinde ve kendini sunma tarzında , baştan çıkarma ile tehditkârlığı, içtenlik ile yabancılığı benzersiz bir şekilde bileştiren bir tür kendini sergileme tarzını mükemmelleştirdi. İlk albümü *Dry*'ın (1992) kapağında Harvey'in, meydan okumayla kenetlenmişlikle can sıkıntısından büzülmüşlük arasında bir yerde duran ve ruja sıvanmış ağzının yakın çekimi vardır. Arka kapakta Harvey'in ban-

yoda uzanmış halde poz verdiği bir fotoğrafı var: Çıplak göğüsleri görülebilir haldeyse de, yüz ifadesinde elde edilebilirlikten ziyade kendine hâkimlik ve dinginlik okunmaktadır. Yaklaşık bu albümün çıktığı tarihte bir de *NME*'nin kapağında üstsüz bir fotoğrafı çıktı: Kameraya arkasını dönmüş olsa da göğüs hatları görülebilmektedir. Fotoğraf Harvey'in persona'sının çelişkilerini kusursuz bir şekilde yakalamıştır: Samimi ama örtülü, baştan çıkarıcı ama özerk.

Harvey şunu teslim ediyordu: "Bedenim konusunda kompleksliyim. Görünüşümden hiç de hoşnut değilim. Galiba bu durumla baş etmenin bir yolu olarak bu hoşnutsuzluğu kendime yöneltip kendimi daha da gülünç hissetmek için çaba harcıyorum." Şunu da ilave eder: "Kendimi küçük düşürmekten ve dinleyicinin bundan rahatsız olmasından hoşlanıyorum. (Bu ikisinin bileşimi) ideal bir paket oluşturur." Burada tiksinti ve utancın Lydia Lunch tarzında erotikleştirilmesinin ve mahcubiyetin bir tür coşku olarak yaşanmasının yankısı vardır.

Siren dergisinde yayımlanan bir görüşmede Harvey şunu söylüyordu: "Bu şarkılar galiba gerçekten de insanı rahatsız ediyor...Kendi kendinizi çelmeleyip sürekli düşüp yere kapaklanmak gibi bir şey, bu insanı rahatsız eder." Şarkılarında beden neredeyse hiç şaşmaz bir şekilde bir huzursuzluk ve çatışma kaynağıdır. "Dress"de bedeni "ağır yüklü bir meyve ağacı"dır, elbisenin dar sınırlarından taşar. Harvey, kadınsı bir tarzda giyinmenin yol açabileceği sorunları düşünürken, gergin bir müzik de Harvey'in karşılaştığı ikilemin altını çizer. (Harvey o dönemde, dolambaçsız, erkek Fatma bir rock'n'roll'cu görüntüsü içindeydi). Giydiği tuvalet duyulara hitap eden kıvrımlarıyla haz verme vaadini sürdürürken aynı zamanda daraltıcıdır –Harvey'in hareketlerini kısıtlar, bu da bazı sonuçları beraberinde getirir. Video klipte Harvey 50'li yıllarda

pek moda olan fırfırlı bir tuvalet kuşanmıştır –bir yeniyetmenin okul partisinde giymek isteyeceği türden bir tuvalettir bu. Yere yatınca grubun erkek mensupları Harvey'i hemen bir mukavvayla kaplar, kızlığın mükemmel imgesi olarak bir çerçeve içine alıp hareketsizleşmesini sağlar. Şarkıda Harvey ne zaman cesur bir kararla, duygularının peşinden gitmeye kalksa, olduğu yerde durdurulur. "Giyecek olursan" diyen nakaratı bir mantra gibi tekrarlar. Şarkının can alıcı noktası da burasıdır: Her şey giysiyi giyip giymeme kararının etrafında döner. Tuvaleti giydiğinde gerçekten sevimli bir oğlanı ayarlayabilir; ama aynı zamanda başka istenmedik türden dikkatleri de üzerinde toplayabilir. Başkalarının onun "ne türden bir kız" olduğuna dair fikrini giydiği giysi belirleyecektir.

"Plants and Rags"de beden yine, Harvey'in kendisini "bir ceset torbası"na tıkıvermeyi düşlediği dizeleri söylerken hantal bir nesne, Harvey'in serbestçe hareket etmesini engelleyen ölümcül bir ağırlık olarak boy gösterir. "Sheela-Na-Gig", uçucu bir ikon olarak kadın ile dişi fizyolojisinin bedensel gerçekliği arasındaki gedik etrafında döner. Görenler bilir, sheela-na-gig'in ürkütücü bir görüntüsü vardır –Keltlerin doğurganlık ikonu olan bu figür, çömelmiş halde oturarak vajinasını herkes görsün diye iyice açmış iri kıyım bir kadının heykelidir. Dizelerde Harvey "çocuk taşıyan kalçaları"nı sergiler, ama bunu hakir gören ya da öfkelenen bir erkeği canlandıran koronun terslemesiyle karşılaşır: "Seni utanmaz teşhirci!" Sheela-na-gig'den Bakire Meryem'e kadar Mutlak Kadın ikonları idealleştirilirken, âdet dönemleri ve kokularıyla gerçek kadınlar kirli addedilir.

PJ Harvey'in ikinci albümü *Rid of Me*'de (1993) dişi beden kendisini daha bir yırtıcı tarzda ortaya koyar. Müzik son derece enerjiktir, bedenseldir: Harvey'in riff'leri oyup çıkarma tarzı, ritim akorlarını oluştururkenki bilinçli tavrı, etli-kanlı bir insanın bir çalgıyla, bir şeyle cebelleştiğini, gürültünün onun bedeninden çıktığını unutmanıza asla izin vermez. Şarkılar aşkı bir yakın dövüş olarak cisimleştirir, neredeyse Led Zeppelin'i bile çağrıştırır. Albüme adını veren "Rid of Me" şarkısı bir kadının "eksikliği"ni doymak bilmeyen bir tehdide dönüştürdüğü *Öldüren Cazibe* senaryosudur. Şarkı intikam fantezileri (Harvey'in tehditkâr homurtusu) ile geri vokallerin "bacaklarımı yala" sözleriyle ifade ettiği vahim bir muhtaçlık arasında seker durur (bu sözleri azap verici, küçültücü bir falsetto'yla davulcu Rob Ellis söyler).

"Dry" şarkısında Harvey bir erkeğin ego'suna indirilebilecek en sert darbeyi indirirken melankolik ve gergindir: "Beni kuru bıraktın." "Hook" ve "Yuri G"de Harvey'in sesi bir filtreden geçtiğinden kıstırılmış ve ağzı tıkanmış, nefesi kesilmiş gibi tını verir; "göremiyor" ve "hissedemiyor"dur. Harvey dişi öfkenin içedönük bir tarzda infilak eden mahiyetinden, boşaltılmadığı takdirde bu öfkenin sahibini zehirlediğinden söz etmişti. "Yalnızca zaman zaman dışavuruyorum öfkemi ve birilerine bağırıyorum...Bu yüzden hastalanıyorsunuz, omuzlarınız acıyor, bu yüzden tırnaklarınızı yiyorsunuz; bunların hepsi saldırganlığınızı sürekli kendinize yöneltmenizden kaynaklanıyor."

Harvey bir kodes hücresi olarak gördüğü bedenine tahripkâr bir şekilde saldırmanın yanı sıra bedensel, maddi varoluştan tamamen kaçıp kurtulmanın hayalini kurar. Takıntılarından biri de uçmaktır: Heykeltıraşlık öğrencisiyken "İkarus temasını esas alarak tavana asılı bir dizi uçan nesne" yapmıştır. *Siren*'de yayımlanan görüşmede şunu söyler: "Uçabilseydim çok mutlu olurdum. Uçmak bir özgürlük duygusu verir, uçtuğunuzda dünyanın geri kalanıyla aynı düzeyde değilsinizdir, dünyaya yukarıdan bakarsınız." Kitabın birinci kısmında ele aldığımız İkarus rocker'lar gibi Harvey de biyolojik kimliğin yetersizliklerinden kaçmayı ve bir sınırsızlık dünyasına hızla yükselmeyi özlüyor gibidir. Ama müziğinde dişi beden kendisini habire ortaya koyar, bunu yaparken de sahibine hem ıstırap verir hem de *jouissance*.

B. PHYSICAL GRAFFITI*

Beden bazen yabancılaşmış kadının kendi içindeki kargaşayı yansıttığı bir tür metin ya da tuval işlevi görebilir. Louise Kaplan anoreksiya ve "kendi kendini kesme" gibi marazi takıntılı ve katartik ritüelleri betimlemek için "dişi sapma" terimini kullanır. Böyle bir kendini kesme Iggy Pop'un ya da Sid Vicious'ın teatral gösterilerinden (Iggy kırık camların üstüne doğru kırlangıç atlayışları yapmış ve mikrofonla dişlerini kırmıştı; Sid ise sahnede bileklerini kesmişti) oldukça farklıdır. Bu erkek rock asileri açısından kendi kendini sakatlama bir estetik terörizm biçimidir. Gerçek teröristlerde

* Physical Graffiti: Led Zeppelin'in bir albümünün adı. "Fiziksel Duvar Yazısı" diye tercüme edilebilir.

olduğu gibi bu eylemler onların Mesihçi şevkini, bir fikir ve bir etki yaratmak için kendilerini feda etmeye gönüllü olduklarını, *épater la bourgeoisie** doğrultusundaki arzularını simgeler. Ama yeniyetme kızlar ve yetişkin kadınlar bir seyirci kitlesi olmaksızın kendilerine yıllardır törensel bir biçimde zarar veriyordu zaten.

Kendi kendini kesme bazı açılardan Robert Bly'ın yetişkinliğe geçiş törenleri ve törenler eşliğinde kendini yaralama hakkında söyledikleriyle paralellikler taşır. Oysa kadınlar böylesi sakatlanmaları kaçamak bir tarzda yaşar; yetişkinliğe geçişi işaretlemenin bir yolu olmaktan ziyade zaptolunmaz bedenlerinin sınırlarını işaretlemenin, sallantılı bir benlik duygusuna erişmenin bir yoludur. Katherine Harrison'ın *Exposure* adlı romanındaki kendini kesen kadın kahramanın söylediği gibi: "Bir yara sahibi olmaya ihtiyaç duyuyordum...Sanki şu berbat uyuşukluğu kıracakmış gibi, kendimi her zaman bedenime geri çağırıyordum, burada olduğumu kendime anımsatıyordum."

Throwing Muses'dan Kristin Hersh "Delicate Cutters" adlı bir şarkı bile yazdı. Bu sendromu şu sözlerle tartışmıştı: "Öncelikle kadınları etkiliyor –kendilerini kesip biçiyorlar, bazen tenlerinin üstüne yazı nakşediyorlar. Bir boşalma olarak sakatlıyorlar kendilerini, kan akarken dünyaya bir mesaj vermiş oluyorlar –siz benim dışıma bakıyordunuz, alın işte, içimdeki de bu." Kaplan'a göre, "kendini kesen kişi kendi derisini bedenin tehlikeli maddelerini ve organlarını, bedeninin içinden çıkıp gelen tüm şu tahammül edilemez uyarılmaları taşıyan bir kap olarak tasavvur eder" –bu sendromları taşıyan kadınlar kitabın birinci bölümünde zikrettiğimiz asker erkeklerden çok farklı değil. Kendini kesme "bedenin sınırlarını tanımlamaya ve korumaya duyulan ihtiyaçtan kaynaklanır." Ayrıca, *jouissance*'la özdeşleştirilen kan, Oidipus öncesi bahtiyarlığa kadar gerilere uzanır –Kaplan bu kana "anne-kanı" adını verir.

"Delicate Cutters"da (1986 yılında çıkan *Throwing Muses*'da yer alan akustik bir balat) bir odalar labirentinde gizemli bir yolculuk yapan Kristin Hersh'ün sesi son derece kırık dökük tınlar; bu odalar onun kendi beden ve ruhunu –dünyaya kapanmış olan bu beden ve ruhun giriş kapıları çok iyi korunmaktadır– temsil ediyor gibidir. Duvarlar onu hem oyuna getirmektedir hem de o kendisi *duvardır*. Şarkı bir kaçınma ve yüzleşme balesidir. Bir pencereye kafa atıp paramparça eder ve kendini kesenlerle dolu bir odaya girer;

* Burjuvaziyi şaşkına çevirme, rahatsız edip sarsma. (ç.n.)

sonunda da "masum çocuklar"la dolu bir odaya çıkar yolu. Hersh'e göre bu şarkı onun ergenlik döneminde çok iyi güçlendirilmiş psişik savunma mekanizmalarını terk etmek ve "dünyanın içeri girmesine izin vermek" için giriştiği mücadeleyi dramlaştırıyordu. Bu şarkı ergenliğin mazohistik bataklığından büyük zorluklarla sıyrılma ve dünyaya kendini açma, dünyayla ilişki kurma sürecinin alegorisidir. *Melody Maker*'da 1988 yılında yayımlanan bir görüşmede şu anısını anlatır: "On yedi yaşındayken çiroz bir ufak kızdım...Kanımın neye benzediğini görmek için kendimi kestim. Bunu yapan ilk insan olmadığıma eminim, ama bunu yapma itkisi nereden kaynaklanıyor?" On dokuz yaşında hamile kaldıktan sonra bile "kendimi on iki yaşındaymış gibi...son derece beden-karşıtı hissediyordum...Ruhlarımızın niçin ille birer bedeni olması gerektiğine akıl erdiremiyordum." Kaplan'ın "dişi sapma" olarak gördüğü başka bir sapma olan ve Hersh'ün de yaşadığı anoreksiya "America (She Can't Say No)" şarkısının esin kaynağıdır.

Babes In Toyland grubundan Kat Bjelland kişisel bir kendini kesme deneyimine üstü kapalı değinir: "Müziğe başlamadan önce etrafta günlerce sessizlik içinde dolaşıp dururdum ya da kendime nahoş şeyler yapardım." "Vomit Heart" ve "Fork Down Throat" gibi şarkı adları kabul edilemez duyguları temizleyip atmanın bir eğretilemesi olarak anoreksiya/bulimya'yı akla getirir. Kendini kesme gibi anoreksiya da bedenin cinsel olgunluğa erişmesinin kendisini bir denetim yitimi olarak hissettirmesi sonucunda ergen kızın bedenini zapt etme girişimi olabilir: Anoreksik kişi, biyolojik ritimlerin kölesi olmaya ve erkeklerin cinsel bakışlarının pençesine düşmeye karşı ayaklanmaya geçer. Noelle Caskey'e göre, "anoreksik kız vücudunda başkalarının arzularının yansımasını görerek büyür. O beden o kızın *kendisi* değildir; dışsal ve yabancı bir şeydir, aynı zamanda kendisinden ziyade başkalarına anlamlı gelen bir şey."

Anoreksiya kişinin kendi gelişimini durdurma ve ergenlik öncesi erkek Fatmanın bağımsızlığını muhafaza etme yönünde bir çabadır. Anoreksik kadın aldığı kalorilerin miktarına dikkat eder, her yemekten sonra kusar ve tertemiz kalabilmek için habire müshil tıkıştırır; kararlı bir şekilde uygulanan açlık, göğüslerin küçülmesi ve âdet dönemlerinin duraklamasıyla sonuçlanır. Modern anoreksianın bir öncüsü, Sienalı Azize Catherine gibi yüksek ahlâki ölçütlere sahip genç kadınların kendilerini aç bırakma ve nefsi köreltme yoluyla kendilerini yoz bir dünyanın dışında tuttukları *anorexia religiosa*

sendromudur. Oruç, azizlerin ve asketik mistiklerin esriklik haline ulaşabilmek için başvurdukları bir metottur elbet. Hilde Bruch'a göre, "aç kalmak bir uyuşturucunun yarattığı etkinin aynısını yaratır, kendinizi bedeninizin dışındaymış gibi hissedersiniz. Gerçekten kendinizden geçersiniz."

Anoreksikler genellikle gerçekten de birer uyuşturucu düşkünüdür: Diyet hapları mal bulamayan speed müptelaları için uzun süredir bir amfetamin kaynağı olarak işlev görmektedir. Kadın biyolojisine karşı ayaklanan genç kızların çevreden ayrışma ve kendi kendini tanımlama duygusunu geliştiren son derece erkeksi, megalomanyak bir uyuşturucu olan amfetamine yönelmeleri ilginçtir. Amfetamin iştahı öldürmenin yanı sıra cinsel dürtüleri de köreltir, bu dürtülerin yerine otistik bir kendine yeterliliği geçirir. Amfetamin tiryakisi asiler genellikle yeniyetme kız anoreksiklerinkine benzer bir cinsel bulantıdan mustariptir: Johnny Rotten'ın cinsel ilişkiyi nasıl reddettiğini anımsayın; cinsel ilişkinin sıkıcı bir "şapşap seansı" olduğunu söyleyişini anımsayın.

C. RİTMİN KÖLELERİ

"Bedenime asla o kadar büyük bir şey tıkıştırmadım, öyle büyük bir şeye asla katlanamam...Kaldı ki, ben kendim kendi bedenimde yaşayamazken nasıl olur da başka bir şey bu bedende büyüyebilir?"

Lydia Lunch'ın çocuk doğurma hakkında söyledikleri

Rock daima gerçeklik ilkesine (basitçe HER ŞEYE sahip olamayacağınızı söyleyen ilkeye) karşı ayaklanma halinde olduysa, kadın rocker'ların kendi biyolojilerinin gerçekliğiyle ilişkisi de genellikle tedirgin ve zıt değerli bir ilişki oldu. Üreme kapasitesini –içlerinde bir şeylerin büyüyebilme olanağını– kadın rocker'lar genellikle bir tehdit olarak algıladı. Bir kuluçka makinesine indirgenmeyi kim ister ki? Patti Smith on altı yaşında ve hamileyken yazdığı bir şiirde aşağılanmışlık duygularını betimler: "Şişmiş. Hamile. Hasta bir köpek gibi kumda sürünüyorum –bir yengeç gibi– şişko göbeğimi denize sürüklüyorum –tam uç nokta– saçımı kökünden koparıyorum– bir kaltak gibi yuvarlanıyor, sürünüyor, tırmanıyorum –bir kaltak gibi– bir kaltak gibi." (Sonunda, bebeğini evlatlık verip bohem hayatına kaçmıştı). 1975 tarihli bir röprtajda Smith "Bedenimden iyi bir şeyler çıkabileceğini daima hissettim ama bir şekilde hep

kabız oldum. Ama gerçekten kaknem ve ürpertici bir çocuk olsam bile mutluydum, çünkü fiziksel olarak bedenimin ötesine geçebileceğim duygusu hep vardı içimde."

Başka bir punk ikonu Siouxsie Sioux da kadın yırtıcılığını dişi biyolojiye yönelik çelişkili bir tutumla bileştirdi. "We Hunger" (1984 yılında çıkan *Hyaena*'dan) hamileliği böcek dünyasının tiksindirici gözü doymazlığı çerçevesinde tahayyül eder. Bir bedeni vampir gibi emip kurutan sülükler hakkındaki imgeler bebek emzirme dehşetini ima eder. Hamilelik bir parazitin her yanı kaplaması, bağımsızlığın yitirilmesi ve sonunda da kimliğin her şeyi gövdeye
 indiren bir Ötekiye kaptırılmasıdır: "Ye beni, besle beni." Siouxsie'nin estetiğinin vortisist ve proto-faşist Wyndham Lewis'in talimatına nasıl da uygun düştüğünü daha önce görmüştük: "İyi sanatın içi olmamalı." Siouxsie'nin *objet d'art*'ın* buzumsu dışsallığına duyduğu arzu, yumuşaklıktan, organik hayatın titreşen doğurganlığından uzak durmanın bir ifadesiydi.

Günümüzün punk kadın şarkıcısı Courtney Love'un kendisini bedensel sıvılardan Siouxsie kadar uzak tutabildiği söylenemez. "Loaded"da hamilelik yozlaşarak bir inek gibi aşağılanmadır, inek gibi memenden süt sağılmasıdır. Kendisini kesilerek yarılmaya ve sergilenmeye hazır bir et gibi hisseder. "Mrs Jones" kürtaj hakkında pis kokularla ve virüs enfeksiyonlarıyla dolu tüyler ürpertici bir hikâyedir: İnsan varoluşunun hayvansılığına karşı, Sex Pistols'ın "Bodies"iyle aşık atabilecek bir isyandır. (Çoğunluğu kadın başka bir grup olan Breeders, üreme hakkında buna benzer bir tiksintiyi ifade etmişti. Grubun adı gay argosunda heteroseksüeller için kullanılan "üreyenler" anlamındaki bir sözcükten geliyor, ilk albümlerinin adı *Pod* (1990) rahme göndeme yapıyor ve "Hellbound" adlı şarkı da "hayatta kalan bir kürtaj" hakkında B-filmlerine yakışan bir korku öyküsü anlatıyordu).

Ama Courtney Love kadın biyolojisinin nahoş yapışkanlığını bir güç kaynağı olarak da yorumlamayı becerir. "Pretty on the Inside"da bir ikazı tüm nefretiyle dile getirir: "Benim çirkinliğim gibi başka bir güç" yok. Diamanda Galas gibi Love da zaman zaman dişi bedenin tiksindiren iç bölgesini bir tür silah gibi kullanır. Riot Grrrl'lerin ilk destekçilerinden birisi olarak da hareketi, proto-feminist asinin şahikası olarak ergenlik öncesi erkek Fatma tipini takın-

* Sanatın nesnesi. (y.h.n.)

tı haline getirmiş olmakla eleştirir. *Melody Maker*'da yayımlanan bir görüşmede, Riot Grrrl ideolojisini baştan başa kaplayan, neredeyse anoreksik denebilecek bir çizgiye işaret eder: "KIZ âdet görmez, KIZ orgazm olmaz, KIZ nahif, cana yakın, afacandır, acemiliği ve ehliyetsizliğiyle tehditkar görünmez...Kendimi her zaman bir kız olarak görmüştüm, ama şu andan itibaren kızlıktan istifa ediyorum."

Lunachicks 1992 yılında çıkardığı *Binge and Purge*'de bir yandan sırtını yeniyetme kzzz-gücüne yaslarken, öbür yandan kadın bedeninin akan-kokan unsurlarının keyfini çıkarır (bunlardan tiksinmek yerine). "Plugg" adlı şarkıları yakıtını eril rock'ı harekete geçirenden çok farklı başka bir "zonklayan kasık"tan alır: Bu şarkı punk-rock'ın hormonyakıtlı şarkılarıyla aşık atabilecek güçtedir ama konusu "âdet sancısı"dır. Albüme adını veren "Binge and Purge" şarkısı, ponponların ardında gizlenen itici gerçekleri (âdet kanaması, bulimya hastalığı) açığa çıkarmak yoluyla, amigo kızların steril temizlik standartlarına uyum sağlamaya çalışan "iyi kızlar"la dalga geçer. Şarkının çeşitli yerlerinde kusma sesi efektleri vardır: Bu kız asiler kız kardeşler arası birliği, erkek rock'çılar gibi birlikte otuzbir çekmekte değil, birlikte kusmada bulmuş gibidirler.

Lunachicks'in ateşli tabu yıkıcılığından Hole'un öfke kusan tiksintisine kadar kadın gruplar rock'n'roll'u her zaman dışlamış olduğu bir gerçeklikle yüzleştiriyor: Cinsel gelişimin bir denetim yitimi duygusu olarak yaşandığı genç kız tecrübesi. Bu gruplar yeniyetme kızın "sapkın" isyan stratejilerini suça eğilimli erkek başkaldırı biçimlerinin muadilleri olarak tahayyül etmeye çalışır.

İlk kadın rock asileri evcimenlik yerine macera talep ederek ya da toplumsal cinsiyeti ya/ya da olarak yapılandıran kategorilerden kurtulmanın bir yolunu bulmaya çalışarak biyolojik kaderi aşmak istemişlerdi: Patti Smith, eril Romantizm geleneğiyle özdeşleşerek; Kate Bush hayal dünyasına kaçarak. Daha yakın dönemde boy gösteren kadın rocker'lar –Throwing Muses, Hole, PJ Harvey– isyanlarını, kendi bedenlerinin savaş alanında sahneye koydu.

Böyle bakıldığında bu sanatçılar, Hélène Cixous'unun, "Medusa'nın Gülüşü" adlı denemesinde ifade ettiği rüyasını gerçekleştirmektedirler. Cixous'ya göre, "Kadın", yeni türden bir dil, erkeksi söylemden daha az doğrusal ve daha az basmakalıp bir düşünme ve yazma tarzı yaratabilmek için "kendisini yazmalı", kendi eşsiz bedensel tecrübesine yaslanmalıdır. Amerikalı feminist Adrienne Rich

de benzer sonuçlara varmıştır. Rich, biyolojik özcülük ile biyolojiyi bir strateji olarak kullanmak arasında gayet işe yarar bir ayrım yapmaktadır: "Patriyarkal düşünce kadın biyolojisini kendi dar tarifnamelerine tıkıştırıp sınırlıyor. Feminist vizyon işte bu sebeple dişi biyolojiden irkilmişti. Oysa, bu vizyonun bizim fiziksel bünyemizi bir mukadderattan ziyade bir kaynak olarak görmeye başlayacağına inanıyorum."

X
Eve yakın maceralar: Evcimenliğin müşfik tuzağı

"Evler gerçekte birer bedendir. Karaciğerimiz, iskeletimiz, etimiz ve damarlarımızda dolaşan kan bizim için ne kadar önemliyse, duvarlar, çatılar ve nesnelerle kurduğumuz ilişki de o kadar önemlidir."

Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*

"Bir psikoloji öğrencisiyken, bir kadının akıl hastası olup olmadığını saptamanın yollarından birinin o kadının evinin temiz olup olmadığına bakmaktan geçtiğini okuduğumu anımsıyorum. Bak sen, ne kadar doğru demiştim. Daha sonra kendime bir ev aldığımda, yatak yapılmamış halde olduğunda oturamıyordum bile; hey, burada neyi temizliyoruz dedim. Dağınıklık nerede? Yatak odasında değil!"

Throwing Muses'dan Kristin Hersh

Ev, kadınlar açısından öteden beri yoğun anlamlar yüklü bir simge olageldi. Ev geleneksel olarak dişi alandır: Aynı anda hem bir güç kaynağı hem de hapishane, kadınların hem yönettikleri hem de dizginlendikleri bir yer. 50'li yılların toplumsal huzuru ve bolluğu banliyö yaşam tarzının müthiş yaygınlaşmasıyla sonuçlandı. Bunun toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinde muazzam bir etkisi oldu: Bir yandan mom-ismin kadın düşmanı söylemi gelişti, öbür yandan görünmeyen yüzeyinde kadınların mutsuzluğunu, yalıtılmışlığını ve güçsüzlüğünü gizleyen evcimenlik kültüne tepki olarak feminizm ortaya çıktı. Temiz ev temiz kalpliliğin benzeşiği haline geldi. Gıcır gıcır lekesizlik bir zamanlar toplumsal saygınlık kazanma çabasını gösterirken, artık kadınlar için öz-değerin simgesi haline gel-

mişti. Betty Friedan'ın bu gelişmelere tepki olarak kaleme aldığı *The Feminine Mystique* (1963) adlı eseri kadınların ev kadını ve çocuk bakıcısı rolüne indirgenmesine itiraz ediyordu.

