

POPÜLER MÜZİK VE GENÇLİK KÜLTÜRÜ

Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU¹

ÖZET

Müzik ve tarz (style) merkezli gençlik kültürleri (youth cultures) küresel ölçekte yayılmış sosyal bütünlükler olarak günümüz gündelik yaşamında oldukça tanınmış kavramlar haline alır. 1950'ler ve 1960'ların müziksel ve tarza dayalı (stylistic) buluşları, Kuzey Amerika, Batı Avrupa, Avustralya ve Japonya gibi dünyanın gelişen endüstriyel bölgelerinde, gençlik üzerinde büyük bir etki yaratır ve "müzik ve tarz", tüm dünya gençliği için önemli bir kültürel kaynak haline alır. Güney Amerika, Afrika'nın bir kısmı ve Asya'daki genç insanlar popüler ve müzik ve popüler müziğe eklemlenmiş olan tarza dayalı imajları sahiplenirler. Benzer biçimde 1970'ler ve 1980'ler boyunca müzik ve tarza dayalı gençlik kültürleri, kolektif temsilin önemli gösterenleri haline gelir. Küresel olarak kabul gören gençlik kültürü ve popüler müzik arasındaki ilişki sosyoloji, kültürel çalışmalar ve medya çalışmaları alanlarında, akademik anlamda ilgi görür (Bennet 2000: 1).

Bu çalışmanın amacı, gençlik kültürleri olarak tanımlanan ve tarihsel akış içerisinde Karşıt Kültür (Counter Culture), Alt Kültür (Subculture) gibi isimler alan kültürel gruplara ilişkin yapılan çalışmaları gözden geçirmek, bu grupların tarihsel süreç içerisinde birbirleriyle ilişkili olarak oluşturdukları kültürel pratikleri anlamaya çalışmak ve gençlik kültürlerine getirilen teorik yaklaşımları tartışmaktır. Çalışma içerisinde öncelikle Bennet'in (2000, 2001) "popüler müzik ve gençlik kültürleri" üzerine yaptığı çalışmalardan hareketle gençlik kültürü kavramının şekillenmesi ve çalışmalardaki karşılığı anlatılacaktır. Ardından Karşıt Kültür (Counter Culture), Alt Kültür (Subculture) gibi kavramların, gençlik kültürlerinin anlaşılması çabasında nasıl iş gördüğü ve hangi açıları dolayısıyla kullanım dışı kaldığı tartışılacaktır. Çalışma aynı zamanda Beat Kuşağı, Hippiler, Rock'n Roll, Rock ve Punk gibi, gençlik kültürü çalışmalarında önemli teorik argümanları sağlayan kültürel oluşumları da, tarihsel bağlamda açıklamayı amaçlar.

Anahtar Sözcükler: Gençlik, Gençlik Kültürü, Popüler Müzik, Kültürel Çalışmalar.

¹ Araş. Gör. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü.

POPULAR MUSIC AND YOUTH CULTURE

ABSTRACT

Music and style-centered youth cultures are now familiar aspects of everyday life in a range of globally difused social settings. Initially restricted to the developed industrial regions of the world (North America, Western Europe, Australia and Japan) where the musical and stylistic innovations of the 1950s and 1960s had their greatest cultural impact on youth, music and style have gradually become important cultural resources for young people throughout the world. In countries across South America and in parts of Africa and Asia, young people collectively embrace forms of popular music and their attendant stylistic images. Similarly, during the 1970s and 1980s, music and styled youth cultures became a powerful form of collective expression. The globally established relationship between youth culture and popular music being a major focus of interest in sociology, cultural studies and media studies.

The objective of this study is to review the studies focused on cultural groups defined as youth cultures named such as Counter Culture and Subculture, to strive for understanding associative cultural practices formed between these groups in historical process and to discuss the theoretical approaches to youth cultures. Based on Bennet's studies on "popular music and youth cultures", embodiment of youth culture concept and its provision in the studies was explained. Following that, functions of counter culture and subculture in understanding youth cultures and their functional gaps which consequently made them out of use was discussed. The study also intended to explain cultural formations which provide theoretical arguments in youth cultures studies such as, Beat Generation, Hippies, Rock'n Roll, Rock and Punk.

Key Words: Youth, Youth Cultures, Popular Music, Cultural Studies.

GİRİŞ

Popüler müzik türleri ve bu türler çevresinde görünürlük kazanan kültürel gruplar, gündelik yaşam dilinde doğrudan doğruya "gençler" ya da "gençlik" olarak işaret edilen grupla ilişkilendirilir. Gençler ya da gençlik olarak işaret edilen bu grubun öncelikli özelliği, belirli bir yaş aralığındaki (16-25 yaş) bireyleri kapsayıcı olmasıdır. Bu yaş aralığındaki gençler, popüler müziğin başlangıcından itibaren, popüler müzik türlerinin öncelikli hedef kitlesi ve bu türler çevresinde oluşan (ve çeşitli şekillerde adlandırılan) kültürel grupların üyeleri olarak kabul edilir. Rock'n Roll'dan Extreme Metal'e, Disko'dan Club müziğe, Punk'tan Hip-hop'a kadar geniş bir yelpaze içindeki

popüler müzik türleri, gündelik yaşam dilinde “genç işi” olarak görülürken, bu müzik türleriyle ilişkili, tarza (style) dayalı ve tını dışı unsurlar da (karakteristik giyim-kuşam, takı aksesuar, makyaj- saç biçimleri) aynı gözle görülür. Bu durum, bugün gençlik kültürleri olarak görülen kültürel grupların öncülerinin ilk kez görünürlük kazandığı 2. Dünya Savaşı sonrası dönemden beri böyledir.

Bennet’a göre (2000) müzik ve tarz (style) merkezli gençlik kültürleri (youth cultures) küresel ölçekte yayılmış sosyal bütünlükler olarak günümüz gündelik yaşamında oldukça tanıdık kavramlar halini alır. 1950’ler ve 1960’ların müziksel ve tarza dayalı (stylistic) buluşları, Kuzey Amerika, Batı Avrupa, Avustralya ve Japonya gibi dünyanın gelişen endüstriyel bölgelerinde, gençlik üzerinde büyük bir etki yaratır ve “müzik ve tarz”, tüm dünya gençliği için önemli bir kültürel kaynak halini alır. 1970’ler ve 1980’ler boyunca müzik ve tarza dayalı gençlik kültürleri, kolektif temsilin önemli gösterenleri haline gelir. Küresel olarak kabul gören gençlik kültürü ve popüler müzik arasındaki ilişki sosyoloji, kültürel çalışmalar ve medya çalışmaları alanlarında, akademik anlamda ilgi görür (Bennet, 2000: 1).

