JOHN FISKE

POPÜLER KÜLTÜRÜ ANLAMAK

Çeviren: Süleyman İrvan



ARK

John Fiske: Halen Madison, Wisconsin Üniversitesi'nde iletişim profesörü olarak çalışan Fiske, 1970'li yıllarda İngiltere, Birmingham'daki *Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi* bünyesinde akademik çalışmalarına başladı. İletişim, medya ve kültürel araştırmalar konusunda uzmanlaşan Fiske, uzun bir süre Amerika ve Avustralya'daki çeşitli üniversitelerde dersler verdi. Ayrıca, Routledge Yayımevi'nin *Kültür ve İletişim Araştırmaları* dizisinin genel editörlüğünü üstlendi.

Başlıca kitapları şunlardır: *Reading Television* (1978; Televizyonu Okumak –John Hartley ile birlikte); *Introduction to Communication Studies* (1982,–Birinci basım– [İletişim Çalışmalarına Giriş, çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat/Ark, 1996]); *Television Culture* (1987, Televizyon Kültürü); *Myths of Oz–Reading Australian Popular Culture* (1988, Oz Mitleri– Avustrulya Popüler Kültürü'nü Okumak –Bob Hodge ve Graeme Turner ile birlikte); *Reading the Popular* (1989, Popüler Olanı Okumak); *Understanding Popular Cultre* (1989; –Birinci basım– Popüler Kültürü Anlamak); *Power Plays, Power Works* (1993; İktidar Oynar, Erk İşler); *Key Concepts in Communication and Cultural Studies* (1994, İletişim ve Kültürel Çalışmalarda Anahtar Kavramlar –T. O'Sullivan, J. Hartley vd. ile birlikte); *Media Matters: Everday Culture and Political Change* (1994, Medya Sorunları: Gündelik Kültür ve Siyasal Değişim).

BİLİM VE SANAT YAYINLARI / ARK

Birinci Basım: Ark, Ankara 1999

© Routledge, 1991

Bu kitabın Türkçedeki tüm yayın hakları
Akçalı Ajans aracılığıyla
Bilim ve Sanat Yayınları'na aittir.

Kitabın özgün adı
Understanding Popular Culture

Yayına Hazırlayanlar
Baki Güçlü - Ü. H. Yolsal

Kapak Tasarımı
Ümit Öğmel

ISBN 975-7260-25-8

Baskı
Cantekin Matbaacılık [384 34 35]

BİLİM VE SANAT YAYINLARI Konur Sok. No: 17/6 Kızılay-Ankara Tel: 417 59 01

john fiske

POPÜLER KÜLTÜRÜ ANLAMAK

çeviren
süleyman irvan

ARK

İÇİNDEKİLER

Sunuş 7

1. Amerikanın Kot'lanışı 11
2. Metalar ve Kültür 35
3. Üretken Hazlar 65
4. Saldırgan Bedenler ve Karnaval Hazlar 89
5. Popüler Metinler 129
6. Popüler Beğeni 159
7. Siyaset 195

Kaynakça 237

Ad Dizini 245

Sunuş

Bu kitapta, kapitalist toplumlardaki popüler kültür üzerine bir kuram geliştirmeye çalışıyorum. Kitap, insanların kendi kültürlerini oluşturdukları belli başlı anahtar konumlar ile kimi metinlere yönelik çözümlemelerin toplandığı *Reading the Popular* (Popüleri Okumak) ile aynı anda baskıya verildi. Söz konusu çözümlemeler plajlardan Madonna'ya, TV haberlerinden Sears Kulesi'ne dek uzanan geniş bir alanı kapsamına alıyor.

Popüler Kültürü Anlamak, kuramlardan okumalara doğru ilerlerken, *Popüleri Okumak* okumalardan kuramlara doğru ilerliyor. İki kitap da kendi kendine yeterli olacak şekilde tasarlanmıştır; ancak her iki kitabı da okuyanların, okumaların kuramları somutlaştırıp sorguladığını, kuramlarınsa okumaları derinleştirip genelleştirdiğini göreceklerini umuyorum. Ancak bu iki kitaptan biri ötekini zorunlu kılmıyor, bu yüzden ilgileri daha çok kuramsal ya da analitik boyutlar üzerinde yoğunlaşmış okurlar, kendilerini bunlardan biriyle sınırlamışlarsa, öbürünü kaçırdım duygusuna kapılmamalıdırlar.