Evcimenlik rock'n'roll açısından asla seksi bir konu olmamıştır; macera arayacağınız en son yer evdir. Kadın rocker'lar açısından ev alanının bu şekilde değersizleştirilmesi sorunlar çıkarabilir; kadınların maceraları genellikle erkek rock maceracılığının arka perdesini oluşturan dışsal uzamların –vahşi sokakların, ıssız çöllerin– karşıtı olarak *iç mekânlarda* cereyan eder. Bu iç mekânlar hem harfiyen (yatak odası) hem de mecazen (tahayyül) içselidir. Araştırmacı

Ann Powers, Tori Amos ve Tanita Tikaram gibi kadın şarkı yazarlarının Kate Bush, Stevie Nicks ve Sandy Denny geleneğinde yer alan "ünikorn* seyisleri" olduğunu söyler. "Akademisyenler kız çocuklarının defterlerindeki karalamaları incelemeyi asla düşünmemişlerdir; incelemiş olsalardı o karalamalarda Bronte kardeşlerin yazılarından ve İskandinav mitlerinden, yatak odası skandallarından ve aşk intiharlarından izler bulurlardı. İç mekânlarda kapalı tutulan kadınlar oralarda vahşi bir doğa icat etti." Tahayyül gücü bir sığınağa dönüşür: Kızlar Ana Cadde'deki birer sürgünden ziyade iç mekândaki birer Çingene haline gelir.

Bu durumda, birçok kadın sanatçıda yuvanın dişi kimliğin güçlü ama çelişkili bir eğretilemesi olarak boy göstermesi pek şaşırtıcı değildir. Kate Bush'un "Get Out Of My House"u (1982'de çıkan *The Dreaming*'den) bunun en çarpıcı örneklerinden biridir. Bush, kabile ritimleri eşliğinde, bir sürü alter ego arasında şizofrenik bir şekilde dolaşır. Ana ses kendi evine derin bir bağlılık duyuyor gibidir, acılı anıları ve lekeleri faal bir tarzda ovalayarak çıkarmaya ve iyileştirmeye çalışırken cüretkâr bir sesle hiçbir yabancı "bana giremeyecek" der. Ama panik içindeki başka bir ses aniden kekeleyerek araya girip, ev "be-be-benim dağınıklığım" ve "be-be-benim deliliğim"in yuvasıdır der. İşgalcilerin defedilmeleri gerekir: Bu dikkatlice korunan mesken, bu "Ben", onun sahip olduğu tek şeydir. Bir erkek kur yaparak bu kutsal inziva köşesine dalmaya çalışsa da Bush onun yakarmalarını reddederek kendi manevi dünyasının daha derinlerine, metamorfoz yoluyla özgürlüğü bulduğu bir fantezi dünyasına iner (orada, ister inanın ister inanmayın, anıran bir katıra dönüşür). Bush toplumsal cinsiyet çelişkilerini, benliğin kalın bir zırhla korunması ile çözülmesi arasındaki ikili karşıtlığı

* Ünikorn: Tek boynuzlu efsanevi at. (y.h.n.)

aşmanın yolunu ancak hayali bir dünyada bulur.

Tuhaf bir şekilde, "Get Out of My House" yaklaşık on yıl sonra Hole'un *Pretty on the Inside* adlı albümündeki "Teenage Whore" şarkısının bir dizesi olarak yeniden ortaya çıktı. Bu şarkı bir kızla annesi ve şarkının kahramanını kötü kız/yabancı konumuna yerleştiren başka kişiler arasındaki bir diyalog olarak görülebilir. "Evi"ne (yani, bedenine) girenleri denetlemek yeniyetmelerin güç kullanabildikleri, denetleyebildikleri az sayıdaki alandan biridir –bu, kendisinin istismar edilmesine izin vermek anlamına gelse bile. Courtney Love denetim ile aşağılanma arasındaki ince bir çizgi üzerinde yürür: Boğuk iniltisi utancı, kendine olan güveni kaybedişini mi, yoksa bir suçlamayı mı göstermektedir? Bedeni bir mülkiyet mücadelesinin cereyan ettiği savaş alanı haline gelmiştir.

Lunachicks "Mom"da (1992'de çıkan *Binge and Purge*'den) farklı türden bir anne-kız evlat çatışması anlatır. Grup, bu şarkıda her taraf pırıl pırıl temizlenmedikçe evini terk edemeyen takıntılı bir ev kadınını hedef alır. Şarkının manik, aşama aşama hızlanan temposu, ev hapishanesinde asla huzur bulamayacak olan bu süper anne adayının nevrotik cinnetinin simülasyonu gibidir –ama aynı zamanda annesi gibi birisi olup çıkmadan önce kaçarak kurtulmak isteyen kız evladın çaresizliğini hatırlatır. Şarkıcı Theo Kogan ona dışarı çıkıp "havayı kokla"masını tavsiye etse de, anne kulak asmaz. Şarkının sonunda Kogan çabasının nafile olduğunu, sonuç alamayacağını görür, anneye ve eve elveda der.

Bununla birlikte, kadın grunge gruplarından birkaç yıl önce Kristin Hersh, kendi terimleriyle, "agorafobi karşısında klostrofobi açmazı"yla cebelleşiyordu: "Evin ortaya çıkardığı sorun, evi terk ettiğinizde kendinize nasıl bir yuva kuracağınızı bilmemenizdir. Sorun, güvenliğin olduğu yerde kısırlaşmışlığın da olmasıdır." Throwing Muses'ın ilk albümü ev hayatının teklifsizliğinin, kişiyi boğması, ya da hapsetmesine dair imgelerle doludur. "Vicky's Box"da ev, "kalbin serilip uzandığı/yalan söylediği/kişiye ait olduğu [lie] yer"dir: Burada "lie" sözcüğü muğlak bir anlamla doludur, evcil kapalı alanın kendi kendini aldatmanın, entropinin ve israf edilmiş potansiyellerin uzamı olduğunu hissettirir. Ev, temiz yüzeylerin ve insanı kısıtlayan rollerin mekânıdır: Kadınların "münasip yer"i bir kadının kendisi olabileceği son yerdir.

Hersh, 1988 yılında çıkan *House Tornado*'ya gelindiğinde bir anne ve mutfak önlüğüyle bir ev kadını olma konusunda iki yıllık

bir tecrübe kazanmış ve uzunçaların adının da sezdirdiği gibi, evcimenliğin de en az rock'ın engin açık alanları kadar aşırı tecrübelerin yaşanabileceği bir alan olabileceği fikrine takmıştır kafasını. Bir görüşmede "yabanıl ev kadını fikri(nin) güçlü bir cazibesi olduğu"nu söylüyordu. "Geçmişte tüm zamanımı benim o boktan yeniyetmelik yıllarımı kaleme almak için harcamıştım, oysa bugün durulmak, otuz beş yaşında birisi olmak zorunda hissediyorum kendimi. Ama daha yirmimdeyim ve bir evde o kadar çok şiddet, o kadar çok dinamik var ki."

Albümün açılış şarkısı "Colder"da Hersh mobilyaların parçası haline gelmiş bir ev kadınını canlandırır; kadının faaliyetleri o kadar mekanikleşmiştir ki, kendisini etrafını saran mobilyalardan ayrı tutamamaktadır. Bu, Erik Satie'nin proto-ambient *mobilya müziği* rüyasından, "çevreden gelen sesleri dikkate alan" müzikten çok farklı bir girişimdir. Şarkı itaatkâr ama huzursuz tınlar; gündelik işler hayal gücünü körleştirmiş ve yaratıcılığı ketlemiştir ama huzura kavuşturmamıştır. "Aynı şeyi beş yüz defa yapsam aynı işi karanlıkta da görebilir miydiniz?" diye merak eder Hersh. Bu imge insanın aklına, insanların gündelik faaliyetlerinin hızlandırıldığı, sonunda rutinin gözlerinizin önünde somutlaşıp heykelimsi bir özelliğe büründüğü *Koyaanisqatsi* filmini akla getirir. Tekrarın uyuşturduğu ev kadını yaşama sevincinin gitgide azaldığını, silikleştiğini hisseder, ta ki kendisi bir nesne olup çıkana kadar: Kendisini "bir çalar saat" gibi hisseder.

Cansız şeylerle bu tarz bir özdeşleşme birçok kadın şarkısında görülebilir. Güçsüzlük ve anonimlik duygularının bir ifadesidir bu ve muhtemelen Julia Kristeva'nın "keder aksesuarı" adını verdiği bir sendromla bağlantılıdır. Bu sendromun görüldüğü kişiler bunaltıcı dehşet duygularıyla baş edebilmek için bu dehşet duygularını fobik bir nesneye yansıtır. Hersh cansız şeylerle bu tarz özdeşleşmelere sık sık başvurur. "Hate My Way"de "çığlık" atan o kadının yastığı ve o kadının mutfağıdır.

House Tornado'daki "Marriage Tree"de, hiçbir yaratıcılık gerektirmeyen ve ödüllendirilmeyen gündelik işlerin bir otomatona dönüştürdüğü başka bir ev kadını anlatılır. Şarkının sonunda kadının ruhunu teslim etmeye, işinin bitmesine ya da tamamen kaçıp gitmeye, "açık yollara düşmeye" özlem duyduğu ima edilir. Yanıltıcı bir hafifliği olan "Juno", melankolik bir hikâyeye sahiptir: "Gidilebilecek pek çok yer" vardır, ama bu yerlerin hiçbiri şarkıdaki

anlatıcı için değildir. Şarkı, ev kadınına ya da beatnikler "yola" düştüklerinde geride bırakılan kadınlara gönderilmiş bir tür selamdır. *House Tornado*'da piyanonun keskinliğine, parlaklığına rağmen en harap edici şarkı "Walking in the Dark"tır. Bir esir olan, bir kapana yakalanan bu ev kadını "ailemin saçlarına dolanıp kaldım" demektedir. Bu şarkıda da kendisine bir çıkış yolu bulamamış zengin bir düşgücü, gerçekleştirilememiş bir potansiyel ima edilmektedir. Hersh bu şarkıda kendi kendisiyle de konuşuyor olabilir, maskelerin gerisinde yaşamak zorunda bırakılmış pırıltılarını gizleyen, yaşanmamış yılların acısını taşıyan kadınlarla da.

A. MUTLU EV

Punk'ın birçok hedeflerinden biri de banliyö hayatının ruhsuzluğuydu. Kadın punk'ların durulma tehlikesinden dehşet duymaları için oğlanlarınkinden çok daha fazla sebepleri vardı. "Suburban Relapse" ve "Happy House" gibi şarkılarla Siouxsie Sioux hiç kuşku yok ki, burjuva Londra'nın banliyösü Bromley'de geçirdiği sanat meraklısı, kaygılı erişkinlik yıllarında katlanmak zorunda kaldığı kapana kıstırılmışlık duygularını içinden çıkarıp atmaya çalışıyordu. "Suburban Relapse"de (*The Scream*, 1978) anlatıcı, yavan bulaşık işiyle uğraşıp dururken "dişlerini gıcırdatan" bir ev kadınıdır. Kafayı yiyen kadın evde ne kadar dayanıklı tüketim malı varsa komşularının kafasına fırlatmaya başlar, kendisini cümle âleme teşhir eder. Bu şarkı belki de, Rolling Stones'un gün boyunca dengelerini korumak için yatıştırıcılardan medet uman depresyona girmiş ev kadınlarını hor gören "Mother's Little Helper"a verilmiş gecikmeli bir yanıt olarak görülebilir. Ama Siouxsie rutine karşı ayaklanan kadınla özdeşleşiyor mudur, yoksa kendisini "seçilmiş" addeden, sırf iradi bir kararla kendisini vasatlık batağından çekip çıkardığı kanısında olan bir punk'ın standart kibriyle aşağılıyor mudur, belli değildir.

1980 yılında çıkan *Kaleidsocope*'daki "Happy House" evim-tatlı-evim denilen ev ile akıl hastanesi arasında rahatsız edici bir paralellik kurar. Bu iki mekân da vahşiliği kısıtlar, iki yerde de olanaksız arzular kafese tıkılır ve çürümeye terk edilir. Şarkı sessizliğin dayatıldığı evcimen bir mutsuzluk sahnesi sunar. Siouxsie sinsi bir şekilde evlilik töreninde "evet" demeye hazır olan herkese bu me-

kanlarda yer olduğunu söyler: Evlilik bağı akıl hastanesine bağlanmakla bir tutulur.

Yaklaşık aynı tarihte, bir önceki kadın asi kuşağından gelen bir şarkıcı, Marianne Faithfull, bir ev kadınının kederini anlatan bir şarkıyla listelerde yukarılara çıktı. "The Ballad of Lucy Jordan"ı aslında bir erkek, Shel Silverstein yazmıştı, ama Faithfull'un etkileyici yorumu tam anlamıyla şarkının hakkını vermiştir. Banliyöde yaşayan, tatminsiz, otuz yedi yaşındaki bir ev kadını olan Lucy Jordan karşılığı bulunmayan hülyalarla (bir sürü âşığı olduğunu, Paris'te spor bir otomobille turladığını hayal edip durmaktadır) dolup taşar, bunlarla güç toplamaya çalışır. Bu hayallerin hiçbirisi gerçekleşmeyecektir, çünkü şarkıyı söylerken bir yandan da kendini öldürmeye hazırlanmaktadır. Kocası ve çocukları için ve onlar vasıtasıyla yaşayan, her yandan kuşatılmış, çiçeklerin bakımını yapmak, evi şık ve temiz hale sokmakla görevli bir robota indirgenmiş olan kadın, kendi iç dünyasında çoktan ölmüştür zaten. Çatıya çıkar ve kafasının içinde çınlayıp duran alaycı kahkaha doruğuna vardığında kendini aşağı atar. Keşke Lucy Jordan da, Talking Heads'in "And She Was" şarkısının kahramanı "İkarus'a dönüşen ev kadını" gibi çatıların üzerinden uçup gidebilseydi.

Slits, *Cut*'da (1979) kentsel yabancılaşmanın bir tür kesitini bir kadının bakış açısından sunar. "Spend Spend Spend", içindeki boşluğu zorlanımlı bir tüketimcilikle doldurma girişiminde bulunan bir kadının hayatına parlak ve yürek burkucu bir bakış atar. Hassas, iç karartan bir punk-reggae sound-manzarası üstünde titreşen Ari Up'ın sesi, bu kadının bir apartman blokundaki perişan yuvasından kaçışının ve güdüsel olarak yapılan alışverişlerle kendisini avutmasının şarkısını söyler. Kadının iç dünyasının dili bile reklamlar tarafından sömürgeleştirilmiştir: Alışveriş yapmak, duyduğu kaygıya "geliştirilmiş formüllü bir çare" sunmaktadır.

Yıllar sonra televizyon sohbet şovları –ki akıl verme ve kendi kendine yardım yoluyla çözüme ihtiyaç duyan yeni sorunlar keşfetmek için daima gözünü dört açmış beklemektedirler– alışverişkolik tipini keşfetti. Susan Faludi alışverişi kadınların enerjilerini saptırarak politikadan ve feminizmden uzaklaştırmanın bir yolu olarak görür: "80'li yılların kültürü kadınların politik söylemini boğdu ve özdışavurumu yeniden kanalize ederek alışveriş merkezlerine yönelti. Pasif tüketici ürün satın alma "hakkı"nı uygulayan, kasa önünde kendi "tercihleri"ni yansıtan yapay bir feminist olarak yeniden kul-

lanına sokuldu." Faludi yapılan araştırmaların "kadınların kendilerine güveni ve bağımsızlık duyguları arttığı oranda, alışverişten daha az zevk aldıklarını" gösterdiğine dikkati çeker. Kablolu televizyonun sunduğu evde ekran başında alışveriş ağı, kadınların yalıtıklığını tamamlamıştır: Alışveriş tiryakiliğini tatmin etmek için artık evden çıkmak bile gerekmemektedir. Kimi kadınlar telefonla binlerce dolar tutarında mal sipariş etmekte, sonra mallar postaya verilmeden önce siparişi iptal etmektedir: Saf haliyle o anı satın almak.

Slits hüzünlü "Spend Spend Spend"ten sonra, alışverişin bir kadın *suçluluk* türü olarak yeniden kurgulandığı "Shoplifting"in çılgınca neşesine daldı. Gerçekten de Louise Kaplan zorlanımlı mal aşırmayı [shoplifting] bir dişi sapkınlığı saymaktadır. Aşırmacılığın, istekleri paralarından daha fazla yeniyetme kızların en önemli boş zaman faaliyetlerinden biri olduğuna kuşku duyulamaz. Gelgelelim, Slits alışveriş merkezi faresi değil, işgalci-punk aktivistleridir ve yalnızca ihtiyaç duyduğu şeyi çalar: Yiyecek. Grubun "We pay FUCK-ALL" [ZIRNIK ÖDEMİYORUZ] şeklindeki sevinçli çığlığı, küçük hırsızlığın da bir tür o anı satın almak olduğunu hissettirir –bu kez bir şeyi karşılığını vermeden almak köleleştirici değil, güçlendiricidir.

Bu şarkılar şunu ima eder: Sitüasyonistlerin savunduğu gibi geç yirminci yüzyılın Batı toplumlarında "gündelik hayatın yoksulluğu" en önemli ezilme biçimiyse eğer, bu durumda can sıkıntısı ve yabancılaşma tecrübesi bakımından kadınların bıçağın keskin ağzında durdukları söylenebilir.

XI
Tamamen akış halinde: Yapıya karşı çıkan asiler

"Rock dünyasında kadınlar"ı ele alan geleneksel incelemeler güçlü rol modelleri aramak ve erkek-egemen bir sanayide akıntıya karşı başarı sağlayanları alkışlamak eğiliminde olmuştur. Çelişki ve zıt değerlilik karşısında dolambaçsız bildirilere daha fazla değer verilir. Benliğin ve sosyal statünün güçlendirilmesi ve geliştirilmesi daha fazla vurgulanır.

Ne var ki, kadınların yaptığı en güçlü müziğin bir kısmı kesinlikten ziyade karışıklıktan beslenmiştir. Bu sanatçılar (dişi) kimlik sorunsalı çerçevesinde gerçekleştirir çalışmalarını. Bu sanatçıların estetiği öznelliğe değil, Julia Kristeva'nın terimiyle *süreç içindeki özneye* yaslanır. Kimlik bir yapı olarak değil, daha ziyade bölünmüş dürtülerin ve çelişkili arzuların kargaşasının hüküm sürdüğü bir açık

uzam olarak görülür. Dolayısıyla, bu parçalanmış öznellik, tutarsızlık ile vizyoner bir berraklık arasında gidip gelen parçalanmış bir dille ifade edilir.

Akış özgürleştirici olabilir, kimliğin katı sınırlarının dışına çıkarabilir kişiyi. Ama merkezsizleşmek aynı zamanda dehşet verici ve pasifize edici bir deneyim de olabilir. Akış halinde olmak ile kafayı yemiş olmak arasında, süreç-içinde-özne ile şizofrenik arasında ince bir çizgi vardır. Psikoanaliz kuramcılarının bazıları şizofreniyi bir dil sorunu olarak görür. İnsan yavrusu dili öğrenerek bir "Ben" olur; anneyle arasındaki eşyaşarsal ilişkiden koptukça konuşma ve arzularını ifade etme, toplumda işlevsel bir yer edinme yeteneğini kazanır. Anneden kopmak dilin temelidir; bazı kadınlara dilin –bilhassa en katı, mantıksal ve hukuksal anlamıyla dilin– yabancı ve yabancılaştırıcı gelmesinin sebebi belki de budur. Patti Smith'ten Mary Margaret O'Hara'ya kadar tüm akış halindeki şarkıcılar bu "erkek-yapımı dil"i reddetti ve daha *müzikal* bir şiirsel sözcelem [utterance] biçimi yaratmaya çalıştı.

Şiirsel dil bireyi "Ben" olarak kuran özne/yüklem/nesne yapısını kırarak sağduyunun dilini yıkar. Ama "Ben"i denetlenemez bir arzular ve karabasanlar güruhuna açmak da risklidir. Şair ego-yitimiyle ve zihinsel dengelerinin bozulması tehlikesiyle flört eder, akıldışının uçurumu üstünde gerilmiş ip üzerinde yürür. Kimlik duygusu en iyi haliyle sallantılı olanlar açısından, tek bir güçlü benlikten ziyade çoğul olma tecrübesi harap edici olabilir. Kadın sanatçılar genellikle, erkek-egemen iktidar yapısında etkileyici bir sima olabilmek için kafa karışıklığını ve kuşkuları bastırarak güçlü ve kendisiyle barışık bir imaj sunmak ile anlaşılmaz, histerik ya da deli olarak görülme riskini göze alıp iç dünyalarındaki kargaşayı eserlerine yansıtmak arasında bir tercih yapmak zorunda kalır. Sanatın huzur vermesini değil de bir anlamda meydan okumasını isteyenler açısından, en radikal ve güçlü eserlerin bazıları bu ikinci yaklaşım tarafından üretilmiştir.

"Bu mektubu Rimbaud yazar ve şöyle söyler...kadınlar gelecekte uzun süren köleliklerinden kurtuldukları zaman...yeni bir müziğe, yeni duyulara, yeni korkulara, yeni dürtülere sahip olacaklardır..."

Patti Smith

Patti Smith bazı açılardan asi rock'çı kadın tipinin şahikasıdır. "Rock dünyasında kadınlar"ın tüm çelişkileri onun eserlerinde gö-

rülebilir. Smith, eril Romantik gelenekle tamamen özdeşleşmiş bir erkek Fatma/kadın beatnik olarak işe başladı; yaratıcılığının doruğundayken rock biçimini radikal ölçüde kadınsılaştırmaya girişti ve kendisini bir tür kadın Mesih olarak tahayyül etti. Tüm bunlardan sonra dişi varoluşun en standart biçimi için, yani bir anne ve ev kadını olmak için rock'n'roll'u bıraktı.

Patti Smith'in rock'n'roll dünyasındaki ilk adımları asi erkeksiliğin klasiklerini alıp bunlara dişi bir renk vermekten oluşuyordu: İlk single'ı "Hey Joe"nun bir cover'ıyken (Orijinaldeki karısını öldüren caninin yerini bir kadın terörist, Patti Hearst almıştı), ilk albümü *Horses*'ın (1975) açılışını Them'in "Gloria"sı yapıyordu. 60'larda bir sürü garaj grubu tarafından cover'lanmış olan bu eril şehvetin bu proto-punk klasiği, Smith'in elinde bir lezbiyen arzu anthem'i olup çıkar.

Bununla birlikte, eril isyanın kabadayılığını ve kasıntılı küstahlığını sadece taklit etmek Smith'e yetmiyordu. Bunun yerine, dişi bir Dionysosçu ruh, eril özgürlük sunumlarına eşit ama yine de bunlardan farklı bir yabanilik tahayyül etmeye çalıştı. Grubu tamamen erkeklerden oluşsa ve rock geleneğini iyice sindirmiş olsa da yaptıkları müziğin radikal ölçüde kadınsı olduğu kanısındaydı. 1978 yılında yayımlanan bir görüşmede şunu ilan ediyordu: "Sabit bir kurallar ya da formüller kümesi yok elimizde. (Dev bir hayali penisi kökünden tutmuş ve boşaltmaya çalışıyormuş gibi yaparak) Erkek gruplarda performansın keyfi böyle kökten başlar, yukarı çıkar, çıkar ve büyük boşalmayla sonlanır. Biz dişi bir topluluğuz, bir noktaya kadar ilerler, zirve yapar sonra tekrar baştan başlayıp yeniden ve yeniden zirve yaparız. Tıpkı okyanus gibi."

Çok büyük ölçüde erkek sanatçılardan ve rock'n'roll'culardan esinlenirken "kadınsı" bir müzik yaratmayı amaç bellemekten kaynaklanan çelişki, başlangıçta göründüğü kadar üstesinden gelinemez değildi. Smith'in örnek aldığı Romantik gelenek, içlerindeki kadınsılıkla temas kurduklarına inanan erkek sanatçılardan oluşuyordu. Rimbaud'dan Jim Morrison'a kadar bu sanatçılar akış ve sürekli değişimi, bilinçdışının kaosunu el üstünde tutmuştur. Smith, bu eril avangardçılar ve Romantiklerle özdeşleşerek kadınların kendi yabaniliğine sahip çıkmanın bir yolunu bulmuştu.

Patti Smith'in fallik-olmayan, eril rock'ın gerilim/patlama yapısından ziyade sonsuz kreşendolar etrafında düzenlenmiş bir rock yaratma doğrultusundaki en başarılı girişimleri, "Land" ve "Radio

Ethiopia" gibi uzun parçalar biçiminde tezahür etti. Doors'un ilk albümündeki "The End" gibi "Land" de *Horses* albümünün doruğu ve en önemli parçasıdır. Bu parça Velvet Underground'un minimal olan maksimaldir yaklaşımının –yani basit bir rock'n'roll temasının tekrarlana tekrarlana sonunda bir sound seline dönüşmesi– klasik bir örneğidir. Parça gerçekten de "okyanus gibi"dir, gürültü dalgaları art arda kırılarak köpüğe dönüşür, sonra yeniden saldırıya geçer. Smith bu dalgaların tepesinde bir sörfçü gibi yol alır, şarkı söyleme tarzı klasik rock'n'roll coşkusu ("Go Johnny go") ile mitolojik imgelerle dolu baş döndürücü bir akıntı arasında yön değiştirip durur.

"Land" sözleri açısından aşırı hırslıdır, hem rock'n'roll'un ezeli kaynağına geri dönmeye hem de yeni bir ruhsal dünyaya doğru ileri atılmaya çalışır. Bu gerilim, aynı anda hem en temel garaj rock-'n'roll'unun ilkelliğini taşıyan (riff ve beat o kadar yalındır ki, neredeyse aptalcadır) hem de soyut dışavurumcu bulanıklığa doğru kayan sound'a kazınmıştır. 50'lerdeki ve 60'ların başındaki dans çılgınlıklarını –Watusi, Mashed Potato, Alligator– anan Smith, rock'n'roll'un özündeki bir semazenin transına benzeyen ruh halini canlandırmaya çalışır. Michael Ventura, *Shadow Dancing in the USA*'de rock'n'roll'u cinsellik ve bedenin Hıristiyan kültürünü radikal bir biçimde işgal edişi, "Batılı şeylerin mahiyetinde açılmış olan derin bir yara" olarak niteler. Elvis Presley yüzünden "voodoo ayinlerinde yaşanan türden bir esriklik hali rock'n'roll performanslarında standart haline geldi." Smith, Little Richard'ın awopbopaloobop tarzı manasız glossolalisini yeniden ama bu kez Joycevari bir dokunuşla yeniden hayata geçirdi: Tarzı safi rock'n'roll'dur ve bir peygamber edasına sahiptir.

İronik bir şekilde, "Land" şarkısındaki asıl kahraman "Johnny"-dir. Bu kahraman, baştan ayağa deri giysilere bürünmüş, sustalı bıçak taşıyan, rock'n'roll'un arketipik kötü oğlanıdır. Ama şarkının gerçek konusu "The Wild One" (Brando/Dean tarzı asi) olmayıp, dörtnala koşan bir at sürüsü olarak tahayyül edilen adsız bir yabaniliktir. Atlar ergen kızların tahayyül dünyasında uzun bir süredir kuvvetliliğin ve bağımsızlığın bir simgesi olarak boy göstermiştir. Smith'in tahayyül dünyasında atlar gücün, doğal zarafetin ve dizginsiz bir özgürlüğün –Smith'in üstüne binip sürebileceği bir fırtınanın imgesi haline gelir. Sörf yapmak bazı maceracı erkek rock'çılar için nasıl bir işlev görüyorsa atlar da Smith için aynı işlevi görür

–gerçekten de, Smith dalgalara baktığında bir Arap atı sürüsü görür.