Bu çalışmanın amacı, gençlik kültürleri olarak tanımlanan ve tarihsel akış içerisinde Karşıt Kültür (Counter Culture), Alt Kültür (Subculture) gibi isimler alan kültürel gruplara ilişkin yapılan çalışmaları gözden geçirmek, bu grupların tarihsel süreç içerisinde birbirleriyle ilişkili olarak oluşturdukları kültürel pratikleri anlamaya çalışmak ve gençlik kültürlerine getirilen teorik yaklaşımları tartışmaktır. Çalışma içerisinde öncelikle Bennet’in (2000, 2001) “popüler müzik ve gençlik kültürleri” üzerine yaptığı çalışmalardan hareketle gençlik kültürü kavramının şekillenmesi ve çalışmalardaki karşılığı anlatılacaktır. Ardından Karşıt Kültür (Counter Culture), Alt Kültür (Subculture) gibi kavramların, gençlik kültürlerinin anlaşılması çabasında nasıl iş gördüğü ve hangi açıları dolayısıyla kullanım dışı kaldığı tartışılacaktır. Çalışma aynı zamanda Beat Kuşağı, Hippiler, Rock’n Roll ve Rock müzik ile Punk gibi, gençlik kültürü çalışmalarında önemli teorik argümanları sağlayan kültürel oluşumları da, tarihsel bağlamda açıklamayı amaçlar.

“Gençlik” Kategorisi ve Gençlik Kültürü

Weinstein (1999), Brake’den (1985) aktararak, “gençlik kültürünün, üretici çalışma ve rutin olanla sorumluluğun mutabakatındaki yetişkin dünyasının değerlerine ters biçimde geliştiğini” vurgular (1999: 103). Buradaki temel vurgu, “gençlerin”, yetişkin yaşam biçiminin uzlaşım sal değerlerini red etmeleri ve kendilerine özgü kültürel kodlar çevresinde biraya gelmelerine yapılır. Bu bağlamda gençlerin, kendi anlam dünyalarını yaratarak, yetişkinlik ve yetişkinliğin getirdiği hayat akışından uzak,

kendilerine ait bir dünya yarattıkları düşünülür. Bu dünyanın gündelik hayat akışı, jargonu, düşünce biçimleri ve karşılıklı ilişkiler sistemi, yetişkin dünyasıninkilerden tamamen farklıdır. Bu durum, özgül bir kültürel grup olarak gençliğe akademik ilgiyi de beraberinde getirir.

Bir çalışma konusu olarak gençlik kültürünün ele alınmış tarihçesi oldukça karmaşık ve uzundur. Bennet'a göre (2000) gençlik kültürü hızlı bir tarz ve estetik değişimden geçtiği gibi gençlik kültürünün sosyal anlamlarını yorumlamaya çalışan sosyologların analitik araçları ve teorik yaklaşımları da zamanla değişir. Bugün "gençlik kültürü" adı verilen fenomen, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasındaki dönemde belirginleşir. Çağımız gençlik kültürleri, 1940'lar ve 1950'lerin teknolojik ve sosyo-ekonomik gelişmelerinde köklerini bulur. Savaş sonrası dönem, İngiltere ve Amerika için artan bir ekonomik refah dönemidir ve Almanya, Fransa, Japonya ve İtalya gibi dünya pazarının büyük ihracatçıları da geçici olarak "oyun dışı kaldıkları" bir dönem olur (Bennet, 2000: 11- 12). Bu dönemde Amerika'da yaşanan ekonomik refah, toplumun çoğu kesimini etkilediği gibi gençliği de etkiler. Amerikan gençliği bu yıllarda kendi ekonomik özgürlüğüne kavuşur, ailelere bağımlı yaşam zorunluluğu gençler için ortadan kalkar ve gençlik, kültürel anlamda "yaşlı" kuşaktan uzaklaşmaya başlar. Gençlik gruplarına ilişkin yapılan ilk çalışmaların içeriği oldukça ilginç ve manidardır. 20.yy. çalışmaları gençlik gruplarının tarihsel kökenlerini ve "çete karakteristiği" ile çağdaş gençlik kültürleri arasındaki benzerlikleri ortaya çıkarır. Gençlik üzerine yapılan erken dönem çalışmalar suç ve kötüye kullanma üzerine odaklanır ve gençliği bir "sosyal sorun" olarak değerlendirir (Bennet, 2000: 11- 12). Bennet, Roberts'ın (1971), "Northern Scuttlers" olarak bilinen bir çete üzerinde yaptığı çalışmadan söz eder ve yazarın "Scuttlers"'ın tarza dayalı imajları ile gençlik kültürlerinin benzer imajlarının aynı biçimde, kendilerini toplum genelinden farklı olarak işaretlemeye iş gördüğünü söyler (Aktaran, Bennet, 2000: 13).

Savaş öncesi gençlik kültürlerine ilişkin benzer saptamalarda bulunan Fowler (1992), 1919 ve 1939 yılları arasında İngiltere şehirlerindeki gençlerin tüketim kalıplarını inceler. Fowler'a göre iki savaş arası bu dönemin maaşlı kazanç sahibi gençlerinin boş vakit alışkanlıkları ve harcama biçimleri, savaş sonrası gençlikinkilerle benzerlik gösterir. Yazar müzik, sinema ve gençlik dergileri, iki savaş arası dönemin popüler gençlik eğlenceleri olduğunu belirtir ve dönemin dans salonlarının genç erkek çetelerinin buluşma mekanı olduğunu söyler (Aktaran, Bennet 2000: 13). Willet'in (1989), savaş zamanı Avrupa'sında "Swing" müzik üzerine yaptığı çalışması ise müzik ve müzikle ilişkili tarza dayalı yeniliklerin politik ve potansiyel yıkıcı (subversive) kullanımlarına ilişkin örnek sağlar. Ayrıca Willet, Avrupa'da 1930'lar boyunca popüler olan Amerikan "Hot Swing" müziğin, III. Reich tarafından ağır biçimde sansüre uğratıldığını anlatır. "Swing" müziğin, özellikle Almanya'da otoriteye

direnç ve III. Reich'le iş birliğine karşı çıkışı simgelediğini belirten yazar, "Swing" takipçilerinin kendilerini Nazizm'den, Nazizm'in duygusal içeriğinden ve ideolojinin getirdiği küçük burjuva kültüründen ayırdıklarını vurgular (Aktaran, Bennet, 2000: 14).