Akademisyen olmanın avantajlarından biri de yol yorgunluğunun yol açtığı ufak bir zihin sersemliği yaşamak pahasına kuramları alabildiğince uzak diyarlara ulaştırmaktır. Nitekim, son on yıl boyunca Birleşik Krallık, Avustralya ve Amerika Birleşik Devletleri arasında özgürce mekik dokuma şansı buldum. Göçebe yaşamım bu kitaplarda birçok iz bıraktı, ama farklı kıtalardaki deneyimlerim bu yapıtlarda görülen ortak bir bağ aracılığıyla bir arada tutulmaktadır: Tanıdığım bildiğim ülkelerin, üzerine yazı yazdığım kültürlerin tümü de beyaz, ataerkil, kapitalist kültürlerdir. Kuşkusuz bunların her biri ortak ideolojiyi farklı

farklı anlamlara çekiyorlar, ancak bu farklılıklar, içinde yaşamak için olsun üzerlerine düşünmek için olsun çekici olsalar bile, belli bir yerden sonra yüzeyseldirler.

Popüleri Okumak bu kitaba göre coğrafik bakımdan daha ayrıntılıdır, çünkü çözümlemeler zorunlu olarak kuramlara göre toplumsal bağlamlarla daha yakından bağlantılıdır. Doğrusunu söylemek gerekirse kullandığım kuramlar Avrupa kökenlidir. Bourdieu, de Certeau, Barthes, Hall ve Bakhtin bu kuramların dayanak noktalarıdır ama ben bunları İngilizce konuşan ülkelerin popüler kültürlerini çözümlemek için kullanıyorum. Alışveriş merkezleri, video dükkanları, plajlar, gökdelenler ve Madonna taşıdıkları anlamları daha çok Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avustralya'da dolaşıma sokmaktadırlar, oysa ben bunları bir Avrupalı gözüyle okuyorum. Bir akademisyen olarak benim çalışmalarım da en az bir otomobil üreticisininki kadar toplumsal bir üründür. Kültürel çalışmalar tarihi, akademik geçmişim, kişisel geçmişim birbirleriyle kesişiyor, birbirlerini bilgilendiriyor ve bütün bunların sonucunda da beni 1980'lerin sonunda konuşan ve yazan bir kimse olarak üretiyor. Daha önceki yazılarımla tanışık olanlar bu kitaplarda ister istemez önceki çalışmalarımdan yankılar bulacaklardır. Gelgelelim, bu yankıların onlar açısından salt bir tekrar olarak görülmemesi için istenilen ölçülerde geliştirilmiş olduklarını umuyorum (yine de dördüncü bölümün bir kesiminin neredeyse sözcüğü sözcüğüne *Television Culture*'da bulunduğunu belirtmek isterim, Fiske, 1987b).

Kişisel tarihim, meslektaşlarımın, arkadaşlarımın, rakiplerimin, öğrencilerimin, öğretmenlerimin ve başkalarının olanca değişik düşünceleri, konuşup yazabilmek için yağmaladığım kaynak bankasını oluşturmaktalar. Bu düşüncelerden kullanmak üzere aldıklarımın tüm sorumluluğunu üzerime alıyorum, kaldı ki onlar olmasaydı hiçbir şey yapamazdım. Bu kitaplara bile isteye ya da bilmeden, istemeden katkıda bulunan herkese derin saygılarımı sunuyorum. Katkıda bulunanların büyük çoğunluğunu burada anmam olanaklı değil: Katkılarını kendi sözcükleriyle yapanlara doğrudan gönderme yapıldı; bu kitaba de-

ğişik biçimlerde katkıda bulunan öteki kişilere ayrıca teşekkür etmek istiyorum.

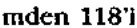
Bunlar arasında ilk sırayı Unwin Hyman yayınevinden Lisa Freeman alıyor. Onun yayıma hazırlamadaki uzmanlığı ve yaptığı teşvikler üzerimdeki etkilerin en yapıcı olanıydı, doğrusu yayımcı ile akademisyen arasındaki doğru ilişkinin istenildiğinde ne denli verimli olabileceğine ilişkin bir model oluşturuyordu. Üç meslektaşım kendilerinden bekleyebileceğimin çok ötesinde vakit ayırarak, benimle deneyimlerini paylaşarak, bana içgörülerini aktararak katkıda bulundular. Bunlar David Bordwell, Larry Grossberg ve John Frow'du. Yardımcı olanlar arasında Graeme Turner, Jon Watts, Rick Maxwell, Mike Curtin, Henry Jenkins, Jule D'Acci, Lynn Spiegel, Noel King, Bob Hodge, Tom Streeter, Jackie Byars, Bobby Allen, Jane Gaines, Susan Willis, Liz Ferrier ve Ron Blaber bulunuyor. Yazmanlığı yürüten Perth'de Rae Kelly, Madison'da ise Evelyn Miller ile Mary Dodge en az akademisyen dostlarım kadar katkıda bulundular. Onlara da dostane yardımları için teşekkür ediyorum. Bu iki kitabın, oluşumuna şu ya da bu biçimde katkıda bulunanları biraz olsun mutlu edeceğini umuyor ve aramızdaki arkadaşlığın da işbirliğinin de daha uzun yıllar sürmesini diliyorum.