"Land"de Smith kendini denetlemek ile kapıp koyvermek, asi erkek prototipiyle özdeşleşmek ile yabanıl bir bütünün mutlu bir parçası olmayı hayal etmek arasında gidip gelir. Johnny bir rock-'n'roll intiharı* haline gelir: Bıçağı fallik bir nesne olarak kullanmak yerine boğazını kesip, ses tellerini parçalamak için kullanır. Kanarken, kabarık denizle kaynaşır. Johnny'nin, "olanaklar denizi" olarak tasavvur edilen cennete uzanan bir merdiven** haline gelmiş saçlarına Smith'in bakıp durduğu an şarkının özünü ifade eder. Tüm tekbenci görkemiyle asi figürü çözülüp dağılır –insanın bünyesini aşan arzular tarafından parçalanır. Keza "Land"in rock'n'roll biçimi serbest bir akışa dönüşür; telaş içinde yol alan sound durularak Smith'in mırıltılı vokalleriyle saçaklanmış tekinsiz birer sound lagünü oluşturur.

"Land"de hem rock kahramanı hem de rock biçimi bir kaos seline teslim oluyorduysa, "Radio Ethiopia" (1976'da çıkan ikinci albüme adını veren şarkı) verili yapıya karşı topyekûn bir ayaklanmadır. Çok gevşek olan ritmik omurga bile yarı yolda yerini yüzer gezer bir perküsyona ve zil seslerine bırakır. Gitarlar da riff benzeri yapılardan uzaklaşıp serbest sololara yönelir. Patti Smith, şarkılarını büyük bir ciddiyet ve net bir diksiyonla söyleyen Jim Morrison gibi bir rock'n'roll şamanına öykünmenin ötesine gider; Amazonlardan gelmiş ve doğal halüsinojenlerle çılgın bir tribe girmiş gerçek bir şaman gibidir sesi. Boğuk sihirli sözlerle şarkıyı söylerken dişlerini gıcırdatır, tıkanır ve nefes nefese kalır. Bu voodoo hezeyana en fazla ulaşan erkek şarkıcılar, "TV Eye"ın doruğunda uluyan Iggy Pop ve *Starsailor*'daki Tim Buckley'dir.

Patti Smith "Land" ve "Radio Ethiopia" gibi şarkılarda salıverdiği coşkulu abuk sabuk seslere bir ad vermiştir: Bebekonuşma [Babelogue]. Tekkonuşmanın [monologue] ya da iç konuşmanın [soliloquy], yani kendilerine genellikle esin kaynaklığı eden kuşku ve acıya rağmen bir merkezi olan ve kendini yücelten konuşma biçimlerinin karşıtıdır Bebekonuşma. Smith mırıltılı-konuşmalarında [babble-ogues] dille tanışmamızdan (Kutsal Kitap'ta öykülenen Babil Kulesi'nin çöküşünden) önce var olan ezeli konuşmayı yeniden bulmaya çalışmaktadır. Açık seçik bir anlatımı olan bir dil, duyguların ifadesi açısından çok yetersiz, duygunun hızına ve kar-

* "Rock'n'roll suicide": Bir David Bowie şarkısının adı. (y.h.n.)

** "Stairway to heaven": Bir Led Zeppelin şarkısının adı. (y.h.n.)

maşıklığına uymayacak kadar katı gibidir. Rock'n'roll ve soul her zaman tutarsızlıkla flört etmiş, sözcükleri tutkunun gerilimine tabi kılmış, dili müziğe yaklaştırmış ve en uç noktasında anlamın dışına sıçrayarak safi duyguyu dışavuran falsetto, hırıltıya ya da kükremelere başvurmuştur. Smith "Radio Ethiopia"da anlamın bu anlık çöküşünü şarkının tüm bünyesine yayar.

Smith "Land", "Radio Ethiopia" ve öbür şarkılarda sözdizimine ve söyleyime [diction] karşı ayaklanma içindedir. *Melody Maker*'da 1976 yılında yayımlanan bir görüşmede kendisinin ve grubunun, teknik yetersizlikle eleştirilmelerine neden olan bu yapı düşmanlığını açıklamaya çalışır: "Yazık ki okulda çok isyankârdım. Dilbilgisini öğrenemedim... Bana hiç kimse dilbilgisini semavi bir şeylere aktarabileceğimi öğretmemişti... Bazı insanlar asidir, deri ceketler giyer ve insanları doğrar. Bizler farklı türden asileriz. Dilbilgimizi öğrenmeyi reddediyoruz, akor yapılarını öğrenmeyi reddediyoruz. Yalnızca özgür olmak istiyoruz, o kadar."

Radio Ethiopia'nın kapak içi bilgi notlarında Smith "toplumsal düzene baş eğmeme ve yeknesaklığın getirdiği yavaş ölümden kurtulma"nın mümkün olduğundan söz eder. "Onun gitarının gözeneklerinden sızan anarşi, hayat gailesinin içinde inleyen insanların çığlıklarıdır." Smith kendisini hem müziğin karizmatik merkezi ve kaosun elebaşı olarak hem de başkalarının arzularına kanal işlevi görmesinden ötürü önayak olduğu hengâmenin içinde eriyen bir figür olarak görür. Smith, tüm dikkatlerin odak noktası olmak ile akış içinde erimek arasındaki bu çelişkiyi, kendisini feda eden bir yıldız olma fantezisiyle uzlaştırmayı başardı. Üçüncü albümü *Easter*'a (1978) adını veren şarkıda kendisini rock müziğinin ruhunu tekrar dirilten Mesih olarak tahayyül eder: Müziğinin akışkanlığı, artık bir Çorak Ülke haline gelmiş olan kurak ve kısır rock kültürünü sular. *Cowboy Mouth* adlı oyunundaki (Sam Shepard'la birlikte yazmıştı) karakterlerden biri şunu söyler: "En yüksek inayet mertebesine erişen rock'n'roll yıldızı günümüzün yeni kurtarıcısı olacaktır." Patti Smith rock tarihindeki ilk kadın kurtarıcı-şaman olmaya çalışmıştır.

Buna rağmen, Smith erkek asi geleneğinin kahramanlarına duyduğu bağlılık ile kahramanlaştırmayı tamamen ortadan kaldıran bir dişi yabaniliği salıvermeye duyduğu arzu arasında parçalanmış bir halde kaldı. Bu durum hiçbir yerde "Rock'n'Roll Nigger"da (*Easter*) olduğu kadar net değildir. Buradaki zenci bir kadındır (şarkının

adı açıkça Yoko Ono'nun "Woman is the Nigger of the World"ünden esinlenmiştir). "Rock'N'Roll Nigger"da Smith dişi isyanın yeni ufuk olduğunu ilan etmektedir. Şarkı gizil bir tarzda şöyle söylemektedir: Hipster'ler* her zaman birer Beyaz Zenci olmak istemişlerse ve kadın da dünyanın zencisiyse, bu durumda niçin dişi isyan gelecekteki tüm isyanlara bir model oluşturmasın?

Ama şarkının ortasında bir yerlerde Smith, sanki dört bir yanda dişi isyan arketipleri aramış da eli boş dönmüşçesine erkek yenilikçileri (Hendrix, Jesus, Jackson Pollock) "zenciler" olarak anar. Plağın kapak içi bilgi notunda "klasik biçimin ötesine uzanan her erkeğin bir zenci" olduğu belirtilir. Bu tarz akıl yürütme, Joyce ve Mallarmé gibi erkek avangardçıların bir şekilde *écriture féminine* ortaya koyduklarını iddia eden Hélène Cixous gibi teorisyenlerin argümanlarına benzemektedir. Buna göre, söz konusu yazarlar kadınsılığın "karanlık kıta"sına özel bir erişim yolu bulduklarından, patriyarkal düşüncenin ve sözdiziminin sınırlanımlarından kopabilmişlerdir. Hiç kuşku yok ki Smith, bu *poètes maudits*** ve onların rock'n'roll dünyasındaki ardıllarını (Morrison, Iggy, Tom Verlaine) model almıştı. Şarkının asıl ele aldığı kişi olan Smith'in kendisini bir kenara koyarsak "Rock'n'Roll Nigger"da Kadın yalnızca "sonsuz deniz" biçiminde boy gösterir.

Smith'in zaman zaman andığı kadın arketipler –"Poppies"de Şaba, Salome ve Venüs adları geçer– güçlendirici olduğu kadar aynı zamanda birer engel işlevi görür. Bu kadınlık imgeleri, sık sık kadınlara karşı kullanılan iki ağzı da keskin birer bıçak gibidir. Venüs, diye haykırır Smith, "yolumu karartıyor." Smith "kadınsı" sözcüklerin içlerine dalar, bunlarla kapışırken bile anlamlarını esnetir: "Kadın yelkenli tekne gibidir, tutması zordur, suya attır." Ama kendi "kadınsı" mirasını kucaklarken bile, kadınları bu dünyanın zencileri kılan kadın imgelerinin yaratılmasına katkıda bulunan erkek asilerin etkisi altında kalmaktan kurtulamaz. *Radio Ethiopia*'nın kapak notunda André Breton'un *Nadja*'sından alınmış şu sözlere yer verilir: "Güzellik ya sarsıcı olacaktır ya da hiçbir şey olmayacaktır." Ne var ki, Gerçeküstücüler hatırı sayılır derecede kadın düşmanıydı –bizzat Breton, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kadınların giriştikleri bağımsızlık mücadelesinin altında yatan itkinin burjuva bir itki olduğunu söylemişti– ve kadın Gerçeküstücüler ha-

* Hipster: Beat kuşağı üyeleri; stil sahipleri vb. (y.h.n.)

** Poetes maudits: Lanetli şairler. (y.h.n.)

reket içerisinde büyük ölçüde marjinalleştirilmişti. Bunların en iyilerinden birisi olan Leonora Carrington bile sevgilisi Max Ernst'in aşağılamalarına maruz kalmıştı. Ernst, Carrington'ın resimlerine boş tual muamelesi yapmış, üzerine kendi resimlerini çizmişti: Onu kelimenin tam anlamıyla resim dışına itmişti.

Patti Smith sanat dünyasında dikkatini çeken ender birkaç kadının yalnızca sanatçıların modelleri olduklarından ve bu yüzden de eril arketiplere başvurmasında şaşıracak bir şey olmadığından söz etmişti. Ama aynı zamanda yaratıcılığının büyük ölçüde Gerçeküstücülerin ve Romantizmin erken dönemindeki sanatçıların beslendikleri aynı "kadınsı" akışla (bilinçdışıyla) temas halinde olmaktan ileri geldiğinden emindi. *Easter* için yazdığı kapak notunda, bu akış ve sürekli değişebilirlik uzamına, biçim ve hiyerarşiyi çözüp dağıtan zonklamalara işaret etti: "katman katman ardına. duvar duvar ardına. her zaman daha fazlası var. ardından her zaman daha fazlası geliyor." Smith'in rahmi andıran imgeleri –"sıcak ve parıltılı bir uzam. sonsuz ama kesif"–, Kristeva'nın *chora* dediği şeye, çocukluğun yitik mutlululuğuna ilişkin, her bireyin beraberinde taşıdığı bir tür içsel belleğe tekabül eder.

Sanatçılar ve şairler, sağduyuya dayalı iletişimin kurumuş doğasını yumuşatmak ve kavramsal düşüncenin katılığını çözündürmek için chora'nın akışkanlığından yararlanır. Patti Smith'in açmazı, bir yandan psişik sörfçüleri (içinde boğulmaksızın çalkantılı yüzeylerinde sekerek "delilikle oynaya bilen" erkek asileri) takdir ederken, aynı zamanda "sonsuz deniz"e tapmasından kaynaklanıyordu. Ve elinde dişi bir Dionysosçu prototipi olmadığından, dışarıda bir başına kalmıştı.

A. BOHO DANSI

70'li yıllarda Patti Smith New York punk'ının manevi annesiyken, Joni Mitchell Güney Kaliforniyalı soft rock'ın Kraliçesiydi; ama birbirinden bu kadar farklı iki sanatçı arasında şaşırtıcı miktarda ortak özellik vardı. İkisi de Dylan'a tapıyordu ve beat'in akışa verdiği önemi paylaşıyordu. Mitchell'in şarkıları folk kökeninden uzaklaştıkça gerek müzik gerekse sözler bakımından gitgide daha zor anlaşılır olmaya başladı. *Court and Spark* (1974) ve *The Hissing of Summer Lawns* (1975) gibi albümlerde Mitchell'in sesi süzülür ve

esrikleşir, hem tek nokta etrafında döner hem de zikzaklar çizer. Mitchell'in dalgalanan folk-caz sesi rock severlere gereğinden fazla kadınsı gelebilir. Mitchell'in sabit, kolayca okunabilir anlamlara yönelik düşmanlığı Patti Smith tarzı anlaşılmaz sözler biçiminde değil, yorucu bir şekilde uzayıp giden sözcük seli biçiminde tezahür eder. İtirafçı birçok şarkı yazarı gibi Mitchell'in dizeleri de sözcüklerle dolar, taşar. Tanrı biliyor ya, bu özellikle kadınsı bir günah olmayıp, Dylan-sonrası birçok şarkı yazarının paylaştığı bir suçtur. Örneğin, Elvis Costello ve Squeeze'i anımsayın: İşine düşkün bu sözcük işçileri, şarkılarını müzikal ve sözel açıdan aşırı derecede bezeyip süsler. Ama bu erkek şarkı yazarlarının ağız kalabalığı mağrur bir horozlanmanın sonucuyken, Mitchell'e gelince sanki milyonlarca düşünce ve taşkın duygu habire başıboş gezinen bir yapının içine tıkıştırılmış ve şarkının çatısına sığmadıklarından taşmak üzereymiş gibidir.

The Hissing of Summer Lawns'da müzik en az sözler kadar dağınıktır, solo'lardan yoksun bir ambient folk-cazdır. Mitchell'in sesi mix'te ön plandadır, bu yüzden sesi müzikle çakışmayıp, müziğin üzerinde kayıp gidiyor gibidir. Sonuçta ortaya çıkan ürün müziğe uygulanmış şiirler gibidir, rock'tan ziyade; ışık ve gölge oyunlarıyla, suluboya nüanslarıyla dolu ses resimleridir (Bir şarkının adı da "Shadows and Light"dır zaten). Mitchell'in şarkı söyleme tarzı gibi sound da son derece kıpırtılı ve esintili bir yanardöner gibidir: Sözler dış dünyanın sinematik ayrıntıları ile iç uzamın kıvrıla kıvrıla yol alan akıntısı (başı "tereddütlerle dolu"dur) arasında kayar.

Mitchell alışkanlığın yönettiği gündelik hayatı karışıklığa iten dünyevi olaylara açıktır, *satori*'yi ve güzellikleri sezme yeteneğine sahiptir. Ama atılan tüm perendelere, tüm ani sapmalara rağmen sesi temkinlidir, Patti Smith'in Bebekonuşmalarının vahşi denetimsizliğinden eser bile yoktur. Mitchell'in sesi tüm bir persona'sının somutlaşımıdır: Şık, latif, bir parça mesafeli ve her şeyin üzerinde. Sanki balerinleri ve kuşları kendine rol modelleri olarak seçmiş gibidir. Dinginlik ve simetri peşinde koşan Joni'de Dionysosçu unsurların en ufak bir emaresi bile yoktur.

The Hissing of Summer Lawns'un en hayati şarkısında Mitchell "The Boho Dance"in "eski romantizmi"ne, sefalet içinde yaşayan sanatçıların çekiciliğine –"Beyaz Zenci"nin tüm şu vahşi yakada gezinme hayallerine– veda öpücüğü kondurur. "The Boho Dance", Mitchell'e sokak kültüründen koptuğu için dudak bükmeye cüret

eden bohem bir erkeği hedef alan bir yergidir. Mitchell sokaklarda kendini asla evinde hissetmediğini söyler. Hilary Little ve Gina Rumsey "Kadınlar ve Pop: Bir Dizi Yitik Karşılaşma"da şöyle yazıyor: "Birçoğumuzun, en önemli eksikliğimiz olarak *sokak* kültüründen uzak olduğumuz sonucuna varması tesadüf değil." Kadınlar açısından sokak, oğlanlar için olduğu gibi sorunsuz bir macera bölgesi olmayıp, tehditkâr bir alandır, cinsel taciz ve tecavüz potansiyeliyle doludur. Erişkin oğlanlar sokaklarda vakit geçirirken, amaçsız bir şekilde çapulculuk yaparken kızlar genellikle "büyük iç mekânlar"ın keşfine çıkar, birbirlerinin hayallerini paylaşır ya da bir başına günce tutar. Joni Mitchell'in dolambaçlı şarkıları günce tutma dürtüsünün yetişkinlere özgü versiyonudur: Sanki beatnik'in göçebe ruhunu içine yansıtmıştır da bu ruh Mitchell'in düşüncelerinde dolaşıyormuş gibidir.

Joni Mitchell'in aşikâr bir ardılı varsa o da Rickie Lee Jones'dur. Jones'un kariyeri ve şarkıları kadınların "The Boho Dance"le olan sorunlu ilişkisini çok daha berrak bir şekilde belli eder. Jones işe bir kadın beatnik olarak başladı. Los Angeles'da alafranga bir hayat sürdürmek için on dört yaşında evini terk etmişti. Müziği ve şarkı söyleme tarzı sürekli değişebilirlik ve akışkanlık, yolculuk ve şaşırma tutkusu gibi beat ideallerini somutlaştırır; şarkıları ise mitik, postmodern bir bohem fantezisi içinde, Alis'in Harikalar Dünyası ile *Coolkent* arasında konumlanır.

Bir seyyahın hayatı kadınlara, erkeklere geldiğinden bile daha cazip gelebilir. Kadınların evcimenlikten kaçmak için çok daha fazla sebepleri vardır; çünkü ev, kadınların son durağı olarak görülür. Genç kadınlardan, büyüdükçe ev işlerine daha fazla yardım etmeleri, yemek pişirme işine katkıda bulunmaları, bebelere göz kulak olmaları beklenir. Buna karşılık bohemlik, sıkıcı işlerden kaçmanın bir yoluna işaret ederken bile kadınlar açısından tehlikelerle doludur: Mitchell'in belirttiği gibi, sokaklar kadınların (doğal) yurdu değildir. Genellikle kadınların umabileceği en iyi alternatif, erkek asinin kız arkadaşı olmaktan ibarettir.

Kendi adıyla 1979 yılında çıkan ilk albümü büyük ölçüde bohem düşlerin sorunsuz bir tarzda canlandırılmasından ibaret olmasına karşılık, 1981 yılında çıkan *Pirates*'de Jones'un soğukkanlılığını yitirdiğini, çatlayıp yarılmaya başladığını görürüz. Jones "We Belong Together"da yakışıklısının asi pozlarına tav olur (Sevgilisi bir an Brando olur, sonra bir bakarsınız James Dean olmuştur) Ya-

zık ki, kendisi için tasavvur edebildiği yegâne kadın rol modeli Natalie Wood'dur (*Rebel Without A Cause*'daki Dean'in kız arkadaşı). Asi ikonografisi yıllıklarındaki bu önemsiz simaya yapılan anıştırma, Jones'un kendisini Toplumdışı Olanlar arasında bile toplumdışı hissettiğini sezdirir. "Pirates (So Long Lonely Avenue)"da Jones'un aşağı tabaka hayatını paylaştığı dostları "kaçış halinde yaşamanın kıyısında" büyümüşlerdir ama Jones bunlara ayak uyduramamakta ya da dengesini koruyamamaktadır. "A Lucky Guy"da erkek arkadaşı kadar bıkkın ve umursamaz bir tutum sergilemekte zorlanır ve sonunda onu sevdiğini söyleyerek soğukkanlılığa boş-

verir. Soğukkanlı olmak insanlar karşısında mesafeli, duygusuz davranmak anlamına gelir ve bu tutumu sonuna kadar götüremez: Gereğinden fazla bağlanmıştır, bu yüzden erkek arkadaşı ondan kaçıp kurtulmaya çalışır.

Rickie Lee Jones'un müziği emprovizasyona ve "şimdide yaşamaya" yaslanan bir yaşam idealini yansıtan caz geleneğinden beslenir. Kâğıt üzerinde soğuk kaçsa bile serbest vezin bir bilinç akışı olan, dolambaçlı imgelerle ve düşüncenin yaptığı ani dönüşlerle dolup taşan sözleri anlamsal aşırılıklarla daha da çarpıtılır. Rickie Lee Jones'un sesi hipster fantezisiyle olan zıt değerli ilişkisini somutlaştırır: Bu ses mahmurluğa gözünü dikmiş bir sinirliliğin sesidir, modaya ait olmak, içerde yer almak isteyen bir yabancının sesidir.

İlk albümün büyük kısmı hipster'in dumanlı, bereli klişelerine biraz fazla uygun düşüyorsa da, *Pirates*'de Jones'un ambient/sinematik post-cazın emsalsiz bir sound-ağının ortasında şarkı söylediğini görürüz. Bilhassa "Traces of the Western Slopes" sabit bir ses ölçüsü olmaksızın limandan demir almış sürüklenmektedir, geçmişin ve bugünün Amerikan hipster müziklerinin hayaletimsi yankıları bardaktan boşanırcasına yağmaktadır. Her zaman melodik olmakla birlikte kendisi melodi olmayan şarkı sırf bir akıştan ibaret olsa da düzensizdir, dalgalanan, çözümden uzak duran bir groove'dur. Sözler açısından şarkı anlaşılması zor, panoramik ayrıntıların metinlerarası bir çokseslilığidir, iç dünyanın hayalleriyle, nahoş anılarla, tamamen özel çağrışımlarla doludur. Eğer şarkı herhangi bir şeyi ele alıyorsa, o da beatnik'lerin ve maceracıların kutsal kâsesi vaat edilmiş toprağı ve yitik hududu olarak Vahşi Batı'dır ama Batı gerçeklikte yalnız avarelerin ve hapı yutmuş seyyahların hinderlandıdır. Öyle görünüyor ki, "Traces of the Western Slo-

pes"un şizoid yapısı Jones'un biyografik özellikleriyle bağlantılıdır: Uyuşturucular, güvenilmez bohem erkeklerle yaşanıp kötü sonlarla biten gönül işleri, çöküşün eğişine gelmeler ve tüm bir bohem hayaller dünyasına duyulan inancın yitirilmesi.

Daha sonraki albümlerde Jones daha bir "merkezleşmiş" ve belki bu yüzden olacak, daha az çekici bir sanatçı izlenimi verir. Akış yine de Jones'un sloganı olmaya devam eder ve kolayca okunabilir olmaya hâlâ düşmanlık beslemektedir. *The Magazine*'deki (1984) "Gravity"nin büyük kısmı sözsüz bir şarkı söyleme barındırırken, "Runaround"daki anlatım tarzı durak noktalarını aşıp geçen boğuk dizelere kayar. Şarkıdaki bölümlerden birinin adı "Rorschachs"dır, psikanalistlerin hastalarını serbest çağrışım yapmaya teşvik etmek için kullandıkları mürekkep lekelerine gönderme yapar: Sanki Jones ortaya koyduğu çalışmalarda siz ne dilerseniz onu okumanızı istiyor gibidir (şarkı yazarlarının nadir sayılamayacak bir tutumudur bu).

Bu Rorschach anıştırması Rickie Lee Jones'un terapi olarak sanat anlayışı ile şiir ve müziğin yardımıyla zihinsel katılıktan uzak duran süreç-halindeki-özne anlayışıyla uzlaşabileceğini düşündürür. Ama *Pirates* sonrası çalışmalarında hiç kuşkusuz akıl sağlığı uğruna bu baş döndürücülüğe, çoksesliliğe ve kaleydofrenik (kaleydoskop/şizofren karışımı) imgelere son verilmiştir. 1991 yılında çıkan *Pop Pop* albümü itibarıyla Jones kendisini meşale şarkının klasik oranlarıyla sınırlı tutmaya başlamıştı: Caz standartlarını yorumlayışı, 1983 yılında çıkan *Girl at Her Volcano*'daki öfkeli "My Funny Valentine" yorumuyla kıyaslandığında ağırbaşlı ve naziktir. 80'li yılların sonu itibarıyla Jones'un volkanı yavaş yavaş sakinleşip uyumaya başlamıştır. Ve 1993 yılında çıkan *Traffic from Paradise*'da cover'ladığı Bowie'nin "Rebel Rebel"le birlikte "kızgın berduşluğu"na, uzak geçmişinin vahşi çocuğuna bir aşk mektubu/sevecen bir elveda gönderir.

B. TEDİRGİNLİK İÇİNDEKİ ERİME

Rickie Lee Jones'un postmodern caz-pop'uyla kabaca aynı dönemde yer almakla birlikte Atlantik'in öbür yakasında ikamet eden Raincoats fragmanlı yapıda bir post-punk sound geliştirmişti. Raincoats'u daha önce şarkı sözlerinin içeriği çerçevesinde ele almıştık

(aşk ve cinselliği gizeminden arındırmaları, dişi tecrübenin rock-'n'roll dışı alanlarını keşfe çıkmaları). Ne var ki, getirdikleri en radikal yenilikler biçimseldi: Rickie Lee Jones, Joni Mitchell ve Patti Smith'in fikirlerini gerçekleştirmek için erkek müzisyenlerden yararlanmalarına karşılık Raincoats tamamı kadın bir kolektifti, "kadınsı" bir sound yaratmak için özbilinçli bir mücadeleye girişmişti. Ve bunu başardı: Üzücü bir şekilde ihmal edilen ikinci albümleri *Odyshape* (1981) rock dünyasında kadınların yitik büyük uğraklarından biridir, ortaya koyduğu olanakların devamı asla getirilmemiştir.

Melody Maker'da Raincoats'un 1979'da çıkan aynı adlı albümleri hakkında yayımladığı yazısında Vivienne Goldman şunu söylüyordu: "Kadın rock albümü denilebilecek bir şey dinlemek için yirmi yedi yıl boyunca müzik dinlemem gerekti." Tamamı kızlardan oluşan pop metal grubu Runaways gibi önceller "eril kuklacılar"ın tanımladığı "erkek ikameleri"ydi. Ama Raincoats'un hiyerarşi barındırmayan komünal kuruluşu, sololardan ve maço büyüklenmelerden uzak durması "patriyarkal yapının kurduğu, başarılı olup üste çıkanlar/başarısız olup altta canı çıkanlar modelinde yapılan bilinçli bir değişikliğe işaret ediyordu...birbirlerinin sesini bastırmamak için çoğu zaman laflarını yarıda kesiyorlardı."

Fallokratik olmayan modeller arayışındaki Raincoats kaçınılmaz olarak reggae'ye, Afrika müziğine ve folk müziğe yöneldi: Bu kültürlerde uzmanlıktan ziyade katılıma değer verilir, "müzisyen-olmayanlar"ın üstünde bir yere konulan uzman bir müzisyenler sınıfı yoktur ve herkesin sırası gelir. (Bu özelliklerin post-punk kendin yap kaygılarıyla olan bağlantısı aşikâr). Rock müziğin aksine poliritmik bir yapıyı tercih ederler. Burada asli önek "çok"tur: Çokritimli, çok-etnikli, çok-sesli. Nitekim, "No One's Little Girl" (*The Kitchen Tapes*'den, 1983) farklı kültürlerin dağınık bir füzyonudur (Keltik keman reggae'yle karşılaşır), hiçbir düzenli tempo yoktur, eğitimsiz, doğal ve sade seslerin yer aldığı kısa bir şarkıdır.

Odyshape'deki sound etnik, Britanya folk müziği ile post-punk ipliklerden örülü bir gergeftir; Raincoats'un elemanları birbirini insafsızca sıkıştırmak* (emprovizasyon konusunda eril yaklaşım bu doğrultudadır) yerine, neredeyse birbirine *örülür*. "Family Tree" gibi bir şarkıda ritmik bir omurga yoktur, yalnızca çalgıların etrafında dolandığı bir ritmik eksenin iması vardır. "Only Loved At

* Sıkıştırmak burada jamming'in karşılığı olarak kullanıldı. (y.h.n.)