İkinci Dünya Savaşını izleyen yıllarda özellikle İngiltere'de tarz merkezli gençlik kültürlerindeki artış, gençlik kategorisine ilişkin yeni açıklamaların gelişmesine sebep olur. Genç insanların sosyo-ekonomik durumlarıyla ilişkili bir ilgi sürerken, "alt kültürel bir direniş" biçimini yüzeye çıkaran gençliğin, olağandışı tepkilerine de ilgi artar. Bu alanda, 1970'ler ve 1980'lerin alt kültürel analizlerinin etkisi büyük olur (Bennet, 2000: 11). Savaş sonrası gençlik kültürlerine ilk önemi sosyolojik ilgi, Birmingham Kültürel Çalışmalar Ekolü'nden (Birmingham Centre of Contemporary Cultural Studies/ CCCS) gelir. Ekolün çalışmaları Amerikan Chicago Ekolü'nün 1920'ler ve 1930'larda geliştirdiği "Alt Kültür" (subculture) kavramı merkezinde şekillenir. Chicago Ekolü teorisyenleri, gençlik suçları için, bireye dayalı kriminolojik yaklaşımlara alternatif bir sosyolojik model inşa etmeye çabalarlar. Chicago Ekolü, sapkınlığın (deviance) bu açıklamasına karşın, sapkınlık ya da bozukluğun işsizlik ve fakirlik gibi sosyal sorunların ürünü olduğunu ileri sürerler ve hırsızlık, uyuşturucu kullanımı, şiddet gibi gündelik yaşamda görülen durumların, bu sorunlarla ilgili olduğunu düşünürler. Birmingham Ekolü ise, Chicago Ekolü'nün alt kültürel teorisini geliştirir ve Teddy Boylar ve Skinheadler gibi 2. Dünya Savaşı sonrası İngiliz gençlik "alt kültürleri" üzerine odaklanır (Bennet, 2001: 18).

2. Dünya Savaşı sonrasında tüketicilik, artık bir orta sınıf pratiği haline alır. Tüketici endüstrisi hızlı bir biçimde genç insanların oldukça ve karlı bir pazarı temsil ediyor olduklarını fark eder (Bennet, 2001: 9). Bu dönem, Amerika ve İngiltere'deki gençlerin kendi ekonomik özgürlüklerine de kavuşmaya başladıkları bir döneme dönüşür. Gençler bu dönemde, özgül bir tüketici topluluğu olarak dikkat çeker ve gençlerin ihtiyaçlarını ve kültürel temsillerini gözetten bir pazar oluşur. Gençlik pazarı, yeni tüketici merkezli toplumda kaçınılmaz biçimde genişleyen bir hal alır. 1950'ler boyunca özel olarak gençler için üretilen çok sayıda ticari mal görünürlük kazanır. Bu ticari mallar moda giyecekler, kozmetik ürünleri, mücevherlerden oluştuğu kadar plaklar ve taşınabilir transitörlü radyolar gibi yeni ürünleri de içerir. Savaş sonrası dönemde gençliğin kültürel statüsüne verilen önem giderek artar. (Bennet, 2000: 12). Böylece, bu ekonomik bağımsızlığın bir sonucu olarak savaş sonrası kuşak gençleri, boş vakitler ile ilgili olarak, önceki kuşaklar gençlerinden çok daha geniş bir kontrole sahip olur. Boş vakit aktiviteleri için üretilen mallar ve tarzlar, özellikle "gençlik yaşam tarzı" görünümüne uygun biçimde üretilir ve genç bireyler ailelerine daha az bağımlı hale gelir (Bennet, 2001: 9).

Stuart Hall ve Paddy Whannel (1964), bir azınlık grubu olarak “genç kuşağı” gösterirler. Yazarların tanımladığı ve “yaratıcı azınlık” (creative minority) olarak adlandırdıkları bu grup, İngiliz toplumunun sosyal yapısı içerisinde yer alan bir gruptur. Hall ve Whannel, yaşlı insanlar ile 1950’lerle 1960’lar süresince gelen genç kuşağın arasındaki “kuşak açığına” (generation gap) vurgu yaparlar. Yazarlara göre bu genç kuşak, burjuva ahlakının sabit teamülleri ve bağnaz baskılarına karşı bir meydan okuma başlatırlar. Yazarların başlattığı ve sonradan “alt kültür”e doğru gelişecek bu kavram, yeni cinsel ilişkiler pratikleri ve kurumsallaşma karşıtı radikalizmle ilişkili çeşitli dışavurumları birleştirir (Aktaran, Negus, 1996: 13). Hall ve Whannel’in sözünü ettiği grup, artık yeni bir gençlik kuşağıdır ve önceki kuşaklardan farklıdır. Weinstein (1999) bu saptamayı destekler biçimde, 1960’ların ortalarında (gençleri işaret etmek için kullanılan) “teenager” terimi yerine, Amerika ve daha genel düzeyde Batı toplumunda, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki yaş grubunu yaşayan bireylerin yapısal değişiminin bir yansıması olarak, “gençlik” (youth) teriminin kullanılmaya başlandığını söyler (1999: 106). Yazar, “gençlik” kavramının kültürel anlamda Amerika merkezli olarak nasıl bir gelişim sergilediğini, kendi esprili üslubuyla aktarır. Yazara göre sözü edilen yıllarda, çocukluk bağımlılığı ile yetişkin sorumluluğu önemli ölçüde uzatılmış olur ve çocukların, ebeveynlerinin statülerini sürdürmeleri ve geliştirmeleri için üniversite eğitimi almaları bir şarta dönüşür. Üniversite öğrencileri de bu yıllarda, politik konulara ilgili ve aktif bir hal alır, sivil haklar hareketi tarafından bu süreç “mahmuzlanır”, gençler için kitle medyası ve lise tarafından beslenen idealizm ile üniversite hocalarının kendilerine gösterdiği gerçeklik arasındaki çarpışma şiddetlenir. Büyük Depresyon yıllarında (politik anlamda) sol kanada tahsis edilen Folk müzik, 1960’larda üniversite öğrencileri arasında popüler olur. Özellikle Chicago’da (elektrikli cihazlarla icra edilen) Blues, giderek yükselişe geçer. Rolling Stones ve Eric Clapton gibi İngilizler Blues’u alıp Rock’n Roll içinde eritirken, Amerika’da Bob Dylan; Woodie Guthrie geleneği Folk müziği yeniden icad eder ve gitarını “fişe takar”. Eski müzik üslupları üzerinde bu çabalar üzerine var olan Rock’n Roll iskeleti üzerine, The Beatles, The Who, The Byrds ve sayısız başka grup tarafından geliştirici çalışmalar yapılır. Müzik, kendi içinde var olan Folk ve Blues işbirliğine, politik bir gelişim destekleyerek artık Rock adıyla anılmaya başlanır. Öğrencilerin üniversitelerdeki protest aktiviteleri de, Vietnam Savaşı, genç erkeklerin askere alınması, devam eden sivil haklar hareketi ve üniversite öğrencilerinin giderek artan özerklikleri ile şiddetlenir (Weinstein 1999: 106). Greenfield’a göre (1975), genç insanlar kendilerini, “kendi gençlik erdemleri ve gençliğin ürettiği hissiyat bağlamında, ana akım toplumdan bir sınıf ayrımı içinde hesaba katmaya başlarlar” (Aktaran, Weinstein, 1999: 106).