Ayrıca birtakım resimlerin, Wrangler Jeans, Zena Enterprises ve Weekly World News kitapta basılmasına izin verenlere teşekkür ediyorum. Tüm resimlerin asıl kaynağına ulaşmak için her türlü girişimde bulunduysak da, kimi durumlarda başarılı olamadık. Bunun için özür diliyor, daha sonraki baskılarda bu eksikliğimizi de gidereceğimizi umuyoruz.



1. BÖLÜM

AMERİKANIN KOT'LANIŞI



Bir gün sınıfta içinizde şu an kimler kot pantolon giyiyor diye sorduğumda, 125 öğrencimden 118'inin kot pantolon giydiğini gördüm. Düzeni bozan 7 öğrencimin de kot pantolonu vardı, ama o gün giymemişlerdi. Acaba bu denli *popüler* olabilecek bir başka –sinema, televizyon programı, plak, ruj– kültürel ürün daha var mıdır? (Tişörtler de kot pantolonlar kadar yaygın giyilmelerine karşın, onlar kadar sık aralıklarla giyilmiyorlar.) Kot pantolonlar aynı yaş grubundan olup da öğrenci olmayanlar arasında son derece popüler, daha büyük yaş grupları arasındaysa belli bir derecede olsun popüler olmalarına karşın, gene de öğrenciler bir bütün olarak nüfusu temsil etmiyor olabilirler. Bu nedenledir ki, popüler kültüre ilişkin bir kitaba başlamak için kot pantolonlar üzerine düşünmek, şu ya da bu yol kadar uygun bir yoldur.

Öncelikle kot pantolonların işlevselliğini bir kenara bırakmamız gerekiyor, çünkü işlevselliğin, verimlilikten çok anlamlarla, hazlarla, kimliklerle ilintili olan kültürle çok az ilişkisi vardır. Kot pantolonlar, kuşkusuz rahat, kolay yıpranmayan, kimisi ucuz ve "fazla bakım" gerektirmeyen, oldukça işlevsel elbiselerdir –ama bundan ötürü de fazlasıyla askeri giysilerdir. Kot pantolonların işlevselliği onların popülerliğinin önkoşuludur ama tek başına bu popülerliklerini açıklamaz. İşlevsellik özellikle, kot pantolonların neredeyse düşünebildiğimiz bütün toplumsal kategorilerin sınırlarını çiğneyebilme gibi çok özel bir yeti taşımasını açıklamaz: Kot pantolon giyen birisini herhangi büyük bir

toplumsal kategori sistemi –toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, yaş, ulus, din, eğitim– aracılığıyla tanımlayamayız. Kot pantolonların başlıca iki toplumsal odağı olduğu ileri sürülebilir: Gençler ile mavi yakalılar ya da işçi sınıfı. Ama bu odakların sosyolojikten çok göstergebilimsel, yani birer toplumsal kategoriden çok birer anlam merkezi olarak görülmeleri gerekir. Öyle ki, orta yaştaki bir yönetici pazar günü üstünde kot pantolonuyla kentin banliyösündeki evinin çimlerini keserken başka şeylerin yanı sıra (orta yaştaki masa başı memurunun aksine) gençlik enerjisi ve canlılığı ile emeğin mitsel saygınlığını kaynaştırır –fiziksel emeğin, emek sarf etmeksizin para kazanmaktan daha çok saygıyı hak ettiği inancının henüz kurulmasının üzerinden birkaç nesil geçmiş bir ulusta derinden yer etmiş olması, özellikle emek sarf etmeksizin para kazananlar arasında yaygın olması ilginçtir.

Çoğu beyaz, orta sınıftan, genç ve iyi eğitimli olan öğrencilerim tüm nüfusu temsil eden bir örneklem oluşturmuyorlar, bu yüzden onların kot pantolonlara ilişkin olarak oluşturdukları anlamlar öteki gruplara genelleştirilemez. Oluşturdukları anlamlar öteki grupları temsil etmemekle birlikte anlam oluşturma ve iletme süreci temsil esasına dayalıdır.