Night"da çalgılar "kendi yollarına gider." Gamelan perküsyon dekoratif niteliktedir, dub reggae tarzı bas gitar uzun süreler sessiz kalır, gitar ajite bir haldedir. Ne var ki, şarkı karmakarışık bir manasızlık örneği değildir: Müzikal bir söyleşi yapılmaktadır, bir ruh hali ve hareket duygusu yaratılır –ama bu öyle bir tarzda yapılır ki, harekete geçirme konusundaki her türlü bildik rock anlayışından farklıdır.

Müzikal açıdan söz konusu olan bu kendi kendini silen tutumun ("birbirinin sesini bastırma" korkusunun) yanı sıra Raincoats'un sözleri de tamamlanmış olmaktan uzaktır, yalpalamaktadır. Şarkılarının birçoğu çok-sözlüdür [polylogues], tek bir karışık zihin içerisinde yapılmış ikircikli bir çağrı ve yanıttır. "Odyshape"de ön plandaki vokal bir tür panik atak nöbeti yaşıyor izlenimi verirken, arka planda kesintisiz süren söyleşiler vardır. Şarkı bastırılamayan bir yüz kızarması gibi bir zayıflayıp bir güçlenen tedirgin mahcubiyet nöbetleri etrafında yapılanmıştır (kadın "üzgün üzgün yürüyor" ve "kötü görünüyor"). Bu arada, esnek bir ritim özbilinç kasılmalarına ayak uydurarak bir gevşeyip bir gerginleşir. Rock repertuvarına yabancı duygular –mahcubiyet, sıkıntı– Raincoats'u müziğe tamamen yeni yapılar bulmaya mecbur eder.

Raincoats bazen rock ritimlerinden o kadar ayrı düşer ki, yaptıkları müziğin keyif verici olduğunu söylemek zorlaşır: "Baby Song"un düzensiz tempoları fazla eksantrik, fazla tuhaftır (tam anlamıyla *groove*'un dışındadır). Ama yine bu rahatsızlık sözlerin itirafçı mahiyetine uygundur. Raincoats'un sözleri kırık duygu parçalarıdır, sarsıcı şıklar arasındaki bir bocalamadır. Akış Raincoats'un estetiğinin merkezinde yatsa da, bu Patti Smith'de olduğunun tersine bahtiyar ya da gizemli değil, gergin ve tedirgindir.

Daha sonra 80'li yıllarda çoğunluğu kadın başka bir grup, karışıklık içindeki bir zihnin dansını sound'da yakalamayı başardı. İlk albüm *Throwing Muses*'da şarkılar sanki rüzgârın ani değişikliklerine tabiymişçesine habire değişen tempolarla ve ruh halleriyle örülmüştür. Kristin Hersh birkaç şarkıyı birleştirmiştir sanki, aynı parça bir an bir folk baladı gibiyken, bir sonraki an bir punk şarkısına dönüşür. Bir keresinde şunu önermişti: "Sanırım bir kolajı tahayyül etmeniz gerekir." Throwing Muses'ın şarkıları bir ivedilik, düşüncenin alev aldığı duygusu uyandırır. Tutku, rock'ın epik biçiminin düzenli oranlarına uyum sağlamaz. Bu epik biçim noktasal patlamalarla doludur ve sonunda bir çözüme ulaşma garantisi var-

dır. Oysa dalgalar halinde gelir tutku; kederli düşüncenin sapkın, kendi kendisini karıştıran güzergâhlarına ayna tutar. Ama bu müzik hiç kuşkusuz *sallar, dans ettirir*. Tuhaf marş ölçüleriyle erkek davulcu David Narcizo'nun yaratısı olduğu kadar başçı Lesley Langston ile Hersh ve Tanya Donnelly'nin ritim gitarlarının da yaratısı olan yeni bir dişi ritimle sallar.

İlk uzunçalardaki "Call Me" ve "Soul Soldier" gibi şarkılar Hersh'ün arapsaçına dönmüş, düşünce zinciriyle uyumlu bir şekilde bükülüp kıvrılır. İç dünyasını bir maceraya, bir komanda eğitim alanına dönüştürür. "Vicky's Box" klostrofobi hakkında şarkı söylerken bile klostrofobiyi somutlaştırır; elastiki bas ve gitar örgüsü bir felç duygusu yaratırken, Narcizo'nun askeri perküsyonu kapağın çivilerini çakar. "Soul Soldier"ın boğumlu gitarı o kadar boğucudur (Hersh "nefes alamayan" sevgililerin şarkısını söyler) ve ritim o kadar durgunlaşmıştır, çamurun içinde umutsuzca çalkalanan bir çarka dönüşmüştür ki, şarkı serbestçe yakıcı bir melodiye kayıp gittiğinde dinleyici hava almak için yutkunmaktan kendini alamaz. Bu kısa, yumuşak an bir vahadır, ruhsal bir fırtınanın ortasındaki bir adadır.

Hersh her ne kadar tüketilecek bir yenilik olarak ele alınma riskini barındıran "rock dünyasında kadınlar" etiketi konusunda uyanık olsa da *Melody Maker*'a şunu söyler 1989 yılında: "Biz de saldırgan olabiliyoruz ama insanlar dişi saldırganlığa alışkın değil, yalnızca eril saldırganlığa alışmışlar ve bu da müzikte *yang* unsurlar biçimine, dosdoğru BOOM BOOM BOOM vuran ya da pek fazla uçuşmayan, parlamayan...melodiler biçimine bürünür. Dişi müziğin büyük bir bölümü bir dizi ince ayrıntıya yaslanıyor gibidir; örneğin, Liz Fraser'ın (Cocteau Twins'ten), Salem 66'in, Raincoats'un yaptığı müzik böyledir...Yin unsurlarla doludur." Rock yapılarını yamultan, aşındıran, eğip büken ve çatlatan etken işte bu dişi saldırganlıktır.

C. ŞİZO-LOG

"Şiir birçok vahşi hayvanı arenaya salıvermek, ama sonra bu arenada bir kafese koymak gibidir; elinizdeki doğru kafesse eğer, bazı olağanüstü hayvanları salıvermeniz olanaklıdır."

Anne Sexton

Yirminci yüzyılda kadınların verdiği yazılı eserlerde Muses-tarzı fragmantasyonun (biçim ve perspektif parçalanmışlığının) birçok önceli var. Hemen akla geliveren Virginia Woolf'tan başka bunun klasik bir örneği Doris Lessing'in *Altın Defter* (1962) adlı romanıdır. Roman, hayatını bir bütün halinde tutmaya çalışan Anna'nın portresini (daha doğrusu çoğul portrelerini) sunar. Anna'nın hayatındaki birçok parçayı belgeleyebilmesinin tek yolu, her biri varoluşunun farklı bir cephesini ele alan dört farklı günce tutmaktan geçer. Kitabın girişinde Lessing'in yazdığı gibi, "bir değil dört ayrı günce tutmaktadır çünkü, kendisinin de farkında olduğu gibi, kaosa ve biçimsizliğe düşme korkusuyla –çöküntü korkusuyla– olayları birbirinden ayırmak zorundadır." Anna kendisi bir yerde şunu yazar: "İnsanlara bakıp şöyle diyebildiğim bir aşamaya geldim –erkek ya da kadın bu insanlar bir bütünlük edinmelerini varoluşlarının şu ya da bu aşamasında kendilerini engellemeyi tercih etmelerine borçlu. İnsanlar kendilerini engelleyerek, kısıtlayarak koruyor akıl sağlığını." Öbür uçta kendilerini *engellemeyen* insanları görür: "Bazen karşılaştığım insanlar da var ki, bunların yarılmış, bölünmüş olmaları bence kendilerini bir şeylere açık tuttuklarını gösteriyor." Kadınların hayatlarının bölük pörçük mahiyetine eğilirken çokkatmanlılığı ve kaosu kabul etmek Lessing ve Anna'ya daha gerçekçi bir yol gibi gelir. Bazıları için de bu belki tek yol olabilir.

Gerek Lessing'in şizo-itirafçı tutumu gerekse Sexton'ın "bir kafesteki vahşi hayvanlar" eğretilemesi, rock'n'roll'u başka hiçbir grubun yapamadığı ölçüde *zihinsel çöküntüye* uğratan Throwing Muses'a uygun düşer. Hersh'ün persona'ları pürüzlü tempolar kadar hızla değişir. "Hate My Way" askeri bir dur-kalk temposuyla başlar ve bu temponun üstünde Hersh'ün insanın kanını donduran *staccato* sesi dehşet verici bir potansiyel kişilikler listesi yapar, istediğinde üstlenebileceği çirkinleştirilmiş, hasarlı öznellik modellerini sıralar: Toplumla tüm bağlarını koparmış eroin müptelası, ölümden korkan sevgili, korkuları gerçek ve haklı nedenlere sahip bir Soykırım kurbanı; ve kederini azaltabilmek için adsız dehşetini fobik bir maddeye (ter) yansıtan nevrotik. Hersh kendi saldırganlığını ve korkularını odaklayabileceği bu yolların hepsini enine boyuna düşünür ve sonra şunu bildirir: "Hayır, tarzımdan nefret ediyorum." Sanki kendi korkusunu ve tiksintisini bir günah keçisine yansıtmak yerine kendi nefretiyle kendini tüketmiş gibidir. Nefret

ve tiksinti tekrar kendisine döner ya da kendi yaralı halini yansıtan imgelere yerleşir.

Hersh mağdurlarla ya da rahatsız edici şeylerle –sümüklü böcekler, TV, parçalanmış bisikletiyle iç içe geçmiş bir oğlan, eli sakat bir kız– özdeşleşir, sesi yerine göre pasiflik ya da acı çekme tınısı verir. Ama aynı zamanda saldırganlarla ve mütecavizlerle de özdeşleşir. Kendisini toplu katliamlara girişen bir Oliver Huberty olarak görebildiği gibi, aynı zamanda cinayete kurban giden bir çocuk olarak da görebilir. Huberty'nin bir silahı vardıysa Hersh de zihninde bir silah taşımaktadır. Hersh'ün negatifliği iki yolu da izleyebilir, kendisini dışarıya yönelik bir saldırganlık olarak da, kendi kendini imha etme eylemi olarak da ifade edebilir. Throwing Muses'ın kendi kendini şaşırtan, patlamak üzere olan müziği DİŞİ SİLAHTIR: Bir mermi gibi dışarıyı hedeflemeyen ya da patlamayan, ama geri tepen, bir asit gibi kendi kendini yiyen bir öfke.

Throwing Muses'ın birçok şarkısında yalnızca kendilerini hakir görmekle kalmayıp mevcut kimliklerini devam ettirememe tehlikesi içinde görünen sarsak, zayıf anlatıcılar boy gösterir. "Vicky's Box"da Hersh yalnızca nefret ettiği "şeylerin kırıntınları"nı sevebilmektedir. "Snailhead"de (1987'de çıkan *Chains Changed* EP'sinden) sound girdabında ve hızlanan tempoların arasında çözülüp dağılmaya çok yaklaşmış gibi bir hali vardır. O "Uyuşukkafa/Salyangozkafa"dır, zihni cansız, ıslah olmaz bir bataklıktır. Telaş içindeki ve özgüvenden nasiplenmemiş dolu sesi, büyük işkenceler içinde olduğu bu durumun ötesine hızla savrulma ve sözcüklerin üstüne yükselme çabasıyla gitgide hızlanır. Sözcükler "Uyuşukkafa"sının içindeki sümüğümsü balçığı yarıp geçmeyi başaramaz.

Nihayet, "Devil's Roof"ta (1989 tarihli *Hunkpapa*'dan) Hersh şizofrenik mecazlarını açık seçik ortaya koyar, daha en başında şunu ilan eder: "İki kafam var." Biri bedensel, öbürü ruhsaldır, ama ikisinin birbirine bağlı olduğunun farkındadır. Yıllarca güçsüz bir benlik duygusuna sahip karakterlerden söz eden şarkılar yazdıktan sonra, Hersh, 1991 yılında *Melody Maker*'da yayımlanan bir görüşmede çift kutupluluktan (manik depresyon için kullanılan yeni bir terimdir bu) mustarip olduğunu kabul etti. Yaklaşık olarak Hersh'ün durumu hakkındaki gerçeği itiraf ettiği tarihte çıkan *The Real Ramona*'daki "Counting Backwards" şarkısı bu adı, kocasının Hersh'ü geriye doğru sayarak hipnoz durumuna geçirip farklı persona'larıyla konuşma tekniğinden almıştır (Hersh sözü edilen gö-

rüşmede bu persona'ları "İyi Kristin" ve "Kötü Kristin" olarak adlandırır). Tüm bunlar bazı açılardan Hersh'ün çalışmalarını sorunlu kılar; çünkü bu durumda şarkılar hayranlar ve eleştirmenlerce düz bir biçimde yorumlanabilir; bir şarkı dinleyicinin kendi iç çatışmalarının şiddetli bir versiyonunu tanıyabileceği çatlak bir ayna işlevi görmekten ziyade belli bir zihinsel hastalığı olan belli bir kişi hakkındaki bir belge haline gelir. Öyleyse, şu soru tekrar gündeme gelir: Hersh'ün "gerçekten hasta" olması gerçeği –yıllardır sanatçıların deli numarası yaptığı ya da deli olmayı istediği bir ortamda– onun sanatına niçin halel getirsin ki?

D. İYİ DEĞİL

"Sürekli olarak söylenen sözü engeller, onunla didişir gibiyim."
Mary Margaret O'Hara, 1989

Mary Margaret O'Hara tedirginlikler içinde yaşanan sürekli değişim konusunda bir parça daha bahtiyarlık dolu bir açıklama sunar. O'Hara ilk ve parlak albümü *Miss America*'da (1988) punk-öncesi yetişkinlere yönelik sorunlu rock (Joni Mitchell, John Martyn) mirasını, Kristin Hersh ve Hugo Largo grubundan Mimi Goese gibi punk-sonrası şarkıcıların vokal şizofrenisine bağlar. Söylenmemiş ve söylenemeyen sözler ağızdan kaçırılan sözcüklerle, falsolarla, hıçkırıklarla ve tiklerle ürpertiler içinde seğirerek ortaya çıkar. O'Hara –ses, hastalıklı beden*– gürültüdür, enterferanstır, kendisini mesaja tabi kılmayacak bir kanaldır.

"A Year in Song", "Not Be Alright", "Body's in Trouble" gibi şarkılarda O'Hara merkezsizleşmiş bir divadır, aklı üç parçaya ya da daha fazla parçaya bölünmüş bir kadındır. Gündelik hayatında yargı diline ve kategorik sözcelemlere derin bir kuşkuyla yaklaşır. "Herhangi bir şey olduğumu söylemek istemem, başka kimselerin de ne olduklarını söylemek istemem. Bir şey söylemeye, yargıda bulunmaya yetecek kadar bilgim yok." Allah vergisi yeteneği ve engeli, nimeti ve laneti, her şeyi her yanıyla *görmemeyi* başaramamasıdır. O'Hara'nın diğer bütün olasılıkların da farkında olduğu için herhangi bir konuda kararlılıkla harekete geçmesini engelleyen parlak bir zekâsı vardır ve bu da onun temel sorunudur. Nietzsche

* Hastalıklı beden: Orijinalinde "body-in-trouble", O'Hara'nın bir şarkısına gönderme yapıyor. (y.h.n.)

her türlü inanç içerisinde bir "aptallık istemi" olması gerektiğini söylemişti: Eyleme geçmek ya da dünyaya damganızı vurmak istiyorsanız düşünmeye son verdiğiniz bir an olması gerekir. Mary Margaret O'Hara ise şöyle der: "Bir şey söylenir söylenmez, '*şu şudur ya da şöyledir*' dediğiniz anda birçok düşünceyi dışarıda bıraktığınız duygusu kaplıyor içimi."

O'Hara'nın şarkı adları ve sözleri bir geçişsiz fiiller ("To Cry About", "My Friends Have"), soyutlamalar ("joy is the aim"), tersinmeler labirentidir ve bu labirent de uzlaştırılamaz duygular, birbirleriyle ve kendi kendileriyle senkronize olamayan insanlar izlenimi yaratır. (Başka bir Kanadalı "antika" şarkıcı-şarkı yazarı Jane Siberry, çocukken çizik bir plakta pikap iğnesini sekerken gördüğünde hissettiklerini anlatır: Hayatında ilk defa kafasının içinde olup bitenlerin bir benzerini gördüğü için çok şaşırdığını söyler). O'Hara'nın gırtlaktan gelen sesi, sonra çaba istemeyen bir kavis çizerek hızla yukarı doğru yayılır. Ama yalın ve tok söze duyduğu düşmanlığa rağmen, anlaşılmaz konuşmayla [babble] yalnızca flört eder. Dille iş görme konusunda ödün vermez bir inanca sahiptir: "Gençken abuk sabuk şeyler yazma ve söyleme işini çok yaptım, sırf ses çıkarmaktan ibaret şeyler. Duygular soyut malzemelerle de ifade edilebilir, yeter ki üstünde gerçekten çalışın. Ama ben tüm bunları sözcüklerle yapabileceğimi sanıyorum. Sözcükler insanlara yol gösterebilir, sonra o noktadan ileri gidebilirsiniz."

O'Hara'nın şarkı söyleme tarzı, her ne kadar nadiren sözsüz olsa da, kekeleyerek ve yuvarlayarak söylemesi bir disleksiyle karşı karşıya olduğunuz duygusunu uyandırır. "Year in Song"da bir esrime seli içinde kekeler, "batmaya hazır" olmadığını haykırır, sonra da kendinden geçmiş bir dilsel yansıma [onomatopoeia] içinde çözülüp dağılır. Sesi fokurdar, fiziksel olarak metinden *taşar*. "Year in Song" kendi kendini unutmanın bahtiyarlığını anlatıyorsa, "Not Be Alright" da tutarsızlığın acı veren yüzünü anlatır. Şarkıcı kendini denetim altında tutmaya, dağılmamaya çalışmaktadır. Yarım tümceler kaset sarmış gibi bir izlenim verir. O'Hara bir türlü bir groove yakalayamaz. Müzik –bir tür funk'tır– zor bela denetlenebilen bir çözülme gibi tınlar.

"Not Be Alright" bir çöküntüyü, bir utanç halini hissettirir. O'Hara sanki kendisine ayağını sıkı basacağı sımsıkı bir temel inşa etmeye çalışıyormuş gibi teknik bir dile başvurur: "garantilemeye çalışmak." Görünüşe bakılırsa şarkı gevşeme yeteneksizliğini,

olayları sırf yaşantılamayı, kendi kendini gözlemlemeyi bırakıp dünyayla bağlantı kurmayı başaramamayı anlatmaktadır: "it just will not 'just be'."* Bu ölümcül endişenin nihai dışavurumu insomniya, yani uyuyamama halidir; şarkının sonunda O'Hara uykuya daldığı takdirde asla uyanamayacağından kaygılanmaktadır. Sanki dili kullanarak batağa (uyku batağına, umutsuzluk batağına) düşmemek için mücadele ediyor gibidir; ama sözleri gerilim altında kırılır. Sözler birer sözcelem olmaktan ziyade sinirli tiktir, nevrozun ritüel eylemler yoluyla endişeyi azaltma ve Boşluğu savuşturma doğrultusundaki bir girişim olması ölçüsünde katışıksız nevrotik birer sözlü/zihinsel kasılmadır. O'Hara gecenin yarısında uyandığı zaman hissettiklerini anlatırken kişinin kimliğine yönelik bu ürküntü veren tehdidin mahiyetine işaret etmişti: "Gece yarısı uyandığınızda bir bakıyorsunuz *hiçbir şeyi* algılamamaktasınız, işte bu kabarcıktan ibaretsiniz ve tam o anda bu duygunun içinden çıkamadığınız takdirde o kabarcığın daha da büyüyeceğini hissediyorsunuz."

O'Hara'nın en hoş ve insana haz veren şarkıları, caza bulanmış meşale şarkısı ("Keeping You In Mind") ya da country baladı ("Dear Darling") gibi konvansiyonel janrlara ait şarkılardır. Bu türler kadınlarla ilintilendirilmiştir (birincisinin en ünlü yorumcusu Billie Holiday, ikincisinin ise Patsy Cline'dır) ve kadınların içlerindeki kaygıyı boşaltmak için kullandıkları geleneksel birer format işlevi görür. O'Hara ancak bu tarzlarda şarkı söylerken *tümcelerini tamamlayabilmektedir*. Sanki meşale şarkısının ve country baladının yapısı ve simetrisi O'Hara'nın kendisini tek parça bir bütün halinde tutmasına, "Not Be Alright"ın yarattığı çöküntüden uzak durmasına ve sözdizimine bağlı kalmasına izin veriyormuş gibidir. Ama O'Hara'nın en radikal ve doyurucu şarkıları "Keeping You In Mind"ın klasik kusursuzluğu ile "Not Be Alright"ın yalpalayan bozuk ritmi arasında bir yerde durur; "Bodys'in Trouble", "A Year in Song" ve "To Cry About" gibi, geleneksel yapıların akışa kapılma sürecine girmiş olmakla birlikte büsbütün çözülüp dağılmadığı şarkılardır.

* "It just will not 'just be' ": "Sadece 'sadece' olmayacaktır."

"Galiba hayatımı soğuran, etraftan topladığı enformasyonu özümsedikten sonra simgeler, karakterler ve enformasyon biçiminde tekrar gerisin geri gönderen bir göz var...(müziğin) başka bir yerlerden çıkıp geldiği düşüncesi hoşuma gidiyor"

Rickie Lee Jones, 1990

"Kendime müzik adına pay çıkarmıyorum...Beni bu noktaya getirip bırakan duyguları yaşantılamak gibi işkencelerle dolu acı bir işi yapmanın dışında müzik konusunda pek bir şey yaptığımı sanmıyorum. Felaket bir işti. Ama bunun doğurduğu güzelliğin yaratıcısı olduğumu sanmıyorum...İçimde bir şeylerin iş gördüğünü hissediyorum."

Kristin Hersh, 1986

Yukardaki alıntılardan da çıkarsanabileceği gibi, akış halindeki sanatçıların birçoğu yaptıkları eserleri sahiplenmede sorun yaşamaktadır. Kendi yaratıcılıklarının kendi içlerinden değil, dışarıdan bir yerden geldiği kanısındalar; olup bitenlerin bir şekilde erişebildikleri başka bir âlemin ya da onlar yoluyla konuşan bir gücün hüneri olduğunu varsayıyorlar. Kendi kendileri hakkındaki bu pasif imaj bir koşullanma meselesi olabilir mi? Bu soruyu gündeme getirmemizin sebebi, "birer araç olarak kadınlar" şeklinde ifade edebileceğimiz bu anlayışın yüzyıllar boyu hüküm süren kadın düşmanı bir düşünme tarzını, kadınları birer bebek mahfazası olarak gören düşünme tarzını yankılıyor görünmesidir –Asyklus'un İ.Ö. 485 tarihli oyunu *Oresteia*'dan (kadın bir ebeveyn olarak değil, "yalnızca tohumun bakıcısı" olarak görülür), fetüse annesine tanınan haklardan fazlasını tanıyan Amerika'daki kürtaj karşıtı harekete kadar bu düşünme tarzının izi sürülebilir.

Bu kendi kendini ortadan kaldıran yaratıcılık konusunda daha pozitif bir yorum yapılabilir; bu pozitif yorum "yazarın ölümü"nü bildiren postyapısalcı fikirle bağlantılıdır. Sanatçıyı tamamen orijinal ve kendine yeterli bir tanrısal sima olarak sunan anlayışı terk eden postyapısalcı eleştirmenler, bizim dili konuşmamızdan ziyade *dilin bizi konuştuğunu* savunur. Bu anlayışa göre, şiir, gayri şahsi dil sistemi ile bireyin bilinçdışı arzuları arasındaki sürtünme noktasında ortaya çıkar. "Deha" denilen şey sadece kendini akışa koyverme yeteneğidir, hayallerle dolup taşma istekliliğidir. Bu yüzden, Kristin Hersh mütevazı bir tutumla şunu söyler: "Kendimi olağandışı birisi gibi görmüyorum, belki de başka insanlar içlerinden

gelen sesleri dinlemeye benim kadar katlanamamış olabilir. Bir farklılığım varsa o da bundan ibarettir."

Gaipten gelen sesler işitme şeklinde dile getirilen bu eğretileme belki de geleneksel rock klişesi "şeytanlarımı çıkarttım" sözüyle, sanatı bir cin kovma işlemi olarak gören anlayışla bağlantılı olabilir. Kate Bush 1985 yılında *Melody Maker*'da yayımlanan bir görüşmede şunu söylüyordu: "Ne yapmam gerektiğini söyleyen birçok ses vardı her zaman... Bana o kadar iyi davranmış olan bu küçük sesleri düş kırıklığına uğratmak istemem." Erkek sanatçılar geleneksel olarak iki şıkkı da kullandı elbet. Bir yandan esin perisine başvurarak dışarıdan gelen esin anlayışının özgürleştiriciliğini kabul ederken, öbür yandan sanat dehası olarak yüceltilmenin itibarını da taşıdılar. Kadınların eşlerini ya da sevgililerini birer esin perisi olarak anmasına ender rastlanır; daha ziyade teşhis etmekten ya da hâkim olmaktan aciz göründükleri hayaletimsi, öte dünya mecazlarına başvururlar. Tıpkı Mary Margaret O'Hara'nın şu sözlerinde olduğu gibi: "Hayatımdaki en iyi anlar yaptığım şeyin benim yaptığım bir şey olmadığını hissettiğim, olmayan bir yerlerden öylesine cabadan gelen bir lütuf olduğunu düşündüğüm anlardır." Bir de kendini kolektif bilince ayarladığını söyleyen Jane Siberry var: "Yazdığım şeylere baktıkça kendimi gitgide bir anten gibi hissederim. Bu sayede üstümdeki basınç ortadan kalkar, yazdığım şeylerden ötürü gerilim içinde kalmam."

Etnik müzikle folk-rock arasında köprü kuran şarkıcı Sheila Chandra, "Zen öpücüğü" adını verdiği bir esriklikten söz eder: "Sanki dışarıdan gelen bir güç içime girmiş de bedenim müziğe içinden akabileceği bir kanal hizmeti veriyormuş gibi bir duygu." Şarkıları yazarken bazen "düşler âlemine" dalar, "...sanki kolektif bir bilinçdışına, hatta ben onu yazmadan önce fiilen var olan bir şarkının kişiliğine bağlanmak gibi" bir şeyden söz eder. Müziği atavistik ve mistik (Albümlerinden birinin adı *Weaving My Ancestors' Voices*'tur) ama aynı zamanda postmoderndir. "Speaking In Tongues" başlıklı parçalar dizisinde Dadacı tarzında kelime kullanımı ile reklam cıngıllarından alınma pasajlar arasında sıçrayıp durur; vokal müziğini "sampling sonrası besteleri" olarak adlandırır ama ilginç olan konu, gerek "kolektif bilinçdışı" eğretilemesinin gerekse "insan sampler" eğretilemesinin kendi yaratıcı rolünü silme işlevi görmesidir, onu dış güçlerin sırf bir taşıyıcısı kılmasıdır.