Yeni bir kültürel kategori olarak gençliğin, bir araya gelişinde ve kendilerini bir kolektivite olarak tahayyül etmelerinde, kendilerin özgü olarak düşündükleri (ideoloji, jargon, ortak zevkler kümesi, ilişki biçimleri gibi) pek çok simgesel unsurdan birini de müzik oluşturur. Weinstein'ın anlatımında da görüldüğü gibi gençlik grupları, sadece söylemleri, eylemleri, ortak davranışları ve ortak tepkileri bağlamında değil, tüm bu pratiklerle koşut biçimde belirli popüler müzik türleriyle de anılırlar. Gençlik kültürü ve popüler müzik, araştırmacıların gözünde daima birbirlerini tamamlayan unsurlar olarak algılanır. 1950'lerin ortamında müziğin gençlik gruplarıyla bağlantılı olarak anılan Rock'n Roll, 1960'larda yerini Rock müziğe ve Rock "endüstrisine" bırakır.

Gençlik Kültürü ve Popüler Müzik

Gençlik kategorisi 1960'larda, Rock müzikle ilişkili olarak algılanır. Woodstock, gençliğin ve gençlik müziğinin bir kutlaması olarak, Rock müziğinin geniş anlamda kabul gören çeşitliliğini öne çıkararak, gençliği yaş çerçevesinde tanımlanan bir sosyal grup olarak sunar (Weinstein, 1999: 107). Bu yıllardan itibaren doğrudan gençlik pazarını hedefleyen üretimler artarken, Rock müzik bu pazarın ve gençlik kültürünün öncelikli gösterenlerinden birine dönüşecektir. Frith (2000), Rock müziğin doğuşunda, geniş çaplı bir sosyal değişimin de rolü olduğunu belirtir ve bu "geniş çaplı sosyal değişim" olarak da "gençliğin bir pop müzik pazarı haline gelmesini" belirler. Yazar bu değişimin, bizzat boş zaman etkinlikleri endüstrisinin içinde yaşanan değişimleri yansıttığını söyler. Frith'e göre, sinema, radyo, dans salonları ve tiyatro gibi eski boş zaman işletmeleri, aile eğlencelerinin ana aracı haline geldiğinden gözden düşer. Gençler evin dışında olmak isteyen bir yaş grubudur ve boş zaman etkinliği mekanlarında boy göstermeye, kendilerine özgü gençlik kültürünü, kendi giyim ve gürültü kodlarını sergilemeye başlar (Frith, 2000: 90). Yazara göre bu durum endüstrinin ilgisini çeker ve Elvis Presley başta olmak üzere pek çok gençlik ikonu "piyasaya sürülür". Yükselen satış rakamları Rock'n Roll endüstrisini hareketlendirir ve yeni bir ticari yönelim olarak gençlerin keşfi endüstriye yeni bir soluk verir. Gençlere yönelik plaklar, yıldızlar, filmler, TV şovları, dergiler, konserler, danslar, radyo şovlarından oluşan yeni bir ağ tarafından kullanılması, gençlik kültürünü ve gençlik müziğini "kof eğlence" ve "romantik acınma edebiyatından" ibaret bileşimle sınırlamayı beraberinde getirir. Frith'e göre, ilk Rock'n Roll müzisyenlerinin yarattığı "bayağı" ve "erotik" heyecandan sonra, gençlik müziği plak şirketlerinin himayesi altında orta sınıf beyaz konformizminin bir boyutu haline gelir. Bu pazarın ticari açıdan bile ne kadar sınırlı olduğunun anlaşılması için Beatles'ın ortaya çıkışının beklenmesi gerektiğini belirten

yazara göre Beatles, yaş ve sınıf ayrımlarını aşan bir gençlik pazarının habercisidir (Frith, 2000: 91- 92).

Gençlik kimliği çerçevesindeki yeni pazarın öncelikli ürünlerini giyim, dergiler ve müzik oluşturur. Tüm bu ticari ürünler gençliğin kolektif kimliğinin ifade edilmesinde önemli birer unsura dönüşürken, savaş sonrası gençlik kültürünün en dikkat çekici yönünü, Rock'n Roll bağlamında, müzik oluşturur. Gençlere yönelik diğer tüm ürünlerde olduğu gibi Rock'n Roll müzik de savaş sonrası dönemde üretilen teknolojik avantajlarca kolaylaşır. Üretim ve dağıtımın yeni biçimlerine olanak sağlayan teknolojilerin getirdiği bu tip avantajlar, Rock'n Roll müziğin genç insanlara ulaşmasında oldukça önemli bir etki yaratır (Bennet, 2001: 10). Buradan sonra Rock'n Roll'un Amerika ve İngiltere'de oldukça hızlı gelişen yayılma süreci başlar. Süreç içerisinde müzik, dünyanın pek çok bölgesinden izler kitle kazanır ancak Amerika ve İngiltere'nin, Rock'n Roll müzikle ilişkili olarak yarattığı gençlik kültürleri ve kültürel gruplar, en az müzik türü kadar geniş ölçekli bir etki yaratır. Çalışmanın başlarına da belirtilen ve "çağımız gençlik kültürlerinin kökleri" olarak işaret edilen kültürel gruplardan kastedilen gruplar, bunlardır. 1950'lerin Rock'n Roll müziği etkisiyle, gençlik içerisinde kendilerine has giyim-kuşam kodları, jargonları, davranışları ve paylaşılan bir müzik türü olan çeşitli gruplar gözlemlenmeye başlanır. Bu çok normaldir. Weinstein'ın da belirttiği gibi (1999) bir gençlik "alt kültürünün" mevcudiyeti, ayırt edici müziksel üslupların ortaya çıkmasıyla açıklanabilir (1999: 103). Hall ve Whannel de (1964) benzer biçimde, alt kültürü oluşturan düşünceler ve davranışların, sıklıkla müziksel tüketimle, özel olarak da (1950'ler ve 1960'lar bağlamında) Folk, Blues ve Rock'n Roll dinleme ve bu türlere katılma ile doğrudan bağlantılı olduğunu savunur. Hall ve Whannel, genç izler kitle tarafından müziğin kullanımının, bu kitle tarafından "imal edilmiş" (manufactured) ve "sahici" (authentic) olarak adlandırılan unsurların çelişkili bir birleşimi olduğunu gözlemlerler. Adorno gibi onlar da, ticari ilgilerin müziksel tercihler ve aktiviteleri manipüle ettiği ve bunlardan faydalandığını ileri sürerler. Yazarlar aynı zamanda, genç insanların kendi ilgilerini "temsil eden" ve diğer genç sınıf ile iletişimi sağlayan ürünler ürettiklerini vurgularlar (Aktaran, Negus, 1996: 14).