Öğrencilerimden kot pantolonların kendilerine ne anlam ifade ettiğini kısaca yazmalarını istedim: Ardından öğrenciler bu yazılanları tartıştılar. Böylesi türdeş bir grubun yürüttüğü tartışmalar, hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde belli birkaç odağın çevresinde toplanmış kendi içinde oldukça tutarlı bir anlamlar ağı üretti. Bu anlam öbekleri kimileyin tutarlı kimileyin çelişkili bir şekilde birbirleriyle bağlantılı olup farklı öğrencilerin göstergebilimsel ağı farklı şekillerde kullanarak yerleşik anlamları değiştirmelerine olanak tanıdığı gibi, ortaklaşa kullanılan çerçeve içerisinde kendi anlamlarını oluşturmalarına da olanak tanımaktaydı.

Tartışmalarda toplumsal farklılıkları reddeden, temelde topluluğu kaynaştırıcı yönde bir anlamlar öbeği ortaya çıktı. Kot pantolonlar gayri resmi, sınıfsız, cinsiyetsiz diye, kente ya da taşraya uygun diye görülüyorlardı; kot pantolon giymek, toplumsal kategorilerin dayattığı davranış ve kimlik sınırlamalarından kur-

tulmanın bir göstergesiydi. Çoğunluk "kendini özgürleştirme" anlamında kullanılan *özgür* sözcüğü, en çok kullanılan sıfattı.

New York Times'daki (20 Mart 1988) bir makale, kot pantolonların tektipliliğinin kişinin kendisini özgürleştirmesinden çok gizlemesine yol açtığını ileri süren bir psikologa değinir. Kot pantolonlar, giyenlerin en azından psikolojik anlamda baskıcı olan ruh hallerini ya da kişisel duygularını ifade etmekten kaçınmalarını olanaklı kılan düzmece bir sıradanlık sağlar. "Özgürlüğün" arkada kalan bu yönü öğrencilerim arasında da belirgin değildi; toplum karşısında bireyi, normal karşısında patolojik olanı vurgulaması nedeniyle bu yargı tipik bir psikanalizci açıklamasıymış gibi gözükmektedir. Giysiler en geniş anlamda kişisel duyguları ya da ruh hallerini dışa vurmak için değil toplumsal anlamları aktarmak için kullanılırlar.

Kot pantolonlardaki toplumsal farksızlık kişiye "kendisi olma" (sanırım anormal durumlarda da kendini gizleme) özgürlüğü sağlar. Kendi olma arzusu kuşkusuz kişinin herkesle aynı kıyafetleri giymesine yol açmak gibi önemli bir paradoksa işaret etmektedir. Bu, Amerikan (ile Batı) ideolojisinin derinlerine kök salmış, "en çok benimsenen toplumsal değer bireyciliktir" paradoksunun yalnızca somut bir örneğini oluşturmaktadır. Kişinin kendi olma arzusu herkesten bütünüyle farklı olma arzusunu değil, bireysel farklılıklarını toplumsal dayanışma içinde ortaya koymayı ifade eder. Aşağıda da göreceğimiz üzere, kot giyenler arasında toplumsal farklılıkların göstergeleri söz konusuydu. Bu göstergeler birbirleriyle çelişkili olsalar bile, kot pantolonların bütün toplumu yansıtan anlamlar öbeğini geçersiz kılmazlar.

Tartışmalardaki başka bir anlamlar öbeği fiziksel emek, fiziksel dayanıklılık, fiziksel etkinlik ve fiziksellik çevresinde toplanmıştı. Bu anlamlar da yine toplumsal farklılıkları reddetme girişimleriydiler: Kot pantolonların çağrıştırdığı fiziksel dayanıklılık, orta sınıftan öğrencilerin kendilerini fiziksel emeğin oldukça seçici bir öbeğiyle (fiziksel emeğin kesinlikle ikincilliği ve sömürülebilirliğiyle değil de saygınlığı ve verimliliğiyle) kaynaştırmalarına olanak tanıyordu. Kot pantolonlar Amerikan iş yaşamı etiğinin sınıf temelli anlamlarını taşıyordu.