Görünüşe bakılırsa Jones, Siberry, Chandra ve öbürleri için bu

"sesler" ya da dış güçler, aksi takdirde bunaltıcı bir yük oluşturacak yaratım sürecini kavramsallaştırmanın işe yarar bir yoludur. Bu eğretilemeler kendi karanlık duygularını kısmen inkâr etmelerini olanaklı kılar (Bu da habire "kendi acına sahip çık" deyip duran TV söyleşi şovlarının ve kadın dergilerinin yaptığı işten oldukça farklıdır). Ama bu tutumda sanatçının iç dünyası ile kamusal benliği arasında bir parça rahatsız edici bir ayrım, içsel kargaşayı gündelik pratik varoluşa bağlama yeteneksizliği vardır. Öyleyse, belki bu simaları dikkat çekici birer sanatçı haline getiren de bu kaos duygusu olabilir. Daha sorunlu olan konuysa, bu eğretilemelerin birçoğu-

nun kadınlar hakkındaki belli birtakım klişelere (kadınların irrasyonel, denetimsiz, deliliğin pençesine erkeklerden daha fazla düşme eğiliminde olduklarını söyleyen klişelere) cuk oturması gerçeğidir. Gaipten sesler işitmek şizofreniye yakındır.

Kadın yaratıcılığı ile akıldışı arasında açık seçik bir bağlantı kuran teorisyen Hélène Cixous'dur. Cixous'unun *écriture féminine* anlayışı kadınların (ve bir avuç erkek dahinin) bilinçdışına erişebileceği inancı üstünde kurulmuştur. Cixous'ya göre, birer yazar olarak kadınların yaptığı devrimci katkı, eril dilin kurak şemalarını bilinçdışının akıntılarıyla sulamaktır. Cixous dişi yazıyı zaptolunamaz içsel bir arzular ve tiksintiler çoğulluğunun salıverilmesi olarak tasavvur eder. Anlaşılmaz laflar etmek "marjinalleştirilme, tarihin büsbütün dışına atılma riski"ne girmek demektir elbette. Ve rock dünyasında böyle bir tehlike gerçekten var: Rock tarihinin büyük kadın boşboğazları –Yoko Ono, Patti Smith, Kristin Hersh– isyankârlar sınıfına tam anlamıyla dahil olamamışlardır. Cixous dişi yazının Sesinin "yasa öncesi bir dönemden, Simgeselin insanın nefesini kesip yeniden dile dönüştürmesinden önceki bir dönemden" geldiğini ileri sürer. Şiir, nefesi dilin kesin kısıtlamalar getiren darlığından kurtarıp özgürleştirir. Patti Smith'in Bebekonuşması ya da Liz Fraser'ın çıkardığı anlamsız sesler yetişkinlerin bebek-konuşmasına geri dönüşüdür: İsteğin ya da ıstırabın sözcükler olmaksızın en saf haliyle dışavurumudur.

Sözsüz şarkı söyleme dil yoluyla iletilemeyecek bir arzunun ya da umutsuzluğun her zaman en son çaresi olmuştur. Genellikle böylesi sözel-olmayan şarkı söyleme anları, ani patlamalar ya da kesintiler şeklinde yüzeye vurur; bunlar ifade edilebilir olmayan özlemlerin birdenbire libretto'yu feda etme pahasına kendilerini ortaya koydukları anlardır: Van Morrison'un "kalbin anlaşılmaz konuşması",* Stooges'un "TV Eye" adlı şarkısının can alıcı noktasında Iggy'nin hayvani uluması. Ama bazı kadın şarkıcılar "anlaşılmaz konuşma"yı sanatlarının esası haline getirmiştir –bilhassa art-pop siren'leri Liz Fraser (Cocteau Twins'den) ve Lisa Gerrard (Dead Can Dance'den) ile avangard divalar Yoko Ono ve Diamanda Galas.

Mary Margaret O'Hara gibi Liz Fraser ve Lisa Gerard da derme çatma bir hitabet kürsüsünde durmaya pek gönüllü değildir: Söyleme karşı isyan bayrağı açmaları emirler yağdırmayı reddetmeleriyle el ele gider. Basınla yaptıkları görüşmeler bağlamında kötü bir üne sahiptiler; sözcelemlerinin parçalara bölünmesini, bir bağlama oturtularak analiz edilmesini önlemek için ellerinden geleni yapıyorlardı (ama işbirliği yapmaktan ne kadar kaçınsalar da bazı eleştirmenler bir yolunu bulup bu sorunu halledebiliyordu); Fraser ve Gerrard çekincelerini feminist terimlerle kavramsallaştırmıyorlardı ("yönetenin dilini kırmak" gibi), SÖZE karşı sezgisel bir tiksinti duyuyor gibiydiler.

Gerçekten de Lisa Gerrard çocukken disleksik olduğunu ve sözcüklerle başının her zaman belaya girdiğini söylüyordu. "Müziğin sunduğu şeye uyan heceler yoluyla anlatmak istediğim bir şeyler olduğunu her zaman içten içe hissettim. Müzikte bir sözcü olarak bir kimliğe ihtiyacım yok. Bu dünya hakkında edebileceğim akıllıca laflar yok bende; kafam oldukça karışık; bir de zaten hayata çözümler bulmak değil hayatı kucaklamak isterim." "Mesmerism" ve "Flowers of the Sea" gibi şarkılarda Gerrard, Baudelaire'in "çiçeklerin ve öbür sessiz şeylerin konuşması" dediği şeyi arar; bunu yaparken de Ortadoğu'daki müezzinlerin ezan seslerini ya da *Le Mystere des Voix Bulgares* gibi albümlerde Bulgar kadın folk şarkıcıların icralarını anımsatan bir şekilde şarkı söyler.

* "Kalbin anlaşılmaz konuşması": Van Morrison'ın "Inorticulate Speech of the Heart" adlı şarkısının adı. (y.h.n.)

Öbür kadın vokalistler de –Bjork (solo çalışmalarında ve Sugarcubes'la birlikte yaptığı çalışmalarda), Sinead O'Connor, Rickie Lee Jones– belli dönemlerde sözsüz şarkı söyleme tarzına başvurdu ve müziklerine yeğin bir akışkanlık kazandırdı. Sugarcubes'un "Birthday"i (*Life's Too Good*, 1987) bir çocuk-kadın ile onun fantezi dünyası hakkındaki enfes, akıl sır ermez bir hikâyedir; Bjork kahramanın sırlarını esrarengiz bir caz-punk müziğin ortasında, muzip bir perinin fısıltısıyla sinsice ve tekdüze bir sesle okur. Nakarat bölümünde Bjork bir esrime/ıstırap selini, dinleyicinin kafasının içinde patlıyor gibi görünen bir orgazm, doğum sancısı ve hıçkırık karışımını püskürtür. Bjork, obur arzularına gem vurmayı, daha azına razı olmayı öğrenmemiş çocuğun doyumsuzluğunun şarkısını söyler: Bjork'un sesi, etrafındaki her şeyi yutar, gökler kadar büyüktür. Glossolali'si tüm anlamın çöküşü olmaktan ziyade bir anlam ifratıdır, dilin bünyesinde kısıtlanamayacak kadar yeğin bir derinlik patlamasıdır.

Kate Bush'un "The Sensual World"ü (1989 yılında çıkan albüme adını veren parça), bu "kadınsı konuşma" tarzının izini sürerek onu ilk kolonileştiren erkeğin ünlü eserine ulaşır: James Joyce'un *Ulysses*'inin sonunda Molly Bloom'un amaçsızca kendi kendine konuşması. Bush başlangıçta *Ulysses*'ten bazı cümleleri alarak kullanmaya niyetlenmişse de, yayımcı bu izni vermeyince o satırlardaki ruhu kendi sözcükleriyle yeniden yaratmak zorunda kalmıştı. Sesi çeşitli Kelt ya da Arap kaynaklı sound'ların oluşturduğu bir örüntüler ormanının (gaydalar, keman, buzuki) ortasında dans ederken Bush, Molly Bloom'un sözel-olmayan "Mmmmm"ını şarkının nakaratı yaparak sentakstan bağımsız sesin keyfini çıkarır ve o an yaşadığı Doğayla bir olma duygusunu olumlar. *The Sensual World* uzunçaları Bush'un kadınlıkla en çok özdeşleştiği yapıtıdır: "This Woman's Work" ve "Rocket's Tail" gibi şarkıları barındırır (Bu ikinci şarkıda tamamı kadınlardan kurulu vokal grubu Trio Bulgarka'dan yardım alır; bu grubun özelliği, Bulgar folk şarkılarını söylerken gündelik ev hayatı tecrübesinin aşkın bir tını vermesini sağlamasıdır). Daha önceleri erkek rol modellerinin ayak izlerinden gitme özlemi içindeki Bush, bu albümde yüz seksen derecelik bir dönüş yaparak, kadına özgü bir yola sapar. *Melody Maker*'da 1989 yılında yayımlanan bir görüşmede şunu söylemişti: " 'The Sensual World' bir dişi olarak kendimi dişi bir tarzda ifade etme fırsatıydı

benim için; bu orijinal parça (Molly Bloom'un konuşması) bana oldukça dişi bir konuşma tarzı gibi gelmişti..."

G. ÇIĞLIK

Başka kadınlar sözel-olmayan şarkı söyleme tarzını çok daha ileri götürerek Arthur Janov'un İlk Çığlık Terapisi'ne paralel olan uç noktalara vardırdı. Bu yaklaşımın en başta gelen iki yorumcusu Yoko Ono ve Diamanda Galas'tır. Sağlam bir teknik donanıma sahip olan Ono ve Galas (ikisi de avant-klasik bir eğitimden geçmişti), Edward Munchvari çığlığı bir "tufan operası"na (Céline) dönüştürdü.

Galas aldığı opera eğitimini, cehennemi bir ses yelpazesini kafesten çıkarmak için kullanır. *The Litanies of Satan*'da (1982) icra ettiği libretto bir Charles Baudelaire şiiridir. Galas tiksinti verici bir uğultu olarak aşağı olanı seslendirir –Baudelaire, Rimbaud ve Lautreamont gibi Romantik şairlerin keşfe çıktığı "annecil dehşet" dünyasıdır bu. Albümün ikinci yüzündeki "Wild Women With Steak Knives"ın "solo çığlık" kompozisyonunda Galas'ı patriyarkinin kâbusu olarak, yağmacı, intikamcı *vagina-dentata** olarak görürüz. *Angry Women*'da şunu söyler: " 'Wild Women with Steak Knives' şizofrenik bir kadının caniyane aşk şarkısıdır –ilk kez bu parçada 5 mikrofon kullandım, farklı kişiliklerle çalıştım ve çeşitli sözcük dağarlarına ve dillere başvurdum...ve ses-üstü bir ses, bir şarkıcının sesi olmayıp Mutlağın kendini ifade etmesine elverecek kanal olarak bir überses** oluşturmaya çalıştım..."

Üç albümlük "vebalı kitle" [plague mass] projesi *Masque of the Red Death*'de Galas bizzat düşmüşler adına, kirli oldukları gerekçesiyle toplumdan ayrı tutulanlar, AIDS mağdurları ve bilhassa 1986 yılında ölen erkek kardeşi adına söz alır. Eski Ahit, gospel şarkıları ve Fransız simgeci şiirlerinden alıntıladığı pasajlara şiddetli imgeler yükleyen Galas hem ezenlerin hem de ezilenlerin rolünü üstlenir. Bölünmüş persona'larının tümü –dedikoducu iki büklüm kocakarılar, acı çeken cüzzamlılar, tatlı dilli çocuk-kadınlar, kabadayılar, profesyonel matemciler– baş döndürücü bir vokal tekniği (gospel, opera, Dadacı ses-şiiri) ve distorsiyonlu stüdyo efektleri

* Vagina-dentata: Dişli vajina. (y.h.n.)
** Überses: "Über" Almancada üst demek. (y.h.n.)

gerektirir. Düşmüş olanı canlandıran, seslendiren Galas, girdabı –yani, Edgar Alan Poe'dan Iggy Pop'a kadar erkek sanatçıların "kahramanca" inişler gerçekleştirdikleri uçurumu somutlaştırır.

Ama Galas'ın ustalığı ve "damardan şarkı"sı [intravenal song] gerçekte on yıl önce Yoko Ono'nun çalışmaları tarafından öndelenmişti. İlk solo albümleri *Yoko Ono/Plastic Ono Band*'de (1970) ve *Fly*'da (1971) Ono sesini freeform bir caz enstrümanı gibi kullanır, boğuk bir sesbirimler [fonemler] seli ve hayaletimsi ulumalar [ectoplasmic ululations] çıkarır. "Mindholes"da ve "O Wind (Body Is the Scar of Your Mind)"da Ono'nun peri çığlıkları ve anlaşılmayan ibadet yakarışları dub reggae'yi andıran, Hint tablaları ve serbest gitar sololarından oluşan bir ses fonu üzerinde dalgalanır; sonuçta ortaya çıkan tuhaflık Can, Faust ve Tim Buckley gibi çağdaş avant-rocker'larla aşık atar. "Why" adlı parça, John Lydon'ın Public Image'inin "Death Disco"sunda icra ettiği punk-müezzin vokallerinin yaklaşık on yıllık bir arayla öncülüdür; Ono, rockabilly ve funk karışımı bir ritim üzerinde kederli endişelerle dolu anlaşılmaz boralar kusup acısını bir makineli tüfek gibi püskürtürken, arka planda freeform trompetçi Ornette Coleman çığlık çığlığa çalar. "Why Not" bundan da aşırıdır: Ono'nun sesi can çekişme hırıltısı ile bebek konuşması arası bir yerde gırtlaktan fokurdar. Şarkının bütünü boğulma sesleri ve çarpıtılmış ünlülerden Mary Margaret O'Hara'nın güzel söylenmiş bir dizeden sonra çıkarabileceği türden seslerden ibarettir. Patti Smith'in "Radio Ethiopia"da yaptığı gibi Ono, kendinden geçmenin doruğuna varmış bir voodoo dansçısı ya da doğal halüsinojenlerle tripe girmiş bir Kızılderili şaman gibi tınlar.

Ono'nun erkek müzisyenlerin kullandığı enstrümanlardan çıkardığı müzik afallatıcıdır. (John Lennon gitarını bu plaklardan başka hiçbir yerde bu kadar vahşi çalmadığına inanıyordu ve bu inancında haklıydı da). "Touch Me" gibi parçalar Can'in ve 70'li yılların başında Miles Davis'in yaptıkları müzikte bulunan aynı "kadınsı" ilkelere yaslanıyordu: transa sokan ritim loop'ları, modal doğaçlamalar, ses kümeleri, parçacıkları. "Mind Train"de Ono saat kadar düzenli bir ritimle kendinden geçerken, tipik bir şekilde, kopukluğu groove'la bileştirir. "The Path" dub benzeri bir müziğin üzerinde, korkuyu ya da orgazmı çağrıştıran nefes alışverişlerden oluşur. *London Jam* (Geçmişteki çalışmalarını topluca içeren *Onobox* albümünün birinci diskidir bu) için yazdığı kapak içi bilgi notunda bir "Yeni Müzik" yaratmaktan, avangard-caz-rock ile Doğu ve Batı

füzyonundan söz ediyordu. Görünüşe bakılırsa Ono da tıpkı Davis, Can, Buckley ve öbürleri gibi Tek Dünya Müziği yapma gayreti içindeydi; onun glossolali'si dili yarıp geçme ve Babil-öncesi evrensel dile geri dönme doğrultusundaki bir girişimdi.

Onobox kitapçığının başka bir yerinde de şunları yazar: "Neredeyse hiç ortaya çıkamayan bir sound elde etmeye çalışıyordum. Konuşmadan önce zihnimde kekeliyorum, sonra da benim kültürlenmiş benliğim bu kekelemeyi düzelterek berrak bir tümce haline getirmeye çalışıyor...ve insanların korkularının ve kekelemelerinin bu sound'larını...ve karanlığın yol açtığı, arkasında birisinin durduğunu sezmesine rağmen bunu dile getiremeyen ya da iletemeyen bir çocuğun korkusuna benzeyen belirsizliğin sound'larını işlemeye çalıştım." Aslına bakılırsa Ono bu anlatımıyla Lennon-öncesi günlerinde kendi başına bir Fluxus sanatçı ve müzisyenken 1961 yılında Camegie Recital Hall'da verdiği bir konserdeki icrasını tarif ediyordu (Minimal olan maksimaldir diyen John Cage, David Tudor ve La Monte Young gibi sanatçılarla birlikte çalmıştı). Aktardığımız o sözler yine de *London Jam* parçalarındaki vokal terörizme cuk oturmaktadır.

Bu acımasız avangardizmden sonra Ono dinleyicinin daha kolay anlayabileceği bir yaklaşımla müzik yapmaya karar verdi. Tamamen kendiliğinden ve daha önce prova edilmemiş olan emprovizasyona dayalı jam session'lar yerine, mesajı olan şarkılar yazdı ve bunları stüdyo müzisyenleriyle birlikte plağa kaydetti. Bunun sonucunda, keskinlikten yoksun olması yüzünden Ono'nun militanlığını zayıflatan, kof, cilalı bir müzikle ifade edilmiş açıkça politik, didaktik şarkılar ortaya çıktı. Feminist gururun tok sözlü ifadelerinden ("Warrior Woman", "Angry Young Woman") haşin yergilere ("Men, Men, Men" şarkısı cinsiyetçiliği tersine çevirir ve erkekleri küçümseyerek dudaklarının budalaca görüşler bildirmeye değil öpülmeye yarayan birer kukla aygır olduklarını söyler) kadar Ono, eril iktidarın öfke nöbetleri karşısında kimileyin sabırlı kimileyin sinirli bir tavır sergileyen bir dişi bilge persona'sına büründü. Daha önceleri sesi bir *delinin* (hem kudurmuş hem de deli birisinin) sesi gibi tınlıyorken, şimdi kendisini akıl sağlığının, patriyarki tarafından yadsınan sağduyulu bir dişi bilgeliğin bir temsilcisi olarak sunmaya başlamıştır.

Militanlığına denk düşen tek müzik yalnızca, soğuk tavırlı, keskin köşeli temposu ve ürkütücü rock riff'leriyle 80'li yılların rap'i-

ni ve endüstriyel müziğini öndeleyen 1973 tarihli "Woman Power" adlı parçada vardır. Kraftwerk ve Led Zeppelin karışımı bir mutanta benzeyen funk-metal bir makine müziğinin üzerinde Ono kendisini Başkan ilan eder. Ama bu megalomanik tirat bile, 1970-71 yıllarında, Ono'nun tek kişilik bir ceza tanrıçaları korosu olduğu müzikteki kaçıklığın eline su dökemez.

Ono'nun yapmaya mecbur olduğunu hissettiği tercih –sorunları berrak bir dille ele alan vakur, iddiacı bir sözcü olmak ile dil-öncesinin keder ve öfkesiyle bas bas bağıran, bir histerik olmak arasındaki tercih–, kadın sanatçıların sık sık karşılaştıkları bir sorundur.

Tercihini yaptığında Ono sanatsal yeğinlik açısından kaybettiği şeyi politik etki açısından asla kazanamadı, çünkü artık müziğini kimse dinlemez olmuştu. Ama bu ikilem –ıstırabı söylemek ile *ıstıraptan* söz etmek arasındaki, *sese dökmek* ile *söze dökmek* arasındaki ikilem– kadın sanatçılar açısından derin bir sorun yaratmaya devam ediyor. Politik berraklık uğruna estetik gücü mü feda etmeli, yoksa anlaşılmama pahasına sanatsal anlatımın saflığını mı tercih etmeli?

Son söz

Kitabın ilk iki kısmında rock ruhunun birbirleriyle savaşan taraflarını belgeledik: Punk karşısında hippi, savaşçı erkek karşısında yumuşak erkek. Bildiğimiz haliyle rock'ı bu antagonistik itkiler tanımlar. Eril psişedeki temel bir çatışmaya –göbek bağını kesip atma itkisi ile rahme geri dönme itkisi arasındaki, anne katli ile ensest itkisi arasındaki çatışmaya– kadar bu itkilerin izini sürmek olanaklıdır. Rock bu punk/hippi, isyan/inayet diyalektiğini asla çözüme kavuşturmadı. Rock'ın tarihi bu iki uç arasındaki şiddetli bir salınımdan ibarettir.

Bununla birlikte, rock dünyasındaki Dionysosçu asi geleneğinin sona erdiğini, safi erkeksiliğin artık söyleyebilecek pek bir şeyleri kalmadığını rock bir anlamda "bilir." İster erkek olsun isterse ka-

dın, tam da bir grupta yer *almanın* güvenli göründüğü anda toplumsal cinsiyetin bir sorun olarak tekrar alevlenmesinin sebebi de budur. Eril isyanın psikocinsel dinamiğini tüketmiş olan rock kültürü, bugüne kadar senaryonun dışında bırakılan ve bundan sonra el atılabilecek yegâne yeni hudut bölgesinin özgül dişi yaşantı olabileceği gerçeğiyle yüz yüze gelmektedir. Punk karşısında hippi diyalektiği çerçevesinde Kadın, yerine göre, kaçılan noktayı ya da ulaşılacak hedefi temsil eder; ikisinde de nesnedir, asla özne değil.

Rock'n'roll yıllarca siyahlara öykündü, onların maçoluğunu, gösterişini, tutkusunu ve kendi kendisini yüceltmesini taklit eden "Beyaz Zenci" sendromuna yaslandı. 60'lı yılların blues'undan Rastafaryan reggae'yle özdeşleşen punk'lara, gangsta rap'in psikopatik soğukkanlılığını taklit eden alışveriş merkezi serserilerine kadar beyaz erkek çocuklar uzun süre siyah eril isyanla özdeşleşti. Ama son yıllarda alternatif rock, ırksal gıptanın yerine toplumsal cinsiyet turizmini geçirmeye başladı. Duyarlılıktaki bu kayma dönemin simgeleri haline gelen erkek-rock grupları Nirvana ("In Bloom"un klip çekiminde grup elemanları kadın elbiseleri giymişti) ve Suede (Gruptan Brett Anderson kadınsı pasifliğe bürünmekten ve erkekçe olmayan bir tutumla kendi kendisi üstündeki denetimden "el çekmek"ten söz ediyordu) tarafından açık seçik ortaya koyulur. Dahası, bu grupların ikisi de kendilerini yazar Ann Powers'ın "Eşcinsel Heteroseksüellik" (Queer Straight) adını verdiği bir eğilimle aynı çizgiye yerleştirdi: Kurt Cobain finalinde bir erkekle öpüştüğü bir TV programının ardından, kendisini "ruhen bir gay" olarak tanımladı; Brett Anderson ise "homoseksüelliği asla tecrübe etmemiş biseksüel bir erkek" olduğunu ilan etti. (Bu mesele de kendi kitabını hak eden başka bir Pandora kutusudur.)

Kadınsılığın müttefiki olduğunu (ve geleneksel erkekliği reddettiğini) bildiren bunun gibi jestler, 80'li yılların sonunda başlayan ve çığ gibi büyüyen bir sürecin doruğudur. Bir yandan yeni kadın sanatçılara artan bir ilgi, öbür yandan bilincin yeni mıntıkası olarak "kadınsı"ya yapılan bir yatırım vardı. Özbilinçli kadın gruplar ve bir parça jino-eylem özlemi içinde olanlar "rock dünyasında kadınlar" fenomenini bir tür daimi yenilik haline getirdi.

Alternatif öznelliklere açılma doğrultusundaki bu acayip girişim kalıcı mı olacak, yoksa bir noktada tekrar normale mi dönülecek? "Rock dünyasında kadınlar" fenomeninin daha önceki büyük dalgası (70'lerin sonu ve 80'lerin başındaki punk-sonrası demistifikas-

yon grupları) zamanla tavsadı ve toplumsal cinsiyet açısından yeni Karanlık Çağ dönemi başladı. Ne bu büyük dalganın ardından bir karşı-reaksiyon olarak doğan Yeni Pop olsun, ne de Amerikan gitar-gelenekçiliği olsun konvansiyonel toplumsal cinsiyet rollerine ya da temsillerine itiraz eden fazla bir şey yaptı.

80'li yılların sonunda yeni bir çarpıcı kadın icracılar türü ortaya çıktı; bunlar arasında bir grubun parçası olanlar (Sonic Youth, Throwing Muses, Sugarcubes, My Bloody Valentine, Pixies/Breeders, vb.) olduğu gibi, solo sanatçılar da vardı (örneğin, Mary Margaret O'Hara ve Jane Siberry'nin de aralarında yer aldığı "eksantrik" şarkıcı-şarkı yazarı ekolü). Kadınların gruplarda yer alması (yalnızca şarkıcı olarak değil, aynı zamanda basçı, davulcu ve gitarist olarak) beş yıl içinde tedricen olağandışılığını yitirip alelade bir hal aldıktan sonra, özbilinçli kadın grupların (Hole, L7 vb.) ve Riot Grrrl hareketinin yükselişe geçmesiyle birlikte 1992 yılında kadınların rock dünyasındaki mevcudiyetinin tekrar başlı başına bir konu haline gelmesi bir parça şaşırtıcı olmuştu.

Bunun niçin hâlâ tartışıldığı sorulabilir. Bunun kısmi bir sebebi rock söyleminin ayakta kalabilmek için büyük sorunlara ihtiyaç duymasıdır. Rock dünyasında kadınlar meselesi, tam da rock kültürünün pörsümeye yüz tutar göründüğü noktada fena halde ihtiyaç duyulan canlılık ve nefreti bu kültüre şırınga etti. Diğer bir kısmi sebebi de grunge'ın erkeksiliğinin bir reaksiyon doğurmasıdır. Ve son olarak, kadınların rock dünyasına yerleşmesi, kadınların uzun bir süre marjinalleştirilmesinin yarattığı, tabandan gelen bir öfke patlamasının eseridir; sanki "doğru, birtakım gelişmeler oluyor, ama bunların hızı yeterli değil" deniliyor gibidir.

Rock dünyasındaki bu yeni kadın eylemi dalgasının taşıdığı bir sorun varsa, o da yapılan yeniliklerin çoğunlukla içerik düzeyinde (şarkı sözleri, sanatçıların kendilerini lanse etme tarzı, ideoloji ve dergilerle yapılan görüşmelerdeki retorik) kalması, biçimsel ilerlemelerin pek sağlanamamasıdır. Müziğin büyük kadın ustaları nerededir? Yeni kadın sanatçıların en çarpıcı ve güçlü olanları bile müzikal yönden gelenekçidir; bu sanatçılar erkeksi formatlara yeni türde konular ve öznellik katıyor sadece. Kadınlar rock'n'roll'a istekle sarıldı ve kendilerini ifade etmek amacıyla gaspetti; ama kendi içinde rock biçiminin kökten kadınsılaştırılmasını hâlâ görebilmiş değiliz.

Kadın sanatçılar geçmişin çeşitli anlarında, ister bilinçli isterse

içgüdüsel olsun, böyle bir proje geliştirme girişiminde bulundu. Yoko Ono, Patti Smith, Raincoats, Throwing Muses bu sanatçıların başlıcalarıdır. Ama bu sanatçıların başarıları ne kadar etkileyici olsa da tuhaf bir şekilde yalıtılmıştır –rock manzarasında hiç kimsenin, özellikle de kadınların ziyaret etmediği birer sınır taşı olarak durmaktadırlar. Rock biçimini esnetip genişleten çığır açıcı erkek sanatçılardan –Hendrix, Can, Eno– farklı olarak bu kadın yenilikçilerin izleyicileri pek olmadı. Bıraktıkları miras olanaklarla dolu olmakla birlikte ihmal edilmiştir. Örneğin, PJ Harvey'in Patti Smith'i ancak kendisi ile Smith arasında yapılan sayısız karşılaştırmadan haberdar olduktan sonra dinlemiş olması son derece ironiktir. Bir Patti Smith *tasavvuru*, yani bu adı taşıyan birisinin var olduğu gerçeği birçok sanatçıya esin kaynaklığı etmişse de, onun en radikal biçim-çözücü çalışmalarını hiç kimse izleyip de ardını getirmedi.