Alt kültür düşüncesini tetikleyen ve belirli müzik türleri çevresinde bir araya gelen gençlik grupları olarak görünürlük kazanan (öncelikli) iki grubu, Rock'n Roll müzik altında bir araya gelen, "Teddy boy" ve "Rocker" adlı iki ana gençlik grubu oluşturur. İngiltere kökenli olan Teddy Boylar ya da Teddler, ilk olarak 1950'lerin ortalarında görülürler. Temelde vasıfsız alt yapılarına rağmen oldukça varlıklı görünme çabaları dikkat çekicidir. Özenle biçimlendirilmiş saçları, Edward dönemi pardösüleri ve uzun, incecik kravatları ile dikkat çekerler. Ortalama gelirlerle yaşayan işçi sınıfı gençliği

olmalarına rağmen bu kıyafet ve aksesuar biçimini, sınıflar arası farklılıklara dikkat çekmek için kullanırlar ve tüm parasızlıklarına rağmen cumartesi geceleri eğlencelerinde her zaman var olurlar. Teddler'in müzik tercihi gayet tabii ki erken dönem Rockabilly ve Rock'n Roll'dur. Teddy Boyların aktiviteleri genellikle Rock'n Roll çalınan mekânlar çevresinde gerçekleşir. Rock'n Roll kafe-barlarına giderler ve dans salonlarında eğlenirler. "Rocker" adı verilen grup ise, 1960'larda görünürlük kazanır. Siyah deri ceketler, kot pantolonlar ve botlar giyen ve genellikle motosiklet çeteleri görünümünde vakit geçiren, erkeklerden oluşan gruplardır. Willis (1970) ise, "Rocker" olarak adlandırılan grup üyelerinin, erkeksilikleri ile orta sınıf hayatı reddedişleri ve Rock'n Roll müziği tercih etmeleri arasında bağlantı kurar. Yazara göre, Rock'n Roll'un müziksel kodları, erkeksi sert duruş ve motosiklet gürültüsü arasında "türdeş" bir bağlantı vardır (Aktaran, Shuker, 1998: 260- 262).

Bu iki grubu, benzer biçimde giyim-kuşam, aksesuar ve müzik tercihinin göre kendi kodlarına oluşturan başka gruplar da izler. 1960'ların "Modlar"ı ve Modlar'ın içinden doğan "Skinheadler" bu anlamda önemli gruplardır. Young (1999), Modlar'ın en dikkat çekici özelliği olarak iyi giyinme tutkusunu belirler. Yazar, Bernes'dan (1979) alıntı yaparak, Modlar'ın görünümüne ve havalı (cool) olmaya hastalık derecesinde düşkün olduklarını, tüm paralarını da giyime ve dans salonlarına harcadıklarını aktarır (Aktaran, Young, 1999: 97). Young ayrıca, Skinheadleri de ele alır ve grubun Mod kültürü içinden "evrimleştiğini" söyler. Skinheadler'in kafalarını bazen kısmen bazen de tamamen kazıyarak son derece tehditkâr bir görünüm kazandıklarını anlatan Young, Skinheadler'in şiddete olan eğilimlerine de dikkat çeker. Grup üyelerinin anti-sosyal tavırlarının kimi zaman ırkçılık hatta sağ kanat faşizm ve "Nazizmle flörtleşen" aşırı uç biçimlere büründüğünü aktarır ve Skinheadler'in "İngilizlik" düşüncesine aşırı bağlı ateşli milliyetçiler olduğunu belirtir (Young, 1999: 97).

Gençlik Kültürlerine Teorik İlgisi: Kavramsallaştırma Çabaları

Sözü geçen grupların, mevcut ekonomik- toplumsal düzen içerisinde bir tepkiyi dile getirmek amacıyla bir araya geldikleri ortadadır. Kıyafet, aksesuar, jargon, ve ortak müzik beğenisi gibi belirli durumlara verilen, belirli ve paylaşılan tepkiler gibi "kendi anlam dünyaları içerisinde sürdürdükleri yaşam", teorisyenlerin de ilgisini çeker. Bu tip gruplara daha yakından bakmaya çalışan araştırmacılar, öncelikle bu grupları adlandırma ihtiyacı duyarlar. Bu anlamda öne sürülen kavramlardan biri "Karşıt Kültür" (Counter Culture) olur. 1960'larda karşıt kültür, Kuzey Amerika'daki anti-konformist, komünal bir hayat biçimi benimseyenlerce görünürlük kazanırken, süratle uluslar arası bir fenomen halini alır. 1960'larda karşıt kültür kavramı, Roszak

ve Marcuse gibi teorisyenlerce, o dönemde Amerika’da görülen akımların içinde yer alan, değişken gruplar ve ideolojiler için kullanılır. Karşıt kültür, nesle (generation) dayalı bir öge olarak görülür; “gençlik kültürü” de bu anlamda kariyer, eğitim, ahlaka ilişkin geleneksel kavramlara karşın boyun eğmez ve kimliğini, ailenin işgal edici rolü dışında arama durumu için kullanılır (Shuker, 1998: 70- 71).

Karşıt kültür ve onunla aynı anlama gelerek kullanılan “underground” terimleri ilk olarak, dönemin etkileyici sosyal hareketlerinin sonucu, 1950’lerin sonlarında görünürlük kazanan “Beatler” ve daha sonradan 1960’ların ortalarındaki orta sınıf “alt kültür” hareketleri için kullanılmaya başlanır. Yani karşıt kültür kavramının kökenlerini Beatler’e borçlu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Beatler, 2. Dünya Savaşı sonrası Fransa’da, Fransız Bohem sanatçıları ve entelektüellerinden etkilenen öğrencilerin öncülüğünde gelişir. Hareket üyeleri, varoluşçu değerler merkezinde, sosyal değişimle ilgili nihilist bir tavır içerisinde ve eylemin (action) faydasızlığı söylemi ile Doğu mistisizmi, caz, şiir, uyuşturucu ve edebiyat çevresinde bir araya gelirler. Kerouac ve Ginsberg gibi yazarların popüler hale getirdiği akım, 1960’larda Amerika’da, özellikle New York merkezli olarak gelişir. Shuker’e (1998) göre Beatler, romantik ve anarşist bir vizyona sahip, bireyselciliğin ana tema olduğu, orta sınıf yaşam biçimine ve kariyere fazlasıyla düşmanca bir tavır içindedirler ve gelecekteki diğer Karşıt Kültür hareketleri üzerinde etkileri büyüktür (1998: 71). Beat Hareketi içinde bir araya gelen gençler temelde savaş sonrası yaşanan toplumsal yabancılaşma ve hâkim politik değerlere de karşı çıkışı simgelerler. Hareketin müziksel gösterenini ise “Free Caz” üslubu oluşturur.