Öyle görünüyor ki, içinde bulunduğumuz, toplumsal cinsiyet bilincinin oldukça uç noktalarda gezindiği kültürel uğrakta, kadın sanatçılar sound'un bariyerlerini alaşağı etmek gibi oldukça erkeksi bir bilimsel saplantıdan ziyade birbirleriyle iletişim kurmaya ve öyküler anlatmaya ilgi duymaktadır. Bu da anlaşılır bir durum. Ama bu zindelik verici ve zorunlu hiperbilinçlilik döneminden sonra kadın sanatçıların böyle bir farkındalığı bırakıp toplumsal cinsiyetin, her şeyi etkileyen ama bunu bağıra bağıra yapmayan bir alt-metin haline gelmesini sağlayacağına hiç kuşkumuz yok. Bu sanatçılar açısından toplumsal cinsiyet (parmaklıkları gürültülü bir şekilde tangırdatılarak protesto edilmesi gereken) bir hapishane olmaktan ziyade, diyelim ki San Andreas fay hattının üzerinde yaşamak gibi bir şey olacaktır: Tektonik plakalar birbirine sürttükçe, rock (kaya) tabakaları sürekli bir titreşime, sarsıntı ve sürtünmeye maruz kalacaktır. Toplumsal cinsiyet her zaman akılların bir köşesinde duracak, dünya gereğinden fazla durulduğunda şeylerin düzenini çalkalayacak bir tehdit olmaya her zaman devam edecektir.

Kaynakça

Ackerman, Diane. *A Natural History of the Senses.* New York: Random House, 1990.

Appollonio, Umbro, der., *Futurist Manifestos.* Londra: Thames and Hudson, 1973.

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space,* çev.: Maria Jolas, Boston: Beacon Press, 1969.

Bangs, Lester, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung: The Work of a Legendary Critic,* der., Greil Marcus. Londra: William Heinemann Ltd., 1988.

Bataille, Georges, *The Accursed Share,* Bölüm 1-3, der., Robert Hurley. New York: Zone Books, 1991.

—— "The Practice of Joy Before Death." Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939* içinde. Manchester: Manchester University Press, 1985.

Berendt, Joachim-Ernst. *Nada Brahma: The World is Sound: Music and the Landscape of Consciousness,* çev.: Helmut Bredigkeit. Londra: East West Publications, 1988.

Black, Joel. *The Aesthetics of Murder: A Stduy in Romantic Literature and Contemporary Culture.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.

Bly, Robert, *Iron John.* New York: Vintage Books, 1992.

Brown, Lynn Mikel ve Carol Gilligan. *Meeting at the Crossroads: Women's Psychology and Girls' Development.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992.

Brown, Norman O. *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History.* Londra: Sphere Books, 1968.

—— *Love's Body.* New York: Random House, 1966.

Burchill, Julie ve Tony Parsons. *The Boy Looked at Johnny: The Obituary of Rock and Roll.* Londra: Pluto Press, 1978.

Burroughs, William. *The Naked Lunch.* New York: Grove Press, 1959.

Bussy, Pascal ve Andy Hall. *The Con Book.* Harrow: SAF Publishing, 1989.

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings.* Middletown: Wesleyan University Press, 1979.

Cameron, Deborah ve Elizabeth Frazer. *The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder,* Cambridge: Polity Press, 1987.

Campbell, Joseph. *Hero with A Thousand Faces.* Londra: Paladin, 1988.

Camus, Albert. "The Rebel." *The Rebel: An Essay on Man in Revolt* içinde. New York: Vintage Books, 1956.

Carroll, Peter N. ve David W. Noble. *The Free and the Unfree: A New History of the United States.* Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

Caskey, Noelle. "Interpreting Anorexia Nervosa." Suleiman içinde, der., *The Female Body in Wester Culture.*

Cassady, Carolyn. *Off the Road: My Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg.* New York: Morrow Books, 1990.

Chadwick, Whitney. *Women Artist and the Surrealist Movement.* New York: Thames and Hudson, 1985.

Cioran, E.M. *Anathemas and Admirations,* çev.: Richard Howard. New York: Arcade Publishing, 1991.

—— *The Temptation to Exist,* çev.: Richard Howard. Londra: Quartet Books, 1987.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Marks and de Courtivron, der., *New French Feminisms* içinde.

Cixous, Hélène ve Cathérine Clément. *The Newly Born Woman,* çev.: Betsy Wing. Minne-

apolis: Univesity of Minnesota Press, 1986.
Cleaver, Eldridge. *Soul on Ice*. New York: Dell Publishing, 1968.
Cohn, Nik. *Ball the Wall: Nik Cohn in the Age of Rock*. Londra: Picador, 1989.
—— *Awopbopaloobop Alopbamboom: Pop from the Beginning*. Londra: Paladin, 1969.
—— *King Death*. New York: Horcourt Brace Jovanovich, 1975.
Cohn, Norman. *The Pursuit of the Millennium*. Londra: Paladin, 1984.
Collins, Margery L. ve Christine Pierce. "Holes and Slime in Sartre." Carol Gould and Marx Wartofsky, eds. *Woman and Philosophy*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1976.
Dalton, David. *Mojo Rising: Jim Morrison, The Last Holy Fool*. New York: St. Martin's Press, 1991.
——, David Felton ve Robin Green. *Mindfuckers: A Source Book on the Rise of Acid Fascism in America*. San Francisco: Straight Arrow Press, 1972.
David-Menard, Monique. *Hysteria from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis*. Ithaca, NY: Comell University Press, 1989.
Davis, Miles (Quincy Troupe ile birlikte). *Miles: The Autobiography*. New York: Simon and Schuster, 1989.

Davis, Steven. *Hammer of the Gods: The Led Zeppelin Saga*. New York: Ballantine Books, 1985.
De Landa, Manuel. "Non-Organic Life." *Zone: Incorporations* içinde. New York: Zone Books, 1992.
De Lauretis, Teresa, der., *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, çev.: Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
Densmore, John. *Riders on the Storm: My Life with Jim Morrison and the Doors*. New York: Delacorte Press, 1990.
Didion, Joan. *The White Album*. Londra: Weidenfeld & Nicolson, 1979.
Ehrenreich, Barbara. *The Hearts of Men: American Dreams and the Flight from Commitment*. New York: Anchor Press, 1983.
Faludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Crown Books, 1991.
Farren, Mick. *The Black Leather Jacket*. New York: Abbeville Press, 1985.
Ferenczi, Sandor. *Thalassa: A Theory of Genitality*. Londra: Kamac Books, 1989.
Flanagan, Bill. *Written in My Soul*. Chicago: Contemporary Books, 1986.
Foege, Alec. *Confusion Is Next: The Sonic Youth Story*. New York: St. Martin's Press, 1994.
Friedman, Myra. *Buried Alive: The Biography of Janis Joplin*. New York: Harmony Books, 1992.
Frith, Simon ve Andrew Goodwin, der., *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Londra: Routledge, 1990.
—— "Only Dancing: David Bowie Flirts with the Issues." McRobbie, der., *Zoot Suits and Second-Hand Dresses* içinde.
——, and Angela McRobbie. "Rock and Sexuality." *On Record* içinde.
—— "Beggar's Banquet." Marcus içinde, der., *Stranded*.
Gaar, Gillian G. *She's A Rebel: The History of Women in Rock & Roll*. Seattle: Seal Press, 1992.
Gaines, Donna. *Teenage Wasteland: Suburbia's Dead End Kids*. New York: Pantheon Books, 1990.
Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*. Londra: Routledge, 1992.
Glebbeek, Caesar ve Harry Shapiro. *Jimi Hendrix: Electric Gypsy*. New York: St. Martin's Press, 1990.
Gleick, James. *Chaos: Making A New Science*. Londra: Sphere Books, 1988.
Graham, Dan. *Rock My Religion: Writing and Art Projects 1965-1990*, der., Brian Wallis. Cambridge, Mass: MIT Press, 1993.
Graves, Robert. *The White Goddess*. Londra: Faber & Faber, 1961.
Grinspoon, Lester ve Peter Hedblom. *The Speed Culture: Amphetamine Use and Abuse in*

America. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1975.
Grossberg, Lawrence. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Londra: Routledge, 1992.
Harrison, Katherine. *Exposure*. Londra: Fourth Estate, 1993.
Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Londra: Routledge, 1991.
Hodson, Paul. "Bob Dylan's Stories About Men." Thomson and Gutman, der., *The Dylan Companion* içinde.
Hopkins, Jerry. *Yoko Ono*. New York: Macmillan, 1986.
Hotchner, A.E. *The Rolling Stones and the Death of the Sixties*. New York: Simon and Schuster, 1990.
Huyssen, Andreas. "Mass Culture as Woman: Modernism's Other." Tanya Modleski, der., *Studies in Entartainment: Critical Approaches to Mass Culture* içinde. Birmingham: Indiana University Press, 1986.
Irigaray, Luce. *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*. New York: Columbia University Press, 1991.
—— *The Sex Which Is Not One*. Ithaca, NY: Comell University Press, 1985.
James, William. *The Varieties of Religious Experience*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985.
Jameson, Frederic. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, The Modernist as Fascist*. Berkeley: University of Califomia Press, 1979.
Jardine, Alice A. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca, NY: Comell University Press, 1985.
Johnson, Joyce. *Minor Characters: A Young Woman's Coming of Age in the Beat Generation*. New York: Washington Square Press, 1983.
Johnson, Vivien. *Radio Birdman*. Rosanna, Australia: Sheldon Booth, 1990.
Jones, Dylan. *Jim Morrison: Dark Star*. Londra: Bloomsbury Publishing, 1990.
Juno, Andrea ve V. Vale, der., *Angry Women*. San Francisco: Re-Search Publications, 1991.
Kaplan, Louise J. *Female Perversions: The Temptations of Emma Bovary*. New York: Doubleday, 1991.
Kerouac, Jack. *On the Road*. Harmondsworth: Penguin Books, 1972.
Kesey, Ken. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Londra: Picador, 1973.
King, Francis. *The Magical World of Aleister Crowley*. Londra: Weidenfeld & Nicolson, 1977.
Kristeva, Julia. "Giotto's Joy." *Desire in Language: A Semiotic Approüach to Literature and Art* içinde, der., Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
—— *The Kristeva Reader*, der., Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
—— "Motherhood Acording to Bellini." *Desire in Language* içinde.
—— *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, çev.: Leon S. Roudies. New York: Columbia University Press, 1982.
—— *Tales of Love*, çev.: Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1987.
Kruse, Holly. "In Search of Kate Bush." Frith and Goodwin, der., *On Record* içinde.
Laing, Dave. *One Chord Wonders*. Milton Keynes: Open University Press, 1985.
Lechte, John. *Julia Kristeva*. Londra: Routledge, 1990.
Lem, Stanislaw. *Solaris*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1987.
Lessing, Doris. *The Golden Notebook*. New York: Bantam Books, 1981.
Linklater, Richard. *Slacker*. New York: St. Martin's Press, 1992.
Little, Hilary ve Gina Rumsey. "Women and Pop: A Series of Lost Encounters." McRobbie, der., *Zoot Suits and Second-Hand Dresses*.
Lydenberg, Robin. *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William Burroughs' Fiction*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
Lyotard, Jean-François. *The Lyotard Reader*, der., Andrew Benjamin. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
Mailer, Norman. "The White Negro." *Advertisements for Myself* içinde. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992.
Marcus, Greil. *In the Fascist Bathroom: Writings on Punk 1977-1992*. Londra: Viking/Pen-

guin, 1992.
—— *Mystery Train: Images of America in Rock'N'Roll Music.* Londra: Omnibus Press, 1977.
——, der., *Stranded: Rock and Roll for a Desert Island.* New York: Alfred A. Knopf, 1979.
Mark, M. "It's Too Late to Stop Now." In Marcus, der., *Stranded* içinde.
Marks, Elaine ve Isabelle de Courtivron, der., *New French Feminisms.* New York: Schocken Books, 1981.
McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
McClatchy, J.D., der., *Anne Sexton: The Artist and Her Critics.* Bloomington ve Londra: Indiana University Press, 1978.
McRobbie, Angela der., *Zoot Suis and Second-Hand Dresses: An Anthology of Fashion and Music.* Basingstoke: Macmillan Education Ltd., 1989.
——, and Simon Frith. "Rock and Sexuality." Frith and Goodwin, *On Record* içinde.
Moore, John. *Anarchy & Ecstasy: Visions of Halcyon Days.* Londra: Aporia Press, 1988.
Moore, Suzanne. "Getting A Bit of the Other: The Pimps of Postmodernism." *Looking for Trouble: On Shopping, Gender and the Cinema* içinde. Londra: Serpent's Tail, 1991.
Morgan, Robin. *The Demon Lover: The Sexuality of Terrorism.* Londra: Mandarin Books, 1990.
Murray, Charles Shaar. *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and Post-War Pop.* Londra: Faber & Faber, 1989.
Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals,* çev.: Francis Golfing. New York: Anchor Press, 1956.
—— *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future,* trans, R.J. Hollingdale. Harmondsworth: Penguin, 1973.
Nuttall, Jeff. *Bomb Culture.* Londra: Paladin, 1970.
Orloff, Katherine. *Rock'N'Roll Woman.* Los Angeles: Nash Publishing, 1974.
Osborne, John. *Look Back in Anger.* Londra: Faber & Faber, 1957.
Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson.* New Haven: Yale University Press, 1990.
Parfrey, Adam, der., *Apocalypse Culture. First Edition.* New York: Amok Press, 1987.
Paz, Octavio. *Essays on Mexican Art.* New York: Harcourt Brace & Co., 1993.
Reynolds, Simon. *Blissed Out: The Raptures of Rock.* Londra: Serpent's Tail, 1990.
Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution.* Londra: Virago, 1986.
Rockwell, John. *All American Music: Composition in the Late 20th Century.* New York: Vintage Books, 1983.
Rose, Jacqueline. *The Haunting of Sylvia Plath.* Londra: Virago, 1992.
Rucker, Rudy, R.U. Sirius ve Queen Mu, der., *Mondo 2000: A User's Guide to the New Edge.* New York: HarperCollins, 1992.
Russell, Charles. *Poets, Prophets and Revolutionaries.* Oxford: Oxford University Press, 1985.
Russo, Mary. "Female Grotesques: Carnival and Theory." De Lauretis, Teresa, der., *Feminist Studies/Critical Studies* içinde.
Savage, John. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock.* Londra: Faber & Faber, 1991.
Saville, Philip. "Bob Dylan in the Madhouse." Thomson ve Gutman, der., *The Dylan Companion* içinde.
Schaffner, Michael. *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey.* New York: Harmony Books, 1991.
Sexton, Anne. *The Selected Poems.* Londra: Virago, 1988.
Shapiro, Harry. *Waiting for the Man: The Story of Drugs and Popular Music.* New York: William Morrow & Co., 1988.
——, and Caesar Glebbeek. *Jimi Hendrix: Electric Gypsy.* New York: St. Martin's Press, 1990.
Singer, June. *Androgyny: Toward A New Theory of Sexuality.* New York: Anchor Press, 1976.

Stanley, Lawrence A., der., *Rap: The Lyrics*. Londra: Penguin Books, 1992.
Stevens, Jay. *Storming Heaven: LSD and the American Dream*. Londra: Heinemann, 1988.
Sugarman, Danny. *Appetite for Destruction: The Days of Guns and Roses*. New York: St. Martin's Press, 1991.
Suleiman, Susan Rubin, der., *The Female Body in Western Culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986.
—— *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990.
Tamm, Eric. *Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*. Boston: Faber & Faber, 1989.
Tart, Charles. T. *Altered States of Consciousness*. New York: HarperCollings, 1990.
Tate, Greg. *Flyboy in the Buttermilk: Essays on Contemporary America*. New York: Simon and Schuster, 1992.
Theweleit, Klaus. *Male Fantasies, Volume 1: Women, Floods, Bodies, History*, çev.: Stephen Conway. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
—— *Male Fantasies, Volume 2: Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror*, çev.: Erica Carter and Chris Turner. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
Thompson, Hunter. *Hell's Angels*. New York: Ballantine Books, 1966.
Thompson, Keith. "What Men Really Want: An Interview with Robert Bly." Frankling Abbott, der., *New Men, New Minds*. Freedom, CA: The Crossing Press, 1987.
Tosches, Nick. Foreword to Dalton, *Mojo Rising*.
—— "The Sea's Endleses, Awful Rhythm." Marcus, der., *Stranded* içinde.
Turner, Gil. "Bob Daylan-A New Voice Singing New Songs." Thomson ve Gutman, der., *The Dylan Companion*.
Vague, Tom. *Televisionairies: The Red Army Faction Story, 1963-1993*. Edinburg: AK Press, 1994.
Vaneigem, Raoul. *The Revolution of Everyday Life*. Londra: Rebel Press, 1983.
Ventura, Michael. *Shadow Dancing in the U.S.A.* New York: St. Martin's Press, 1985.
Virilio, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. New York: Semiotexte, 1991.
Willis, Ellen. *Beginning to See the Light: Pieces of a Decade*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.
Wolf, Naomi. *The Beauty Myth*. New York: Anchor Books, 1992.
Wolfe, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. New York: Bantam, 1981.

Dizin

? and the Mysterians 39
'ardkore 81, 82, 192
10.000 Maniacs 248, 267
23 Skidoo 192
808 State 190, 192
8-Eyed Spy 272

A
A Kind of Loving 62
A Natural History of Senses 298
A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia 214
A Tribe Called Quest 156
ABC 308
ABD 39, 75, 87, 124, 196, 341, 341
Aborijinler 198
About Face: Race in Postmodern America 159
acid house 190, 196
acid rock 182, 200, 234, 247
Ackerman, Diane 233, 298, 301
adalet 98, 102
Adams, Henry 175
Âdem 175
adil [righteous] rap 94, 95
Afrika 87, 148, 150, 155, 156, 186, 191, 222, 225, 380
afrodizyak 234
Against Nature 234
agnostik 240
agorafobi 363
ahlâk 15, 34, 47, 70, 97, 122, 158, 239, 296, 356
aidiyet duygusu 228
AIDS 292, 393
Airplane, Jefferson 182, 247, 313
ajit-funk 325, 326
ajit-funky 325
ajit-pop 238, 327
ajit-prop 262, 319
ajit-punk 239
Akdeniz 240
akıldışı 369
Albini, Steve 165, 257
Ali, Muhammed 150, 151, 153
Alice in Chains 113
Alice's Restaurant 246
alkolizm 259
Alınan kültürü 121
Almanya 88, 121, 122
alter ego 26, 54, 76, 109, 142, 274, 258, 277, 287, 316, 362
Altın Defter 383
alt-kültür 79, 91, 177, 192, 255, 276, 332, 333, 334
Amazon 258, 321, 372
ambient 100, 194, 195, 218, 221, 223, 314, 376
ambient house 175, 190, 191, 192
ambient müzik 98, 193, 201, 217, 219, 220, 222, 234
ambient techno 198
America 184, 196
Amerika 21, 27, 29, 30, 76, 88, 89, 116, 140, 155, 156, 165, 176, 183, 184, 200, 260, 262, 388
Amerikan kimliği 27
Amerikan kültürü 21, 77, 183
amfetamin 79, 92, 93, 120, 121, 124, 177, 178, 192, 238, 317, 344, 348, 357
AMM 203
amneziyak 218
amniyotik 114, 138, 201
Amok Yayınevi 167, 168
Amos, Tori 281, 282, 283, 362
Amsterdam 53
Anarchy & Ecstasy: Visions of Halcyon Days 192, 193
anarko-mistikler 168
anarşizm 139, 164, 214, 373

Anderson, Brett 241, 347, 398
androcini 12, 33, 77, 81, 92, 122, 163, 178, 187, 189, 192, 214, 237
Androgyny 33
Angry Women 273
Animals 38
anne katli 25, 31, 57, 167, 397
annelik korkusu 107
Anne Sexton and Her Kind 269
anoreksi 278, 347, 348, 350, 354, 356, 357, 359
Ant, Adam 308
antifaşist müzik 214
antimomism 57
antipsikedelik müzik 239
anti-rock'n'roll 122
antropomorfizm 180
Aphex Twin 198
Apocalypse Culture 168
Arena 131, 307
aristokratik 34, 140, 147, 152
Arizona 194, 220
Armatrading, Joan 309, 310
Artaud, Antonin 135, 283, 293
art-metal 147
art-pop 281, 391
art-punk 296
art-rock 122, 221, 223, 256, 305
aseksüellik 81
Asheton, Ron 127, 128, 130
asit tribi 73
askeri müzik 132
Aspinall, Vicki 323
Asyklus 388
aşk 37, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 63, 64, 65, 66, 71, 77, 78, 80, 85, 92, 93, 99, 103, 105, 106, 113, 129, 135, 144, 149, 178, 184, 188, 200, 211, 227, 228, 235, 235, 252, 275, 287, 298, 299, 301, 308, 311, 316, 320, 326, 327, 330, 341, 342, 353, 362, 379, 393
aşk cinayeti 48
aşkıncılık 100
atavistik 389
Atlantik 379
Atlas, Charles 61
ATV 343
Au Pairs 319, 324, 325, 326, 330
avangard 111, 216, 294, 301, 343, 374, 391, 395
avant-funkster 326
Avrupa 78, 88, 122
Avustralya 129
awopbopaloobop 371
Axl Rose 65
Ayers, Kevin 196, 223, 240, 241
ayna evresi 230
ayna imgesi 30, 37, 312
Aztekler 140, 184

B

Baader Meinhof 84
Babes In Toyland 271, 276, 278, 356
Bachelard, Gaston 196, 220
bad-ass funk 154
Baez, Joan 267
Baharnalar 298
Bakhtin 296
Ball, Hugo 145, 178, 218
Bangs, Lester 78, 221, 238
Banshees 314, 315, 316
Banton, Buju 154
Barger, Sonny 30
Barker, Danny 286
Barnes, Julian 66
Barrett, Syd 187, 188, 189, 203, 218, 231
Barrie, J.M. 256
Barthes 308
bass-heavy 324
Bataille, Georges 48, 96, 135, 137, 140, 143, 334
Batı Afrika 152
Batı dünyası 145
Batı kültürü 237
Batı medeniyeti 117
Batı müziği 215
Batı sanatı 103
Batı toplumları 31, 367, 348
Baudelaire, Charles 62, 109, 161, 165, 233, 293, 391, 393
Baudrillard, Jean 333, 334
Bauhaus 305
BBC 89
Beach Boys 78, 120, 121, 147, 165
Bear, Huggy 343, 344
Beat Happening 341
Beatles 37, 58, 164, 181, 201, 227, 228, 231
Beatnikler 26, 27, 30, 67, 72, 81, 136, 141, 200, 226, 365, 370, 377, 378
bebek katli 169
beden dili 218
Being and Nothingness 102, 103
Belfast 88
Bellini, Giovanni 204
Bellote, Pete 306
Beloved 190
benlik 42, 81, 142, 155, 163, 178, 182, 196, 198, 200, 283, 289, 290, 298, 302, 316, 319, 330, 350, 362, 368, 395
benlik duygusu 48, 96, 103, 115, 310, 355, 384
Berberian, Cathy 202

Berendt, Joachim-Ernst 197
Berio 202
Berkeley 30
Berry, Chuck 69, 78, 120
Beyaz Panterler 87
Bickle, Travis 115
Big Black 46, 47, 64, 110, 165, 166, 250, 257, 276, 347
Big Brother and the Holding Company 288
Biggs, Ronnie 164
Bikini Kill 340, 341, 342, 343, 344
bilgelik 182, 255, 265, 308, 395
bilimkurgu 86, 122, 152, 179, 211
bilinç akışı 89
bilinçaltı 57, 82, 195, 261
bilinçdışı 65, 96, 210, 239, 284, 293, 297, 298, 299, 327, 370, 375, 388, 389, 390, 390
Birdman, Radio 129, 130
bireycilik 27, 73, 167, 174, 229
Birinci Dünya Savaşı 83, 112, 374
Birleşik Krallık 51, 82, 87, 165, 183, 190, 259, 337
Birth of Tragedy 141
Birthday Party 44, 45, 48, 109, 110, 142
biseksüel 398
biyolojik kimlik 354
Bjelland, Kat 276, 277, 278, 279, 280, 281, 356
Bjork 285, 392
Black Flag 115, 116, 276
Black Sabbath 113
Blackwell, Chris 55, 306
Blake, William 135
Blanchot 158
Blitz 315
blitzskrieg stili 124
Bloods 95
Blue Oyster Cult 252
Blue Pearl 190
Blue Velvet 73
blues 36, 38, 39, 41, 41, 42, 96, 97, 99, 107, 113, 113, 152, 153, 174, 176, 180, 182, 184, 185, 186, 187, 192, 199, 200, 205, 206, 209, 222, 224, 258, 265, 280, 281, 286, 288, 398
Bly, Robert 31, 60, 61, 97
Bly, Robert 30, 53, 83, 96, 115, 143, 355
Boccini, Umberto 120
bohemlik 252, 377, 379
Bolan, Marc 179, 241, 259, 305
Bolton, Michael 265
Bomb Culture 160
Bono 97, 99, 100, 139
boogie 72, 79, 113
Boredom, Billy 340
Bow Wow Wow 58
Bowie, David 33, 34, 39, 99, 122, 130, 131, 146, 236, 259, 305, 307, 308, 379
Boyz N the Hood 156
Brady, Ian 161, 168, 169, 275
Brando, Marlon 19, 80, 84, 371, 377
Bratmobile 339
Breeders 358
Breton, André 374
Brezilya 164
Britanya 23, 24, 39, 66, 88, 89, 90, 109, 122, 164, 176, 181, 183, 225, 308, 344
Britanya Gençlik Birliği 53
Brit-beat 254
Brit-pop 92
Brooks, Michael 285
Brown, James 121, 146, 152, 209
Brown, Lyn Mikel 339
Brown, Norman O. 26, 141, 237, 239
Browning, Elizabeth Barrett 295
Bruch, Hilde 357
bubblegum-glam 259
Buckingham, Lindsey 299
Buckley, Tim 202, 203, 223, 372, 394, 395
Budizm 198, 199
bulimya 278, 281, 356, 359
Bundy, Ted 168, 275
Bunuel 56
Burchill, Julie 53
burjuva 84, 127, 140, 161, 222, 238, 246, 365, 374
Burma 58
Burnel, Jean-Jacques 51, 52, 53
Burroughs, William 25, 120, 160, 257, 314
Bush, Kate 13, 249, 251, 255, 256, 257, 281, 282, 296, 302, 305, 351, 359, 362, 389, 392
Butcher, Bilinda 236, 237
Butthole Surfers 110, 165
Buzzcocks 320
büyücülük 291, 295, 297, 305
Büyük İskender 54
Byrds 13, 96, 174, 175, 182, 185, 198, 200, 299
Byron, Lord 77

C-Ç

cadılar 290, 294, 295, 297, 302, 315, 316
Cage, John 198, 199, 202, 207, 214, 395
Caillois, Roger 220
Cale, John 105, 199, 313, 314
Cameron, Deborah 44
Cammell, Donald 162
Campbell, Joseph 61, 94
Camus, Albert 175
Can 13, 174, 175, 198, 199, 207, 208, 209,