Karşıt kültür hareketi olarak adlandırılan bir diğer kolektiviteyi, 1960’lı yıllarda Hippiler (Hippies) oluşturacaktır. Hippiler, Beat hareketinin devamı sayılır ve Beatler gibi belirli popüler müzik türleri çevresinde bir araya gelen gençlerin oluşturduğu bir kültürel gruba işaret eder. Hippi hareketi başlarda San Fransisco merkezli olarak gelişir 1960 yılların son yarısında dünya çapına etkili olur. Shuker (1998), Hippi hareketinin uyuşturucu kullanımı, uzun saç, komünal yaşam, barışçıl politik tavır, özgür cinsel hayat söylemi, çiçekler ve Psychedelic Rock müzik çevresinde bir araya gelen bir gruba işaret ettiğini belirtir. Yazara göre Hippiler, kendi içinde çelişkili bir biçimde, ana akım toplum ve toplumsal değerleri kabul etmeyen bir kültürel politiği temsil ederler. Genellikle aşırı konforlu orta sınıf ailelerden gelirler. Teknoloji karşıtıdır ancak etkileyici ses sistemleri edinme konusunda kararlıdır. Karşıt kültür kavramı doğrudan doğruya Hippilerle ilişkili bir kullanım kazanır. Bu bağlamda kavram müziksel olarak da Progresif Rock ve Psychedelic Rock’la ilişkilendirir (Shuker, 1998: 72).

Karşit kültürle benzer biçimde gençlik kültürlerini tanımlamak için kullanılan alt kültür (subculture) kavramı, Kültürel Çalışmalar (Cultural Studies) ekolünce ortaya atılır ve belirli özellikler çevresinde bir araya gelen gençlik grupları uzunca bir süre bu kavram altında analiz edilir. Alt kültürü en basit ifadeyle, “toplum içinde cemaat” olarak tanımlamak mümkündür. Bu çerçevede alt kültür, egemen toplumsal siyasal düzenin, toplumsallaştırma normlarının ve ilişkilerinin dışında, kendi toplumsal normlarıyla yaşayan, farklı (kendine özgü) bir ahlakı, iletişim biçimi, barınma, eğlenme tarzını, sanatsal faaliyeti, kısacası “kültür” adına farklı (kendine özgü) bir bütünlüğü yeniden üreten bir topluluk, bir toplumsal ilişkiler sistemi şeklinde tanımlanabilir (Bora, 1988: 5). Alt kültür kavramının en geniş ölçüde teorik tanımlaması, 1970’lerde Birmingham Okulu tarafından geliştirilir. Birmingham Okulunun teorisi, Gramsci’ci bir ilgiyle alt kültürü, baskın ideolojiye direnç gösteren muhalif konuma yerleştirir. Hall ve Jefferson (1976) “Resistance Through Rituals” (Ritüeller Yoluyla Direnç) adlı çalışmalarında, İngiltere’de savaş sonrası alt kültürlerin, kapitalizmin değişen yapısına ortak bir yanıt olarak ortaya çıktığını savunurlar. Buna göre, Modlar, motorcular ve Skinheadler gibi alt kültürler, “karşit hegemonik ritüelleri yoluyla kendi sosyal ve materyal hayat deneyimlerine, anlamlı formlar verirler” (Aktaran, Harris, 2007: 16). 1970’ler, Birmingham Ekolü’nün alt kültür çalışmaları dikkat çekicidir. Paul Willis (1978), (müziksel) tür ve alt kültür arasında görünen uygunluğu göstermek amacı ile “türdeşlik” (homology) kavramını geliştirir. Dick Hebdige ise (1979), müzik türleri ve alt kültürler arasındaki ilişkileri açıklamak için semiyoloji kullanır ve alt kültürlerin işaretler ve göstergeler kullanarak bir çeşit “göstergesel gerilla savaşı” verdiklerini savunur (Aktaran, Harris, 2007: 16).

Gençlik kültürlerinin alt kültürel teori çevresinde çözümlenmesinde, Hebdige’in argümanlarını destekler biçimde Punk müzik ve bu müzik çevresinde bir araya gelen Punklar, önemli bir malzeme halini alır. Kendilerine has giyim-kuşam kodları, ayrıksı tınları (sound) ve müzisyenlik söylemleri ile politik yaklaşımları bağlamında kendi anlam dünyalarını yaratan ve Bora’nın tanımlamasına dönüş yaparak “kendi(leri)ne özgü bir ahlakı, iletişim biçimi, barınma, eğlenme tarzını, sanatsal faaliyeti, kısacası “kültür” adına farklı (kendine özgü) bir bütünlüğü yeniden üreten bir topluluk olarak görünürlük kazanan Punklar, bu pratikleriyle Alt Kültür çalışmaları için önemli bir örneği oluşturur. Punk 1970’lerin ortalarında ekonomik kriz ve işsizliğin hakim olduğu İngiltere’de ortaya çıkar. Bu akımın üyeleri çoğunlukla, İngiltere’deki ekonomik durumdan büyük zarar görmüş olan alt-sınıf beyaz gençleridir. Geleceklerinin olmadığını (Punk dünya görüşüyle özdeşleştirilen “No Future!”

sloganıyla ilişkili olarak) ve hayatlarının (para ve politik güç gibi) hak etmedikleri avantajlara sahip kişilerce yönetilen bir toplum tarafından baştan belirlendiğini düşünürler. Punklar, içinde buldukları durumu protesto etmek için kendilerini birer toplumsal atık olarak sunarlar. Punk giyim kültürü, sadomazoşizm gibi hassas noktalara dikkat çeker; köle kıyafetleri, zincirler, deriler ve benzeri malzemeler ile jilet ve bedene iliştilmiş çengelli iğneler gibi eklemelerle bu tema zenginleştirilmekteydi (Young, 1999: 16). İş siyasi ideoloji belirlemeye gelince Punklar'ın büyük çoğunluğu anarşizmi seçer. Kapitalizm ve komünizmin devamlılığına karşı çıkarlar. Bu durum bütün Punklar'ın anarşizmin tarihi ile ilgili çok okudukları çok bilgi sahibi oldukları anlamına gelmez. Fakat çoğu, anarşizmin “resmi devletin ya da hükümdarların olmaması, bireysel özgürlüklere önem vermesi ilkeleri çevresinde birleşirler (O’Hara, 2003: 71). Müziksel anlamda ise Punk oldukça agresif ve sert bir tür olarak değerlendirilir. Elektro gitar, davul, bas ve vokalden oluşan gruplar, kendi şarkılarını çalarlar. Müzisyenler, müzisyenlik becerileri anlamında çok gelişmiş değillerdir. Hatta çoğu Punk müzisyeninin oldukça kötü çalan müzisyenler oldukları da dikkat çeker. İki veya üç akordan oluşan, özensiz biçimde çalınan ve özensiz biçimde kaydedilen şarkılarında yoğun bir politik içerik, protest tavrı ve küfür öne çıkar. Müzisyenler için önemli olan şey kendi şarkılarını seslendiriyor olmaktır. Punk müzisyenleri aynı zamanda, Rock müziğin dağıtımını sağlayan Büyük Plak Şirketlerini, Rock müziği ticarileştirmekle suçlar ve kendi Bağımsız Şirketleriyle plak dağıtımlarını yaparlar. Bu anlamda Punk akımı, müzik endüstrisinde Bağımsız (Indie) girişimlerin de başlangıcını oluşturur.