210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 222, 300, 394, 395, 400
Carcass 111, 112
Carey, Mariah 265
Carmichael, Stokely 55
Carnegie Recital Hall 395
Carr, Lucien 160
Carrington, Leonora 295, 361, 375
Carroll, Peter N. 74
Casale, Jerry 117
Cash, Johnny 142
Caskey, Noelle 356
Cassady, Carolyn 246, 247
Cassady, Neal 25, 29, 141, 161, 246
Castaways 39
Catherine, Sienalı Azize 356
Cave, Nick 13, 14, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 109, 110, 142, 143, 245, 257, 275, 283, 295, 347
Cayton, Williaın 151
caz 174, 185, 199, 203, 207, 208, 212, 217, 225, 265, 344, 378, 387, 394
caz-pop 379
caz-punk 109, 392
Céline, Louis-Ferdinand 113, 135
cemaat 53, 177, 193, 206
Chambers, Robert 261
Chandra, Sheila 389
Chapman, Mike 259
Chapman, Tracy 248, 267, 304
Charcot, Jean-Martin 272, 276, 291
Charles, Prens 66
Chas 163
Chicken 58
Chimnoy, Sri 199
Chinn, Nicky 259
Chuck, D. 95, 262
Chumbawumba 238
cinsel kimlik 12, 252, 253, 256, 257, 258, 305, 306, 309
cinsellik 37, 41, 48, 85, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 116, 117, 118, 122, 135, 140, 188, 200, 202, 214, 247, 252, 267, 277, 281, 282, 284, 287, 288, 291, 293, 295, 298, 311, 313, 317, 320, 322, 324, 327, 339, 346, 347, 352, 371, 380
cinsiyet 110, 249, 275, 319
cinsiyetçilik 14, 52, 55, 56, 395
Cioran, E.M. 175
Cixous, Hélène 298, 359, 374, 390
Clark, Fraser 191
Clark, Gene 184
Clash 13, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 95, 97, 115, 174, 321, 324
Cleaver, Eldridge 148, 149, 150, 151, 154
Clellon, John 80
Clément, Catherine 291, 293, 294
Clift, Montgomery 84
Cline, Patsy 387
Clinton, George 153, 225
Cluster 198, 217
CNN 89
Cobain, Kurt 65, 114, 115, 398
Coburn, James 75
cock-rock 40
Cocteau Twins 192, 301
Cohcran, Eddie 146
Cohn, Nik 146
Cohn, Norman 145, 146
Coleman, Ornette 394
Coleridge, Samuel 103, 206
Collins, Margery L. 103
Coltran, John 199, 200, 202, 207, 252
Consolidated 238
Conway, Angela 351
Cook, Paul 86
cool 47, 56, 163, 252, 253, 261, 263, 264, 271, 310, 337, 339, 340
Cool J, LL 150, 151
Coon, Caroline 56
Cooper, Ian 196
Corea, Chick 224
Cornwell, Hugh 50, 51, 52, 53
Cortez 184
Costello, Elvis 269, 271, 376
Cott, Jonathan 38
COUM 108, 109
Count Five 39
country 72, 99, 184, 265, 387
Courtney Love 264, 276
Cowboy Mouth 373
Cramps 110, 278
Cranes 284, 285
Crips 95
Crosby Stills & Nash 184
Crosby, David 182
Crouse, Timothy 155
Crowley, Aleister 144, 145, 210
Crumbly Lil Bunny 339
Cube, Ice 156
Curie, Madam 252
Curtis, Ian 229
Curve 285
Czukay, Holger 207, 208, 212, 215
Çin 220

D

Dadacı 161, 178, 205, 218, 343, 389, 393
Dalton, David 134, 162, 289
David-Menard, Monique 293
Davies, Ray 254, 255
Davis, Miles 149, 151, 152, 154, 174, 199,

208, 216, 217, 224, 225, 394, 395
Davis, Ossie 149
Davis, Stephen 132
De Niro, Robert 84
Dean, James 23, 84, 371, 377
death-metal 46
Deleuze, Gilles 13, 123, 214, 215, 216, 237
delilik 47, 135, 163, 209, 265, 271, 294, 375, 390
Delilik 283
Delta 5 319, 325, 326
Demorest, Stephen 221
Denny, Sandy 265, 298, 362
Densmore, John 61
Depp, Jonny 69
Details 138, 252
Detroit 129
Devo 116, 117, 118, 119
devrim 40, 92, 158, 336, 340, 343, 344, 390
Diamond, Neil 122
Dickinson, Emily 279, 295
Diddley, Bo 38
didgeridoo müziği 198
Didion, Joan 135, 162
din 64, 98, 99, 121, 145, 157, 174, 209, 281, 282, 291
dinsel müzik 313
Diole, Philip 220
Dionysosçu sanat 104
disko müzik 306
Division, Joy 229, 307
doğaüstü 316, 351
Doğu düşüncesi 144
Doğu müziği 225
dominatriks 270, 296, 306, 307, 308, 315, 316, 317
Donnelly Hers 382
Donnelly, Tanya 382
Donovan 179, 201
Doors 13, 20, 31, 48, 52, 61, 62, 78, 104, 135, 136, 141, 160, 226, 371
Dorothy 328
Dostoyevski 27, 158
Downey, Lesley 169
dreampop 92, 189, 236, 238, 241
drone 198, 199, 235
dub 89, 194, 195, 201, 210, 217, 321, 324, 394
dub reggae 194, 195, 208, 225, 381, 394
Dulcimer 183
Dunaway, Faye 69
Duras, Marguerite 48
Dylan, Bob 25, 67, 68, 74, 76, 179, 182, 252, 375, 376

E

Eagles 75, 184, 196
Earth, Wind and Fire 153
Eastwood, Clint 159, 275
Easy Rider 73, 74
Easybeats 177
echo-box 203
Ecstasy 79, 93, 123, 190, 192, 230, 236, 238
Edward, VII. Kral 178
Edwards, Richie 93
efsane 45, 55, 70, 141, 129, 152, 153, 189, 258, 296
ego 20, 28, 48, 80, 81, 92, 93, 103, 123, 126, 160, 162, 177, 192, 204, 224, 289, 354, 369
ego çözülmesi 104
egzotizm 219
ekoloji 180, 183, 219, 311
ekosistem 191
El Alamein 90
elektrofunk 311
Eliot, T.S. 104
Ellis, Rob 353
Emery, Jill 277
empati 90, 93, 123, 230, 285
emperyal 24
Endonezya 198
endüstriyel rock 124
England's Dreaming 317
Eno, Brian 13, 98, 175, 193, 194, 196, 198, 199, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 234, 241, 253, 300
ensest 23, 31, 32, 56, 57, 65, 103, 104, 141, 160, 163, 167, 169, 204, 215, 232, 233, 236, 299, 300, 338, 342, 348, 397
entropi 24, 56, 161, 183, 236, 314, 363
Epiküros 204
Epstein, Brian 58, 164
erkeklik 114, 115, 137, 138, 149, 177, 227, 241, 258, 275, 276, 286, 319, 324, 328, 370, 397, 398, 399
Ernst, Max 375
eroin bağımlılığı 137, 143
eros 104
erotik 44, 48, 54, 105, 126, 135, 144, 211, 254, 293, 307, 327, 352
erotik-mistik 202
Eski Ahit 118
esriklik 20, 47, 80, 81, 127, 132, 139, 158, 169, 178, 192, 204, 215, 249, 357, 371, 376, 389
esrime 111, 199, 203, 235, 273, 386, 392
estetik 15, 22, 47, 78, 81, 92, 101, 115, 117, 121, 123, 124, 128, 131, 158, 162, 164,

165, 168, 169, 215, 217, 249, 261, 276, 294, 315, 320, 331, 354, 358, 368, 381, 396
eşyaşarsallık 191, 209
ethos 75, 310, 340, 341, 347
etik 46, 47, 93, 156, 158, 164, 262
Etiyopya 149
etnik füzyon 208
etnik müzik 174, 389
Eurythmics 307, 308
evcimenlik 23, 24, 27, 28, 36, 37, 60, 62, 63, 84, 89, 114, 167, 177, 186, 221, 226, 227, 228, 252, 253, 257, 281, 294, 359, 361, 362, 364, 365, 377
Evolution 191
Exposure 355
Eyes 106

F

Faithfull, Marianne 280, 366
fallik 106, 108, 124, 132, 134, 136, 137, 139, 160, 167, 174, 175, 200, 211, 225, 227, 237, 258, 301, 347, 372
Faludi, Susan 330, 366, 367
fantazmik 41
fanzin 322, 336, 337, 338
Farrell, Perry 147
Farren, Mick 141
Fas 198
faşizm 53, 56, 88, 119, 123, 128, 130, 132, 133, 164, 216, 315, 316, 317
Faust 198, 217, 343, 394
Felton, David 162
Female Perversions 105
Feminine Endings 293
feminizm 15, 51, 64, 223, 250, 260, 262, 283, 298, 303, 304, 309, 310, 327, 328, 330, 331, 337, 338, 341, 348, 359, 361, 366, 391, 395
Ferenczi, Sandor 103, 202
Ferry, Bryan 42, 43, 306
fetişistik 307, 350
fetişizm 105, 122, 123, 317
Finchley Boys 53
Flanagan, Bill 269
Flaubert 22
Fleetwood Mac 41, 192
Floyd 189
Foad, Paul 325
Foege, Alec 261
folk 96, 180, 182, 184, 185, 199, 200, 265, 268, 280, 313, 350, 375, 380, 391, 392
folk-rock 389
folk-blues 44, 68
folk-caz 376
folk-punk 323
folk-rock 97, 183, 202, 298, 299, 313
folky-jazzy ambience 196
Fonda, Peter 73
Ford, Lita 259
Forest 184
Forster, E.M. 229
Foster, Jodie 168
Fowley, Kim 259
Fox, James 162
Franklin, Aretha 147, 288, 308
Fraser, Liz 300, 382, 390, 391
Frazer, Elizabeth 44
freak-beat 33, 39, 106
free caz 202
Freikorps 83, 84, 91, 106, 112, 127
Freud 22, 114, 291, 294
Friedan, Betty 362
Friedman, Myra 287, 288, 289
Frith, Simon 70, 88, 131, 309
funk 100, 137, 174, 212, 217, 324, 325, 326, 329, 386, 394
funk-riff 209, 325, 326
funk-metal 396
funk-pagan 192
funk-rock 100, 260
funky sound 224
Furbelows 343
fütürizm 65, 117, 119, 120, 121, 122, 124, 132, 175, 178, 199, 230, 240, 315

G

gabberhouse 82
Gabriel, Peter 256, 305
Gaines, Donna 91
Gaitskill, Mary 138, 139
Galas, Diamanda 273, 285, 292, 293, 294, 297, 358, 391, 393, 394
Galler 91
gamelan müziği 198, 199, 381
Gandhi 98
Gang of Four 319, 323, 325
gangsta rap 13, 14, 22, 94, 95, 148, 152, 154, 159, 311, 312, 331, 332, 398
garaj punk 40, 259, 343
garaj rock 341
garaj rock'n'roll 271, 371
Garber, Marjorie 256, 304, 309
gay argosu 358
gay kültürü 81, 305, 331, 332
Generation of Vipers 21
Genesis 305
Genet 48
gerçeklik ilkesi 70, 160, 188, 201, 205, 206, 257, 357
gerçeküstücülük 161, 250, 254, 295, 374, 375

Germenler 313
Gerrard, Lisa 391
Gilbert, Warwick 130
Gill, Andy 208
Gilligan, Carol 339
Ginsberg, Allen 84, 85, 86, 160
Giotto 204
Girl Germs 336
Girlscholl 260
gizem 43, 44, 105, 141, 144, 152, 179, 265, 284, 337, 380, 381
glam-rock 131, 221, 241, 304, 305, 308, 315, 317
glam-boogie 259
Glass, Hopey 231
Glebbeek, Caesar 200, 201
glossolali 291, 297, 298, 371, 392, 395
Gnostik 198, 237
Go 80
Godflesh 111
Goese, Mimi 301, 385
Gogh, Van 283, 288
Goldman, Albert 136
Goldman, Vivienne 380
Goodge, Debbie 237
Gordon, Kim 260, 261, 262, 338, 339, 340
gospel 280, 288, 332, 393
Got kültü 142
Goth günleri 317
göçebelik 69, 70, 71, 72
Graham, Dan 259
Gramsci, Antonio 325
Grateful Dead 30, 183
Graves, Robert 252
Greedy, Basstards 86
Green, Robin 162
grindcore 111, 112, 126
Grinspoon, Lester 80, 177
Groening, Matt 326
Grogan, Clare 330
groove 154, 207, 209, 210, 213, 216, 221, 222, 324, 378, 386, 394
Grossberg, Lawrence 304
groupie 72, 81, 247, 248, 276
grunge 113, 114, 115, 126, 276, 363, 399
Guattari, Felix 13, 123, 214, 215, 216, 237
Gudmundsdottir, Bjork 284
Gullans, Charles 268
Guns N'Roses 15, 20, 65, 69, 94, 134, 137, 139, 162, 247
Guthrie, Arlo 246
günah çıkarma 13, 282
Güney Afrika 311
Güney Avrupa 131
Güney Fransa 240
Güneydoğu Asya 240

H

Halford, Rob 124
Halliday, Toni 285
Halloween cadısı 296
halüsinojenler 192
Hamlet 141
Hammer of the Gods 132
Hammond, Paul 196
Hancock, Herbie 224
Hanna, Kathleen 338, 340, 342
hard rock 52, 86, 114, 248, 260, 262
hardcore 46, 110, 115, 123, 126, 165, 250, 276, 301, 337, 338, 340
hardcore punk 47, 260
hardcore techno 79, 80, 123
Hardy, Françoise 32
Harrison, Katherine 355
Harvey, PJ 257, 258, 283, 284, 352, 354, 359, 400
Haşhaşiler 144, 163
Hatfield, Julianna 271
Hawkwind 78
Hayworth, Rita 317
Hearst, Patti 370
Heart 260
heavy metal 13, 14, 40, 41, 69, 75, 81, 91, 111, 120, 121, 123, 124, 131, 132, 259, 260, 263
heavy rock 40, 113
Hedblom, Peter 80, 177
hedonizm 240
Heinz, Friedrick Wilhelm 91
Hell's Angels 30, 53, 74, 125
Hendrix, Jimi 20, 34, 44, 67, 86, 138, 149, 152, 153, 174, 200, 201, 227, 228, 231, 234, 247, 258, 285, 286, 288, 295, 300, 374, 400
Hepburn, Audrey 252
Herakleitos 204
Heron, Mike 179, 180
Hersh, Kristin 279, 284, 355, 356, 361, 363, 364, 365, 381, 382, 383, 384, 385, 388, 390
heteroseksüeller 320, 358
Hetfield, James 75
hidrofobi 315
Hill, Anita 262
Hillage, Steve 191
Hindley, Myra 161, 275
Hint müziği 199
Hint raga'sı 180, 182, 198, 200
hip hop 235, 311
hiperfallik 112
hiperkonformizm 333
hipnoz 287, 384

hippi 57, 73, 74, 178, 179, 181, 183, 184, 189, 190, 191, 206, 239, 240, 241, 246, 270, 324, 397, 398
hippi freak-out 154
hippi rock 26, 178, 219
hippilik 30, 47, 317
Hipster'ler 374, 378
Hıristiyanlık 98, 145, 154, 187, 205, 267, 268, 282, 294, 306, 371
histeri 81, 160, 219, 290, 291, 292, 293, 294, 297, 302, 314, 369, 396
Hitler 32, 84, 125, 130, 164, 169, 313
Hodson, Paul 67, 252
Hole 13, 250, 262, 271, 276, 278, 281, 359, 399
Holiday, Billie 273, 285, 387
Hollanda 82
Hollywood 21, 117, 147, 154, 159, 334
Holmes, John Clellon 81, 84, 161
homocore 338
homoerotizm 99, 122, 236
homofobi 292
homoseksüellik 34, 53, 54, 121, 161, 331, 398
homososyal 81, 84, 85
Hooker, John Lee 44
Hopi kozmolojisi 200
Hopper, Dennis 73, 136
Hotchner, A.E. 280
house 79, 81, 194, 195, 235
How to Murder Your Wife 23
Howard, Rowland 272
Huberty, Oliver 384
Huelsenbeck, Richard 218
Hughes, Ted 25
Hugo Largo 385
Human Resource 80
Hungry Girl 338
Hunter, Tim 73
Huysmans, J.K. 233, 234
Huyssen, Andreas 22
Hüsker Dü 97, 165, 347
Hynde 255
Hynde, Chrissie 307, 251, 253, 254, 256
Hysterie 272

I-İ

Ibiza 190
Ice Cube 156
Ice T 22
Iggy Pop 49, 71, 104, 106, 125, 129, 131, 136, 141, 150, 161, 245, 262, 283, 306, 342, 354, 372, 391, 394
Incredible String Band 175, 179, 180, 186, 194
Innocence 190
IQ 93
Irigaray, Luce 331
Iron John 30, 61
Iron Maiden 132
İblis 61, 250, 279
içgüdü 48, 60, 77, 90, 166, 169, 230, 297, 336, 343, 347, 400
id 85, 121, 122, 158, 162, 214, 224
idealizm 24, 101, 102
ideoloji 56, 94, 96, 150, 157, 240, 250, 265, 313, 319, 325, 327, 340, 399
iğdiş edilmişlik 83, 112, 113, 116, 229, 232, 241, 312, 322, 347
İkinci Dünya Savaşı 23, 89, 90, 145, 347
İmparatorluk Savaş Müzesi 90
İncil 187, 246
İngiliz kültürü 65
İngiltere 24, 56, 57, 66, 131, 146, 163, 190, 230, 253
inisiasyon törenleri 31
insomniya 387
intihar 48, 58, 94, 114, 146, 235, 286, 362, 372
İsa 144, 157, 162, 267
İslam 145, 316
İspanya İç Savaşı 89
işçi sınıfı 53, 81, 81, 83, 87, 91, 112, 192
İyinin ve Kötünün Ötesinde 128

J

Jackson, Janet 310, 311
Jagger, Mick 32, 33, 36, 37, 38, 71, 147, 153, 162, 163, 173, 252, 228, 280, 309, 343
Jam, Jimmy 310
Jam, Pearl 165
James, Edward 295
Jane's Addiction 147
Janov, Arthur 231, 393
Japon toplumu 118
Jardine, Alice 25
Jarman, Derek 164
Jefferson, Thomas 183
Jennings, Waylon 72
Jesus 374
Jesus & Mary Chain 234
Jett, Joan 13, 248, 258, 259, 261, 339
John's Children 33, 39, 40, 41, 63, 106, 178, 179
Johnson, Jack 151
Johnson, Joyce 246
Johnson, Lyndon 30
Johnson, Robert 152, 153, 286
Jones, Brian 32, 33, 231, 252, 286
Jones, Grace 13, 302, 305, 306, 307, 308
Jones, Jim 275

Jones, Rickie Lee 194, 249, 377, 378, 379, 380, 388, 392
Jones, Steve 56, 86
Joplin, Janis 13, 248, 264, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 293, 303
Jordan, Lucy 366
jouissance-rock 217
Jovi, Jon Bon 75
Joyce, James 374, 392
Jubilee 164
Jung, Carl 61, 222, 299
Jungle Brothers 156
junkie 143, 314

K

kadercilik 184, 218
kadın düşmanlığı 12, 14, 15, 21, 31, 34, 39, 40, 42, 50, 51, 52, 56, 71, 74, 84, 85, 95, 117, 137, 168, 224, 248, 250, 278, 322, 343, 361
kadınsılık 61, 100, 113, 177, 178, 181, 194, 209, 210, 221, 221, 226, 227, 240, 241, 242, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 257, 260, 262, 271, 281, 284, 291, 293, 298, 301, 302, 303, 304, 311, 316, 319, 323, 324, 328, 329, 331, 334, 337, 339, 349, 350, 351, 352, 370, 374, 375, 376, 380, 392, 394, 398
Kahlo, Frida 268, 277
Kaledonya 186
Kalifomiya 135, 147, 185
Kammerer, David 161
kamusal benlik 390
Kane, A.R. 217, 225, 241
kapitalizm 20, 159, 176, 320, 324, 332, 336
Kaplan, Louise 105, 106, 107, 354, 355, 367
Kara Panterler 94, 153, 156, 262
Karayip 213
Karoli, Michael 207, 208, 210, 211, 212, 213
karşı-devrim 150
karşı-kültür 70, 72, 73, 74, 75, 76, 117, 130, 132, 145, 160, 162, 177, 184, 190, 201, 206, 228, 240, 245, 246, 247, 249, 252, 286, 287
kastrasyon 66, 103, 113, 138, 148, 149, 160
kastrasyon blues 113, 276
katarsis 264, 271, 273, 278, 280
Katoliklik 28, 266, 267
Kaye, Lenny 90
Keeley, Ron 127
Keltler 353, 392
Kent, Nick 128, 187, 254
Kenya 155
Kerouac, Jack 25, 26, 27, 107, 136, 141, 160, 246, 247
Kesey, Ken 21, 28, 29
Keynes, Milton 121
Kilmister, Lemmy 125
kimlik 249, 250, 270, 298, 303, 304, 330, 351, 358, 369, 387
King Death 146
King, Carole 256
King, Martin Luther 98
King, Rodney 274
kitle kültürü 21, 22, 23, 166, 321
Klee, Paul 216
klostrofobi 24, 32, 47, 65, 68, 76, 91246, 257, 363, 382
Kogan, Theo 363
Kolomb 30, 184
komünal 246, 247, 380
komünizm 22, 121, 241
konformizm 23, 25, 28, 73, 117, 177, 252, 309, 347, 322
Koresh, David 162
Koyaanisqatsi 364
kozmik rock 96, 193, 194, 195, 197
kölelik 149, 151, 152, 153, 369
Körfez Savaşı 263
Kraftwerk 78, 120, 121, 122, 396
Krautrock 198, 208, 217
Kristeva, Julia 34, 102, 203, 204, 229, 364, 368, 375
kromatizm 203, 204, 205, 210, 217, 232, 234, 300
kültür 56, 57, 61, 89, 90, 122, 135, 161, 162, 163, 167, 177, 230, 240, 250, 265, 280, 302, 304, 323, 339, 366, 380
kürtaj 15, 107, 262, 330, 358, 388

L

L7 13, 248, 258, 262, 263, 399
Lacan, Jacques 96, 140
Landa, Manuel de 216
Langston, Lesley 382
Lanier, Allen 252, 253
Lanois, Daniel 98
Largo, Hugo 301, 350, 351
Latifah, Queen 148, 248, 311, 312
Lauretis, Teresa de 303
Lautreamont 109, 110, 393
Lawrence, D.H. 135
Leary, Timothy 27, 28, 29, 30
Led Zeppelin 15, 20, 40, 41, 69, 112, 113, 130, 131, 134, 144, 260, 281, 353, 396
Lee, Arthur 226
Lem, Stanislav 211, 215
Lennon, John 201, 231, 394, 395
Lennox, Annie 13, 249, 302, 307, 308, 309, 310, 330

Lessing, Doris 383
Letterman, David 338
Lewis, C.S. 179
Lewis, Terry 310
Lewis, Wyndham 120, 358
lezbiyen 338, 343, 370
liberalizm 51, 164
libido 110, 203, 298
Life Against Death 141
Lindner, Robert 60, 158
Linklater, Richard 166
lirizm 72
Little, Hilary 40, 377
Livingston, Jennie 332
LL Cool J 124
lobotomi 29
Lodge, Tudor 183
lo-fi 321, 341
Londra 37, 55, 58, 178, 190, 299, 305, 317, 365
Look Back in Anger 23, 24, 90
Lorre, Inger 167
Los Angeles 78, 137, 147, 162, 247, 377
Love Boys 253
Love, Courtney 250, 277, 280, 281, 282, 338, 358, 363
Love, Monie 312
LSD 27, 28, 29, 32, 79, 93, 135, 162, 177, 178, 187, 200, 205, 233
Lukacher, Ned 293
Lunachicks 359, 363
Lunch, Lydia 13, 248, 271, 271, 273, 274, 275, 276, 282, 283, 289, 291, 292, 293, 294, 314, 352. 357
Lydenberg, Robin 25
Lynch, David 73
Lynott, Phil 86
Lyons, Bill 153

M

MacDonald, Dwight 22
macera 73, 75, 77, 81, 91, 104, 159, 246, 250, 256, 359, 362, 377, 378, 382
maça tavrı 259, 264
maçoluk 33, 34, 39, 40, 50, 70, 71, 86, 126, 134, 148, 159, 187, 200, 250, 251, 254, 255, 258, 264, 290, 380, 398
Madam Bovary 22
Madonna 249, 293, 302, 303, 304, 308, 309, 331, 332, 333, 334, 335
Mahler, Margaret 48
Mailer, Norman 25, 27, 28, 77, 87, 125, 135, 148, 159, 160
makine müziği 119
Malcolm X 149, 156, 157
Male Fantasies 238
Mallarmé 374
mandalalar 192
Manet 59
Manic Street Preachers 33, 91, 92, 93, 95, 97, 236, 344
manik 79, 384
Manish Boys 39
Mann, Sally 247
Manning, Barbara 271
Manson, Charles 162, 165, 169, 275
mantra 104, 198, 209, 353
Marcus, Greil 153, 322, 327
Marcuse, Greil 323, 325
Mardi Gras 317
Maready, Dave 240
Marias, A.C. 351
marihuana 93, 195, 238
Marinetti, F.T. 119, 175
Mark, M. 185, 186
Marksistler 64
Marksizm 64, 265
Marx 64, 149
Mason, Nick 189
mastürbasyon 56, 263, 320, 322
masumiyet 63, 97, 176, 178, 180, 181, 184, 216, 217, 268, 274, 277, 285, 341
Matisse 204
matriyarki 21, 25, 66, 151, 159, 316
Maurer, Daphne ve Charles 233
Mayer, Roger 234
mazohizm 67, 126, 288, 342, 356
McCartney, Paul 181
McClary, Susan 293, 294, 310, 334, 335
McGuinn, Roger 74
McKenna, Terence 191
McLaren, Malcolm 31, 32, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65, 147, 164, 167, 253, 317
McLaughlin, John 199
McNally, Dennis 27
McRobbie, Angela 309
meditasyon 195, 198
medya 88, 92, 94, 99, 138, 168, 245, 304, 320, 321, 322, 330, 333, 335, 337, 344
megaloman 12, 39, 80, 128, 143, 150, 357
Meinhof, Ulrike 161, 280
Meksika 55, 184
melankolik 52, 109, 97, 229, 230, 354, 364
Melcher, Terry 162
Melody Maker 37, 44, 55, 272, 279, 356, 359, 373, 380, 382, 384, 389, 392
Meltzer, Richard 135
Menace II Society 159
Merchant, Natalie 248, 267
Merry Pranksters 29, 30
Meryem 267, 294, 353

Mesih 253, 370, 373
meta fetişizmi 176, 222
metal 31, 40, 119, 123, 124, 130, 132, 137, 247, 260, 314
Metallica 75, 127, 132, 239
metamfetamin 78, 125
Meyer, Russ 55, 56
Michigan 54
militanlık 90, 95, 115, 238, 239, 325, 395
militarizm 84, 90, 128, 239, 263
Miller, Daniel 307
Miller, Henry 19, 25
Milne, A.A. 181
Milton, John 153
Mindfuckers 162
Mingay, Dave 90
minimalizm 216
Minor Characters 246
Mishima, Yukio 48, 53, 54, 115
Mısır 149, 265
mistisizm 13, 20, 29, 30, 75, 96, 97, 111, 115, 149, 154, 160, 171, 173, 174, 175, 180, 184, 186, 192, 195, 197, 202, 203, 204, 205, 213, 214, 220, 227, 228, 237, 250, 284, 290, 296, 298, 299, 302, 305, 319, 320, 324, 357, 389
mit 31, 94
Mitchell, Joni 183, 196, 269, 270, 281, 375, 376, 377, 380, 385
Mitchell, Juliet 302
mitoloji 30, 61, 90, 96, 103, 131, 290, 296, 351, 371, 377
miyasma 100, 103, 126, 128, 129, 133
Moby Grape 183
mod 40, 50, 79, 81, 85, 137, 163, 176, 177, 178, 179, 179, 189
moda 21, 51, 178, 302, 333, 353, 378
modal folk 182
modernizm 22, 330, 331
mom-ism 21, 22, 31, 361
monomani 168
Montezuma 184
Mooney, Malcolm 208, 209, 213
Moore, John 192, 193
Moore, Suzanne 12, 35, 241
Moore, Thurston 260, 272
Moors Canileri 164, 275
More 190
Morgan, Robin 80
Morinetti, F.T. 120
Moroder, Giorgio 55, 306
Morrison, Jim 31, 61, 78, 104, 134, 135, 141, 144, 147, 160, 245, 275, 281, 285, 286, 288, 295, 342, 370, 372
Morrison, Van 13, 98, 107, 174, 175, 185, 187, 228, 229, 239, 391
Morrissey 65, 174, 229, 230, 231, 238, 241, 347
Motorbooty 127
Motorhead 121, 124, 125, 260
motorik 79
motorik beat 77
motorik sound 78
Mozart 288
Mr Mojo Rising 134
Munch, Edward 393
Murray, Charles Shaar 40, 152
Musevilik 117, 121, 145
müstehcenlik 51, 57, 102
My Bloody Valentine (MBV) 13, 175, 198, 234, 235, 236, 237, 238, 241, 300, 399
Mystery Train 153

N

Nabokov 291
Nada Brahma: The World Is Sound 197
Nadja 374
Narcizo, David 382
narkolepsi 177
narsisizm 33, 34, 54, 80, 81, 117, 173, 177, 229, 236, 254, 266, 310, 317, 334
Nation of Ulysses 239
Nazizm 121, 125, 127, 130, 131, 147, 164
Nechaev, Sergei 92
Neil, Fred 183
Nelson, Willie 72
nemfomanik 81
neo-beatnik 68, 257
neo-Marksist 30
neo-Nazi 53, 87, 168, 275
neo-pagan 144
neo-psikedelik 189, 316
neo-punk 93
Neruda, Pablo 147
Neu! 78, 79, 198, 217
nevrasteni 66, 347
nevrotik 38, 40, 222, 363, 383
nevroz 176, 265, 387
New Age müzik 191, 266, 306
New Mexico 220
New Music News 56, 57
New Orleans 73
New Pop hareketi 308
New Race 130
New York 57, 97, 155, 301, 326, 375
New York Times 30
Newton 197, 212
Nicks, Stevie 42, 295, 296, 299, 351, 362
Nico 313, 314, 317
Nietzsche 20, 28, 125, 128, 133, 141, 142, 145, 147, 269, 385
nihilizm 47, 51, 52, 104, 136, 183, 313, 315

Nikaragua 89
Nirvana 20, 65, 113, 114, 115, 314, 398
nirvana 27, 79, 80, 81, 104, 114, 143, 181, 195, 219, 220
NME 51, 58, 71, 86, 187, 238, 253, 352
No Exit 106
Noble, David W. 74
nostalji 163, 174, 175, 180, 185, 188, 195, 199, 206, 210, 215, 241, 339
Nugent, Ted 75
Numan, Gary 122
Nuttall, Jeff 146, 161
Nymphs 167

O-Ö

O'Connor, Sinead 248, 265, 268, 272, 284, 392
O'Hara, Mary Margaret 13, 249, 284, 349, 369, 385, 386, 387, 389, 391, 394, 399
Oakey, Phil 330
Off the Road 246
Ohio 116
Oi 87
okyanus funk 222
okyanus rock 207, 217, 239
okyanus reggae 213
Oldfield, Mike 196
Oldfield, Paul 191
Oldham, Andrew Loog 36, 37
On the Road 25, 74, 141, 246
One Flew Over the Cuckoo's Nest 21, 28, 30
Ono, Yoko 273, 279, 299, 374, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 400
Orb 190, 191, 194, 195
Oresteia 388
orgazm 38, 48, 49, 75, 81, 126, 127, 128, 132, 135, 137, 143, 194, 203, 223, 236, 359, 392, 394
orgazmatron 306
Original Rockers 195
Orloff, Katherine 313
orospuluk 45, 46, 293, 331, 343
Ortadoğu 100
Osborne, John 23
otizm 80, 116, 122, 123, 144, 262, 314, 357
ölüm arzusu 114, 134, 144, 146
ölüm itkisi 104, 129
ölüsevicilik 165
Öteki 230, 241, 358
özgürlük 14, 15, 30, 52, 53, 61, 69, 77, 120, 151, 155, 168, 227, 228, 256, 258, 260, 287, 297, 303, 304, 309, 317, 321, 322, 350, 351, 354, 362, 370, 371

P

paganizm 121, 179, 190, 192, 209, 294, 295, 296, 297
Paglia, Camille 77, 103, 181
Pallenberg, Anita 32
panteizm 175, 180, 208, 209, 214
Paradise Lost 153
paramiliter 95
paranoya 40, 62, 80, 137, 138, 154
paranoyak 75, 89, 162
Parfrey, Adam 168
Paris 58, 151, 366
Paris is Burning 332
Parker, Colonel 232
Parsons, Tony 53
Pasifik 191
pastoral techno 196
pastoralizm 174, 175, 176, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 187, 189, 193, 196, 219
patriyarkal 14, 24, 25, 34, 94, 96, 156, 201, 205, 209, 249, 272, 292, 342, 348, 360, 374, 380
patriyarki 20, 21, 80, 251, 273, 293, 294, 297, 393, 395
Patt Garrett and Billy the Kid 74
Patterson, Floyd 150
Paz, Octavio 268
Peckinpah, Sam 74, 75, 76
pedofil 58
Peel, Mark 219
Penman, Ian 307
Performance 162
Perry, Lee 194
Peter Pan 187
Peterson, Alex 191, 194
Pettibon, Raymond 261
Petty, Tom 68, 69
Phair, Liz 270, 271
Philips, Sam 231
Piaf 308
Pierce, Christine 103
Pink Floyd 13, 96, 130, 174, 175, 185, 187, 188, 190, 193, 194, 203, 205, 209, 211, 218, 256, 305
Plant, Robert 41, 56, 260, 281, 288
Plath, Sylvia 114, 268, 274
platonik 107
Playboy 27
Poe, Edgar Allan 44, 103, 129, 394
Politti, Scritti 308
Pollock, Jackson 88, 374
pop 21, 22, 37, 64, 141, 142, 146, 153, 164, 167, 203, 219, 255, 265, 286, 292, 302, 303, 304, 307, 308, 309, 320, 325, 328, 329, 330, 346

Pop Art 317
Pop Group 323, 324, 327
pop kültürü 22, 62, 117, 321
Pop, Iggy 13, 14, 48, 127
pop metal 380
popüler kültür 22
pornografi 58, 168, 263, 338, 346
Porter, Jimmy 52, 90, 134
post-caz 378
postfeminizm 329, 330, 330, 331, 338
post-hardcore 111, 261
post-Manic 93
postmodernizm 42, 99, 249, 265, 270, 303, 305, 331, 350, 377, 379, 389
post-punk 108, 379, 380
post-punk hardcore 167
postyapısalcı 388
potlaç 140
Powers, Ann 113, 362, 398
Presley, Elvis 134, 139, 140, 231, 371
Presley, Gladys 231
Prince 33, 34
progressive rock 205
protest folk 267
proto-ambient 364
proto-faşist 53, 84, 112, 119, 123, 131, 162, 238, 315, 316, 358
proto-feminist 295, 312
proto-grunge 165
proto-punk 72, 78, 370
psikanaliz 12, 83, 237, 265, 291, 369
psikopat 80, 158, 159, 160, 161, 164, 165
psikosomatik 272, 291
psikotik 39, 123, 187, 188
psikoz 79, 146, 153, 160, 160, 178, 261
psikedelia 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 193, 195, 198, 200, 203, 204, 206, 208, 215, 217, 218, 219, 223, 224, 239, 240, 297, 299, 300
psikedelik 13, 28, 41, 97, 109, 173, 185, 190, 191, 196, 213, 214, 216, 219, 222, 235, 246, 316
psikedelik müzik 198, 233
Psycho 23
Psychoanalysis & Feminism 302
Public Enemy 13, 22, 89, 94, 95, 156, 174, 239, 262
Public Image Limited 105, 231, 394
punk 33, 34, 39, 40, 50, 51, 54, 56, 57, 63, 64, 79, 80, 84, 85, 86, 88, 91, 92, 93, 97, 104, 107, 109, 113, 114, 116, 120, 137, 162, 163, 164, 165, 189, 196, 213, 221, 224, 232, 238, 239, 248, 254, 255, 259, 276, 277, 279, 304, 305, 308, 315, 317, 319, 320, 320, 322, 325, 327, 332, 336, 337, 340, 343, 344, 346, 358, 365, 375, 385, 397, 398
punk-rock 40, 51, 163, 320, 337, 343, 359
punk-funk 324
punk-metal 65, 262
punk-reggae 366
punky 321
punky-bohem 256
Pure 168
putperest 192

Q

Quatro, Suzi 248, 258, 259, 344
Queen 130
Queen Latifah 156
Quicksilver Messenger Service 183

R

raga 96, 104
Raincoats 13, 319, 322, 323, 324, 328, 340, 379, 380, 381, 382, 400
Rambali, Paul 295
Ramirez, Richard 167
rap 31, 80, 89, 124, 139, 148, 149, 150, 156, 157, 159, 232, 262, 311, 312, 332, 395
Rastafaryanlar 84, 186, 195, 225, 324, 398
Raşidüddin, Sinan 144
rave kültürü 81, 190, 191, 193, 194
rave müziği 81, 192, 215
Ray, Johnny 122
Reagan, Ronald 128, 168
Rebel Without a Cause 23, 24, 60, 158
Reddy, Helen 309
reggae 194, 225, 321, 324, 329, 380
Reich, Steve 199
Reich, Wilhelm 203
reklam 42, 117, 307, 309, 317, 338, 347, 349, 366, 389
REM 97, 347
Rhodes, Bernie 85, 88
Rich, Adrienne 279, 359
Riders on the Storm 61
riff 41, 50, 97, 106, 111, 113, 132, 133, 137, 147, 178, 200, 201, 203, 210, 235, 239, 281, 282, 301, 324, 325, 326, 353, 371, 372, 395
Riley, Terry 198, 199
Rimbaud, Arthur 19, 109, 135, 160, 178, 252, 369, 370, 393
Riot Grrrl 336, 348
Riot Grrrl 336, 337, 338, 339, 340
Riot Grrrl hareketi 262, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 358
Riot-rock 341
River's Edge 47, 73
Robinson, Sugar Ray 151

rock 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 22, 25, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 44, 50, 51, 54, 56, 64, 67, 68, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 102, 104, 106, 107, 109, 112, 113, 115, 117, 120, 121, 124, 125, 126, 126, 127, 130, 131, 134, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 146, 160, 162, 165, 174, 175, 176, 177, 178, 194, 198, 199, 200, 203, 204, 208, 211, 212, 217, 220, 221, 223, 225, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 269, 271, 276, 280, 283, 284, 294, 295, 313, 313, 314, 317, 320, 323, 326, 330, 337, 340, 341, 344, 345, 346, 347, 357, 359, 364, 368, 369, 370, 372, 373, 376, 380, 381, 382, 385, 389, 390, 397, 399,400
rock kültürü 398
rock mitolojisi 335
rock'n'roll 12, 14, 15, 21, 23, 33, 36, 44, 55, 69, 76, 77, 78, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 98, 99, 104, 107, 110, 112, 116, 117, 117, 120, 124, 124, 125, 125, 126, 128, 131, 141, 143, 144, 146, 147, 161, 163, 174, 175, 217, 231, 232, 236, 245, 248, 250, 253, 254, 255, 258, 259, 262, 270, 295, 309, 327, 343, 346, 352, 359, 362, 370, 371, 372, 373, 374, 383, 398, 399
Rock'n'Roll Woman 313
rockabilly 110, 394
Roheim, G. 219
Rolling Stone 36, 38, 87, 139, 153, 155, 247, 248, 253, 279, 289
Rolling Stones 12, 13, 14, 20, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 51, 63, 70, 71, 134, 138, 147, 155, 167, 222, 228, 251, 271, 280, 308, 309, 365
Rollins, Henry 115, 239, 276
Romantik 22, 47, 48, 64, 107, 135, 136, 143, 221, 233, 235, 240, 255, 305, 308, 310, 320, 323, 326, 370, 393
Romantizm 46, 68, 86, 88, 92, 120, 131, 133, 158, 175, 178, 181, 215, 322, 359, 375, 376
Rose, Jacqueline 21, 271
Rose, Tim 44, 68
Rothchild, Paul 141, 160
Rotten, Johnny (Lydon, John) 31, 55, 63, 64, 80, 94, 105, 107, 137, 139, 140, 142, 164, 173, 231, 262, 318, 342, 357, 394
Roxy Music 42, 43, 131, 221
röntgencilik 43, 283, 285, 315, 333
Rubin, Jerry 30
Rude Boy 90
Ruin, Clint 275
Rumsey, Gina 377
Run DMC 157
Russo, Mary 329, 349
rustik prog-rock 196

S-Ş

Sade, Marquis de 48, 162, 165, 169
sadizm 32, 46, 118, 153, 163, 168, 216
sado-mazohizm 58, 105, 124, 301
sahicilik 265, 269, 270, 271, 280, 283, 284, 304, 341
Salewicz, Chris 253
Salt-n-Pepa 312
San Francisco 183, 247, 289
Sandinist 84
Santana 42
sarhoşluk 104
Sartre, Jean-Paul 20, 102, 106, 117, 140, 159
Satie, Erik 221, 364
Saturday Night 62
Savage, Jon 317
Saville, Philip 67
savunma mekanizmaları 48, 77, 192, 199, 213, 269, 356
Schmidt, Irmin 199, 207, 212
Schwitters, Kurt 218
Scracth Acid 110, 111
Scritti Politti 319, 323, 327, 329, 330, 343
Seale, Bobby 156
seks 44, 48, 49, 63, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 99, 103, 104, 110, 117, 117, 118, 124, 132, 135, 138, 288
Selzer, Jon 239
sembolizm 186
Sex Pistols 12, 14, 15, 20, 31, 40, 41, 51, 54, 55, 56, 58, 65, 80, 85, 86, 94, 105, 106, 107, 134, 136, 137, 138, 139, 146, 162, 163, 164, 165, 224, 317, 320, 342, 344, 358
sex'n'drugs'n'rock'n'roll 128
sex'n'horror 110
Sexton, Anne 114, 268, 269, 382, 383
Sexual Personae 77, 103
Shaggs 322
Shakespeare 142
Shamen 191
Shanté, Roxanne 312
Shapiro, Harry 200, 201
Shaw, Alison 284, 285
Shelley, Percy Bysshe 232
Shepard, Sam 373
Shields, Kevin 236, 237
siberdelik 121, 191
siber-funk 311

Siberry, Jane 386, 389, 399
simgecilik 161, 189
Simone, Timothy Maliqualim 159
simülasyon 333, 363
Sinatra 106, 141
Sinclair, John 74
sinestezi 178, 181, 192, 195, 233
Singer, June 237
Siouxsie and the Banshees 13, 99, 164, 249, 282, 296, 302, 305, 314, 315, 316, 317, 319 332, 358, 365
Siren 352, 354
Sitüasyonistler 161, 164, 336, 344, 367
Skin Chamber 112
Slacker 166, 167
420 Slits 13, 55, 58, 64, 319, 320, 321, 322, 324, 324, 366, 367
Slowdive 189
Sly&Robbie 306
Smith, Bessie 286, 287
Smith, Jack 288
Smith, Patti 13, 125, 147, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 273, 295, 357, 359, 369, 375, 376, 380, 381, 390, 394, 400
Smiths 65, 106
Sniffin' Glue 336
snuff rock 146
soap opera 22
Soft Machine 240, 181, 223
softcore 283, 309, 310
soft rock 184, 196, 238, 375
Soğuk Savaş 24, 183
Solaris 211, 215
Sonic Youth 165, 260, 261, 399
Sotos, Peter 168, 169
soul 146, 185, 265, 310, 312, 329, 373
soundtrack 90
Soyut Dışavurumculuk 204, 233, 235
sörf-punk 147
space rock 78
Spartalılar 54
speed 60, 78, 79, 80, 81, 93, 143, 177, 192, 313, 357
speed freak 136
speed rap 254, 324
Spencer Davis Group 179
Springsteen, Bruce 68, 76, 77, 139, 304
Spungen, Nancy 57, 146
Staggerlee 153, 154, 156, 258
staggerlee sendromu 153
Steppenwolf 30, 74, 75, 77, 78, 120
Stevens, Jay 29, 141
Stockhausen 202, 207, 208, 225
Stone, Sly 100, 152, 154
Stooges 14, 20, 48, 71, 72, 104, 106, 125, 127, 128, 129, 130, 136, 162, 238, 279, 342, 343, 391
Storming Heaven 29
Stranglers 50, 51, 52, 53, 54
Styrene, Poly 304, 320, 342
Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde 250
Suç ve Ceza 158
Suede 33, 236, 241, 347, 398
Sugarcubes 284, 285, 392, 399
Suleiman, Susan 169, 250
Summer, Donna 306, 307
SunRa 153
Sunday Morning 62
Suzuki, Damo 208, 209, 210
süperego 85, 122, 158, 214, 292
Swift, Jonathan 103
Swinburne 189, 235
Sylvian, David 229
şaman 31, 141, 147, 160, 209, 286, 292, 295, 297, 372, 373
Şeytan 41, 103, 110, 147, 152, 224, 281, 288, 292, 339, 389
şeytan çıkarma 271, 297
şeytani 70, 103, 113, 117, 162, 164, 167, 168, 296, 297, 306
şizofreni 43, 168, 203, 250, 292, 295, 297, 315, 362, 369, 384, 385, 390, 393
şovenizm 14, 86, 95

T

tahakküm 14, 25, 38, 50, 51, 165, 187, 307, 331, 342
Talking Heads 217, 222, 366
Tangerine Dream 191
Tanrı 49, 96, 98, 100, 131, 133, 143, 145, 160, 199, 224, 267
Taocular 237
Tarr 120
Tate, Greg 152
Tate, Sharon 272
Taxi Driver 84
Taylor, James 75, 238
techno 13, 81, 123, 124
techno müzik 196, 216
techno-goth 285
techno-pagan 126, 133, 191, 192
Tek, Deniz 129, 130
tekbencilik 153, 156, 163, 173, 372
teknoloji fetişizmi 124
Teksas 166, 288
tektanrıcılık 209
Television 72, 97, 100
Temple, Julian 55, 56, 57, 163
terörizm 161, 216, 280, 292, 296, 312, 316, 317, 319, 342, 354, 395

teşhircilik 43, 271, 276, 317
Thalassa, A Theory of Genitality 202
Thatcher, Margaret 225
The Battle of the Bulge 90
The Beauty Myth 347
The Black Leather Jacket 141
The Book of the Law 144
The Decline of Western Civilisation II 247
The Defence of Stalingrad 90
The Feminine Mystique 362
The Founding and Manifesto of Futurism 120
The Free and the Unfree: A New History of the United States 74
The Great Rock'n'Roll Swindle 163
The Gubernator 53
The Harder They Come 84
The Haunting of Sylvia Plath 271
The Hearing Trumpet 361
The Hero With A Thousand Faces 61
The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder 44
The Magnificent Seven 84
The Poetics of Space 220
The Revolution of Everyday Life 161
The Speed Culture 80, 177
The Stooges 104
The White Goddess 252
The Wild Bunch 74, 76
The Wild One 19, 80
The Wind in the Willows 187
The World of the Newborn 233
Them 98, 370
These Animal Men 93
Theweleit 127, 238
Theweleit, Klaus 83, 101, 106, 112, 126, 127, 238
Thin Lizzy 86
Thinking Against Oneself 175
Thomas, Carla 312
Thomas, David 230
Thompson, Denis 130
thrash metal 47, 111, 123, 126, 127, 239
Throbbing Gristle 108
Throwing Muses 13, 249, 279, 284, 340, 355, 359, 361, 363, 381, 383, 384, 399, 400
Tikaram, Tanita 362
tinsel 48, 90, 96, 98, 102, 104, 135, 145, 178, 186, 187, 192, 199, 200, 228, 324
Tintern Abbey 181
toplumsal cinsiyet 11, 12, 13, 14, 15, 22, 25, 30, 121, 122, 149, 192, 214, 221, 222, 237, 238, 241, 254, 256, 287, 303, 304, 309, 312, 317, 322, 327, 328, 331, 340, 345, 359, 361, 362, 398, 399, 400
Tosches, Nick 38, 134, 135, 136
Town 179
Traffic 179
trance rock 78, 209
transseksüeller 332
travestilik 33, 303, 309
Tree 39
Treichler, Franz 133
Trespass 159
Troçki, Leon 52
Troçkizm 87
Trouser Press 53
Tubby, King 194
Tudor, David 395

U-Ü

U2 96, 97, 98, 99, 100, 101, 174
Uğultulu Tepeler 296
ultra-konformist 334
Ultramarine 196
Ulysses 296, 392
Un Chien Andalou 56
underground rock 99
Underwood, Lee 202
United States of America 316
Up, Ari 321, 322, 324, 366
uyuşturucu alışkanlığı 145, 161, 216
üniseks 327, 328
üstinsan 128, 142, 147, 152, 159
ütopya 53, 77, 96, 117, 123, 140, 154, 155, 174, 184, 195, 201, 205, 216, 229, 236, 344

V

Vaneigem, Raoul 161
Varoluşçular 161
Vega, Suzanne 267, 303, 350
Velvet Underground 144, 198, 199, 209, 234, 317, 371
Ventura, Michael 371
Vermorel, Fred 58
Vested Interests 256
Vicious, Sid 56, 57, 58, 146, 163, 231, 354
Vidal, Gore 275
Vietkong 305
Vietnam 30, 132, 135, 240
Vietnam Savaşı 47
Village Voice 260, 270
Virgin Sleep 180
Virilio, Paul 80
voodoo 152, 162, 191, 209, 224, 278, 371, 372, 394
vortisist 119, 120, 358

W
Walker, Scott 229
wargasmik 132
Warshow, Robert 156
Washington, George 30
Waters, Muddy 36, 39, 40, 152, 153, 258
Waters, Roger 130, 187, 188
Watts, Charlie 33
Watts, Michael 55
Webster Sözlüğü 292
Wells, Steven 238
Westerberg, Paul 271
western 72, 73, 84
Westwood, Vivienne 57, 58, 317
Wheeler, Harriet 285
Whitman, Charles 166, 167
Whitman, Walt 183
Who 62, 87, 254
Who Killed Bambi 55
Williams, Robert 137
Willis, Ellen 15, 25, 74, 287, 288
Winfrey, Oprah 22, 265
Winwood, Steve 179
Wolf, Naomi 347, 348
Wolfe, Tom 30
Wolff, Christian 199
Womack, Bobby 155
wombadelic 195
Wood, Natalie 378
Woolf, Virginia 383
Wordsworth 181
Written in My Soul 269
Wyatt, Robert 196, 223, 224, 240, 241
Wylie, Philip 21, 31

X-Y
X-Ray Spex 320
yabancılaşma 62, 93, 96, 131, 136, 185, 186, 201, 206, 294, 307, 314, 321, 324, 333, 337, 366, 367
yapıbozum 328, 329
yeni-sitüasyonist 59
yin-yang 177
Youngs Gods 133
Young, La Monte 198, 199, 207, 216, 395
Young, Neil 76, 184

Z
Zappa, Frank 247
Zen 116, 198, 199, 200, 203, 215, 220, 235, 237, 238, 266, 299
Zen Budizm 180, 197
Zen felsefesi 196
Zen müzik 208
Zen pasifliği 183
züppelik 34, 140, 163, 240, 241
ZZT 307

Rock konserlerinin sponsorlarca desteklenmesine evet mi, hayır mı? Dev bir Amerikan şirketinin bir rock festivaline adını vermesi kabul edilebilir bir şey mi? O festivale katılmalı mı yoksa protesto mu etmeli? Bütün bunlar tartışılırken, genel kabul gören, tartışılmayan bir şey var: Rock'ın düzendışılığı.

Seks İsyanları'nın derdi de tam bu noktada başlıyor. Çünkü kitabın yazarlarına göre rock, asi olmasına asi ama devrimci bir müzik değil! Kapitalizmle, düzenle uyum gösteren yanları var; elbette isyankâr ama bu rock'çıların her sınırı zorladıkları anlamına gelmiyor. Özellikle bu sınırlar ataerkil düzenin toplumsal cinsiyet politikalarıysa... Kadın-erkek ilişkileri söz konusu olduğunda rock'ın hesap vermesi gereken çok şey var. Zira çok uzun bir süredir, rock'ı feminen olana karşı duyulan korku ve nefret ateşliyor; genellikle kadın düşmanlığı ve maçolukta had safhaya vardığı zaman ritim en heyecan verici haline bürünüyor. Müzikteki isyana toplumsal cinsiyet merceğinden bakan ilk kitap olan *Seks İsyanları* rock'ın karanlık yüreğindeki bu paradoksu incelerken bir rock severin heyecanıyla, bir eleştirmenin müziğin kirli alt akıntılarını saptaması arasındaki keskin çizgide ilerliyor. Bu yüzden *Seks İsyanları*'nı bir yargılama değil, daha çok bir farkına varma olarak almalı. Çünkü Reynolds ve Press, rock'a dışardan bakan entelektüeller değil, yıllardan beri rock'ın içinde olan, en çok eleştirdikleri Rolling Stones, Iggy Pop ve Nick Cave'e âşık olan yazarlar.





Seks İsyanları hem kadın hem de erkek sanatçılara toplumsal cinsiyet merceğinden bakıyor ve isyanın bir tür psikanalizini yapıyor. İlk bölümde asi rock'çının (Jim Morrison, Robert Plant, Mick Jagger vb.) "dişi" karşısında kendisini nasıl konumlandırdığı ve rock'taki kadın düşmanlığı, edebiyat ve sinemadaki kökleriyle birlikte ele alınıyor. İkinci bölüm psikedelik geleneği (Pink Floyd, Brian Eno, Can vb.), kadını dışlama değil tam tersine ana rahmine ya da en azından kucağına dönme eğilimindeki rock'çıları inceliyor. Son bölümde ise kadın deneyimini rock'a tercüme etmeye çalışan Patti Smith, Kristin Hersh, PJ Harvey, Bjork, Slits gibi sanatçı ve gruplar ile Riot Grrrl gibi hareketler mercek altına yatırılıyor.

Rock'ın derin ve karanlık sırlarını gözler önüne seren *Seks İsyanları* en tanıdık müziği bile yepyeni bir kulakla dinlememizi sağlıyor.

Egemen müzik kültürümüzün geniş bir bölümünde cinsiyetin merkezi bir rol oynadığını bu denli ikna edici argümanlarla savunan başka bir eser bilmiyorum. Popüler müzik konusunda hem bu denli tarihsel hem de günümüze bu denli uyumlu bir kitapla her zaman karşılaşmak mümkün değil.
Nancy J. Vickers

Popüler müzik kültürü üzerine yazılmış gerçekten önemli birkaç kitaptan biri... Reynolds ve Press'in *Seks İsyanları* ile başardıkları harikulade bir şey: Rock müziğini eskisi gibi dinlememiz mümkün değil.
B ns

AYRINTI • "AĞIR" KİTAP
ISBN 975-539-383-8
9 789755 393834