Grupların ya da müzisyenlerin, kendi kayıtlarını kendilerinin yaptığı, üretim ve dağıtıma ilişkin organizasyonları kendi başlarına hallettikleri, birbirleriyle yardımlaşarak ortak çalışmalar da yaptıkları (ya da içlerinden bir kişinin çalışmasını destekledikleri) ve hazırladıkları kayıtlı ürünlerin görsel tasarımlarını da kendi imkânlarıyla “kotardıkları” müziksel pratikler olarak Bağımsız Müzik pratikleri, 1970’lerin Punk akımının “kendin yap!” (do it yourself!) söyleminden ve uygulamalarından temellenir. Rock’n Roll’un müzik endüstrisince standartlaştırılmış uygulama biçimlerine karşıt bir tavır olarak kabul gören Punk Rock, sadece ses (sound), şarkı sözleri ve icra tarzı ile değil, müzik gruplarının iş yapma tarzı ve dinleyicilerle kurdukları ilişkilerle de alışlagelmiş Rock’n Roll’dan farklı olur (O’Hara, 2003: 151). Punk hareketinin bu farklılaşmasında ana itkiyi, Rock gruplarının bağlı oldukları büyük şirketlerin, kapitalist endüstrisinin parçası olmaları düşüncesi oluşturur. Kapitalizmin hiçbir unsuruna ihtiyaç duymaksızın kendi işlerini halledebileceklerine inanan Punklar, albüm yapmayı da tamamen kendi

imkânlarıyla kotarabileceklerini düşünürler. Böylelikle bir albüm yapma süreci dâhil olmak üzere, müzik yapmaya ve müzik işine (business) ilişkin tüm süreci, kendileri yapmayı seçerler. Erken dönem Punk'ın hem anarşist politik konumu, teknik açıdan "güdük" olan ve uzmanlaşmış bir kültürel iş bölümünü tanımayan bir müzikal üretim anlayışından beslenir ve bağımsız plak üretiminin ideolojik temellerini sağlayan da bu durum değişikliği olur (Rowe, 1996: 73). Bu durum, "kendin yap" mantığının da temelini oluşturur. Ayrıca Punklar sadece müzik üretimi, dağıtımını anlamında değil, kendilerini Punk olarak tanımlayan gençlik kültürünün üyelerinin birbirleriyle haberleşmesi konusunda da ana akım medyalara karşı çıkararak kendilerine özel bir medya biçimi yaratırlar. Fanzinler bu anlamda, Punklar arasındaki en yaygın iletişim biçimini oluşturur (O'Hara, 2003: 63). Birinci elden çıkma, nadir bulunan materyallerden biri olarak Punk fanzinleri, büyük ölçüde Punk müzik sahnesi olmak üzere, Punklar'ın ilgilendikleri konuları ele alan yayınlar olarak, bu çerçevede son derece faydalıdır. Young'a göre, Punklar tarafından, Punklar için hazırlanan, Punk duyarlılığının bu, doğrudan ve sansüresiz anlatımları aslında, Punk camiasıyla üyelerinin paylaştıkları, açık mektuplardır. Bu fanzinler üslupları, içerikleri, grafik tasarımları ve bütün yazılara sinmiş olan 'havaları' ile Punk yaşam tarzına ayna tutar (Young, 1999: 124).

Bu ayrıntılı anlatımdan da anlaşılacağı üzere Punklar, müziksel ve müzik dışı unsurlarla kendilerine özgü bir kültürel bütünlük oluşturmuş olurlar. Punk çevresinde bir araya gelen gençler sadece Punk adı verilen müzik türünün izler kitlesi ya da müzisyeni olmakla kalmazlar, belirli bir kültürel grubun üyesi olurlar. Bir anlamda, bir müzik türü çevresinde bir araya gelmiş insanların, bir cemaat olarak ortaklıklarını yansıtır. Bu cemaatin teorik anlamda adını oluşturan alt kültür terimi de Punk hareketinin sağladığı teorik malzemeyle gelişir. Ancak terim kısa süre içerisinde kendi içindeki açıklarını gösterir. Öncelikle alt kültürel teori, alt kültür olarak tanımladığı grup içinde yer alan tüm bireyleri aynı görür, bu bireyleri homojen bir yapıda ele alır. Aralarında, bireysel düzeyde ya da küçük gruplar düzeyinde görünürlük kazanan farklılık unsurlarını dikkate almaz. Ayrıca alt kültürel teori, alt kültür olarak tanımladığı tüm grup kimliklerine "muhalif" bir nosyon verir. Bu da alt kültürel teorisinin önemli hatalarından birini oluşturur. Erol'un da (2003) belirttiği gibi kavramlaştırma, metodolojik sınırlaması ile popüler müziğin küresel ölçekteki akıcılığı ile baş edememektedir (Erol, 2003: 52). Dünyanın çok farklı bölgelerinde, benzerlik kadar farklılık unsurlarıyla da var olan gruplar, Alt Kültürün "aynı kefeye koyan", muhalif gören ve yerel farklılıkları göz ardı eden yaklaşımıyla açıklanamaz bir hal alır. Bunun yerine kullanıma geçen kavram scene olur.

Müzisyenler ve hayranlar tarafından çoğunlukla üstünkörü kullanılan scene kavramı, müzik yazarları ve araştırmacılarca “paylaşılan müzik etkinliği/pratiği/türü ya da belirli bir müzik zevki gibi ortaklaşa bir şeye sahip olan insan grubuna” dikkat çekecek şekilde ele alınır. Ayrıca kavram, belirli coğrafi alanlarda gerçekleşen müzik faaliyetlerine gönderme yapmak için de uygundur. Seattle Rock Scene, Güney Londra Rock Scene, Yeni Zelanda Rock Scene gibi ifadeler bu bağlamdaki kullanımlardır (Cohen, 1999: 239). Scene kavramı ile belirli bir müzik türü altında bir araya gelen insan grupları, kendi yerelliklerinin ya da özgüllük sağlayıcı özelliklerinin ayırd edici unsurları yoluyla, birbirlerinden ayrı analiz birimleri olarak incelenebilir. Yani kavram kabaca, belirli bir müzik türü çevresinde bir araya gelen insanların toplamına işaret etmek için kullanılırken (küresel ölçekte Extreme Metal pratiği içinde yer alan insanları işaret eden “Extreme Metal Scene” gibi) yerel düzeyde gerçekleşen bir popüler müzik pratiği içinde yer alan bireyler ve aktiviteleri (Norveç Extreme Metal Scene, İstanbul Death Metal Scene gibi) sınırlamak için de kullanılır. Scene terimi ayrıca, Extreme Metal gibi çok sayıda alt tür ve üsluba sahip popüler müzik türlerinde, bu alt tür ve üsluplara özel müziksel ve müzik dışı özgüllükleri çerçevelemede de iş görür (Trash Metal Scene, Black Metal Scene gibi) (Çerezciöğlu, 2012: 98- 99). Bu bağlamda Scene kavramı, sadece alt kültür ya da benzeri kavramlara bir alternatif yaratmakla kalmaz, belirli popüler müzik türleri çevresinde bir araya gelen insanları, yaş unsuru da dahil olmak üzere pek çok diğer unsur çerçevesinde “türdeşleştirici” biçimde gören, teorik yaklaşımların da bu kusurunu telafi etmiş olur. Scene üyelerinin, diğer pek çok değişken özelliğini gözettiği gibi yaşa dayalı farklılıklarını da gözetir.

SONUÇ

Gençlik kültürleri üzerine yapılan çalışmalar başlangıcından itibaren gençlik olarak adlandırılan grubun, uzlaşım sal toplumsal kodlardan farklılığını vurgulayıp, bu grubun üyelerini ayıran bir yapı çizer. 2. Dünya Savaşı sonrasında Amerika ve İngiltere’de görünürlük kazanmaya başlayan yeni “gençliğin” ekonomik özgürlüğünden güç alan ayrıksılığı, gençlerin ayrı bir kültürel grup olarak görülmesinde tetikleyici olur. Savaş sonrası gelişmeye başlayan yeni düşünsel hareketlerin de etkisiyle gençler, kendilerin has giyim, kuşam, karşılıklı ilişki biçimleri, jargon ve müzik biçimlerini paylaştıkları ve “yetişkin dünyasının” bileşenlerine karşıt görünümde bir kültürel grup oluşturur. Gençlerin politik konulara hassasiyetlerindeki artış, 1960’ların politik krizleriyle de birleşir. Ancak gençlik kültürleri olarak düşünülen bu kültürel grupların kendi farklılıklarının vurgulanmasında en önemli unsuru,

yeni popüler müzik türleri, özellikle de Rock'n Roll ve (politik iklimdeki değişmelerin etkisiyle) ardından şekillenen Rock müzik olur.

1950'lerin Rock'n Roll müziği etkisiyle, gençlik içerisinde kendilerine has giyim-kuşam kodları, jargonları, davranışları ve paylaşılan bir müzik türü olan çeşitli gruplar gözlemlenmeye başlanır. Bu çok normaldir. Weinstein'ın da belirttiği gibi (1999) bir gençlik "alt kültürünün" mevcudiyeti, ayırt edici müziksel üslupların ortaya çıkmasıyla açıklanabilir. Rock müzik sadece gençler için ortak bir kültürel unsur olmakla kalmaz aynı zamanda gençlik için üretilen bir Rock müzik endüstrisinin de öncelikli ticari malı haline gelir. Gençlik kültürlerinin özellikle popüler müzik türleriyle ilişkili olarak gelişimi, akademik ilginin de bu konular üzerinde yoğunlaşmasında etkili olur. Karşıt kültür, alt kült gibi isimlerle anlaşılmaya çalışılan bu gruplar, ilişkili oldukları popüler müzik türlerinin etkisi bağlamında açıklanmaya çalışılır. Ancak bu kavramlaştırma çabalarında yapılan öncelikli hatalar, bu grupların tüm üyelerini aynı şekilde görmeye çalışan ve grubun üyelerine aynı özelliklere sahipmiş gibi yaklaşan bakış ile grupların üyelerine verilen muhalif nosyon oluşturur. Bu bağlamda ortaya atılan scene kavramı, sadece alt kültür ya da benzeri kavramlara bir alternatif yaratmakla kalmaz, belirli popüler müzik türleri çevresinde bir araya gelen insanları, yaş unsuru da dâhil olmak üzere pek çok diğer unsur çerçevesinde "türdeşleştirici" biçimde gören, teorik yaklaşımların da bu kusurunu telafi etmiş olur. Scene üyelerinin, diğer pek çok değişken özelliğini gözettiği gibi yaşa dayalı farklılıklarını da gözetir.

KAYNAKÇA

BENNET, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture*. Palgrave: USA.

BENNET, A. (2001). *Cultures of popular Music*. Open University Press: USA.

BORA, T. (1988). "Önsöz", *Gençlik ve Alt Kültürleri*, İletişim Yayınları: İstanbul.

ÇEREZCİOĞLU, A. (2012). Extreme Metal Scene'de Toplumsal Cinsiyet. *III. Uluslar Arası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s: 97- 112, Kütahya.

EROL, A. (2003). "İzmir Rock Scene: Rock Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu", *Popüler Müzik Yazıları*, Sayı: 1, s: 50- 87.

FRITH, S. (2000). "Popüler Müziğin Endüstrileşmesi". *Popüler Müzik ve İletişim*, (ed: James Lull), (çev: Süleyman İlbağ), Çiviyazıları: İstanbul.

HARRIS, K. K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on Edge*, Berg Publishers: New York.

HEBDIGE, D. (2004). *Altkültür Tarzın Anlamı*, (çev: Sinan Nişancı), Babil Yayınları, Erzurum.

NEGUS, K. (1996). *Popular Music in Theory: An Introduction*. Wesleyan University Press: UK.

OHARA, G. (2003). *Punk Felsefesi: Gürültünün Ötesinde*, (çev: Amy Spangler), Çitlembik Yayınları: İstanbul.

ROWE, D. (1996). *Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikaları*, (çev: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

SHUKER, R. (1998). *Key Concepts in Popular Music*, Routledge: London.

WEINSTEIN, D. (1999). "Youth". *Key Terms in Popular Music and Culture*, (ed: Bruce Horner, Thomas Swiss), Blackwell Publishers: UK.

YOUNG, T. H. (1999). *Punk: Bir Alt Kültürün Oluşumu*, (çev: Hira Doğrul), Dost Yayıncılık: İstanbul.