Kot pantolonların fizikselliği ve dayanıklılığı yalnızca çalışma yaşamı çerçevesinde ele alınmıyordu, aynı zamanda doğallık ve cinsellik anlamları da taşıyorlardı. *Doğal*, hemen hemen *özgür* kadar sık kullanılan bir sıfattı. Diğer giysilerin resmiliğine karşı kot pantolonların gayri resmiliği, doğa ile kültür, doğal ile yapay, taşra ile kent arasındaki derinlere kök salmış karşıtlığın somut bir örneği ya da dönüşümüydü. Beden en doğal olduğumuz yer olması nedeniyle kot pantolonların fizikselliği, genç beden enerjisi ve "doğallığın" çevresinde kolaylıkla bir araya gelmiş bir anlamlar öbeği söz konusuydu. Bu anlamlar öbeği erkekler için güçlülük, fiziksel emek ve spor performansı doğrultusunda (Dördüncü bölümde de savunduğumuz üzere, spor, emeğin işçi sınıfına tahsis ettiği fiziksel cesareti orta sınıfın onaylamasına olanak tanır), kadınlar için ise cinsellik doğrultusunda değişikliğe uğratılabilir. Kuşkusuz bu tür toplumsal cinsiyet farklılıkları mutlak değildirler, erillik ile dişilik anlamlarını denetim altına alma mücadelesinin konumlarıdırlar. Birçok erkek öğrencim kot pantolon fizikselliğinin cinsel teşhir gibi daha "dişil" olan anlamlarını paylaşırken, birçok kız öğrenci de daha "eril" anlamlarını paylaşıyordu.

Bu doğal/yapay ile fiziksel/fiziksel olmayan anlamlar, Batı Amerika çevresinde kümelenmiş başka anlamlar öbeğiyle birleşiyordu. Kot pantolonların kovboya ve Westerne ilişkin mitolojik çağrışımları hâlâ güçlüdür. Batı'nın 1980'lerin öğrencileri için önemini korumasına yardım eden anlamlar yalnızca tanış olduğumuz özgürlük, doğallık, dayanıklılık ve yoğun çalışma (yoğun boş vakit) değil, aynı zamanda ilerleme, gelişme ve hepsinden önemlisi Amerikalılıktı. Nasıl ki vahşi Batıya giden yolun açılması Amerikan tarihinin eşsiz, geri dönülemez bir anını oluşturduysa, galiba Amerik 'nın uluslararası moda endüstrisine tek katkısı kot pantolonlar da eşsiz, tam anlamıyla bir Amerikan giysisi olarak görüldüler. Kolay ihraç edilebilirliğine, başka ülkelerin popüler kültürlerine kolayca dahil edilebilirliğine rağmen, western miti Amerikalılığını daima korur: Böylece, Amerikan değerleri ile diğer milletlerin popüler bilinci arasında bağlantılar kurulmasına olanak tanır. Western miti gibi kot pantolonlar

da dünyanın hemen hemen bütün ülkelerinin popüler kültürlerince benimsendiler. Yerel anlamları ne olursa olsun kot pantolonlar Amerikalılıklarının izinlerini daima taşırlar. Öyle ki, kot pantolonlar, örneğin Moskova'da yöneticiler tarafından Batının çöküşünün taşıyıcıları diye görülebilirken, gençler tarafından bir meydan okuma edimi olarak, toplumsal uyumluluğa karşıt olmalarının bir göstergesi olarak giyilebilmektedirler –günümüz Amerikan gençliğininkinden oldukça farklı, ama kot pantolonların günümüzdekinden çok daha muhalif anlamlar taşıyabildiği 1960'ların anlamlarıyla daha uyumlu bir anlamlar öbeğidir bu.

Günümüzün kot pantolonları eğer muhalif anlamları, hatta böylesi toplumsal direniş jestlerini ifade edeceklerse, biçimlerinin bir şekilde bozulması gerekir –çeşitli renklere boyamak, orasından burasından beyazlatmak ya da özellikle yırtmak. "Bütün" kot pantolonlar günümüz Amerika'sının değerlerini çağrıştırıyorlarsa, bu demektir ki onların biçimini bozmak da kişinin kendisini bu değerlerden uzaklaştırmasının bir yolu haline gelmektedir. Ama böylesi bir uzaklaşma tam bir reddetme değildir. Yırtık kot pantolon giyen kişi, örneğin "Protestan İrlandalıların" Budist kökenli cüppelerini değil, en nihayetinde bir kot pantolon giymektedirler: Yırtık kot pantolon giymek, direnilenin zorunlu olarak ona direnin içinde mevcut olduğu popüler kültürün tipik çelişkilerinin bir örneğidir. Popüler kültür, toplumsal farklılıklarımızı anlamlı kıldığımız sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk ve diğer kategorilerin eksenleri boyunca iktidarın eşit bir biçimde dağıtılmadığı toplumlarda derinden çelişkilidir. Popüler kültür tabiler ile güçsüzlerin kültürüdür, bu yüzden de içerisinde daima toplumsal sistemimizin, dolayısıyla da toplumsal deneyimimizin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tabi kılma güçlerinin izlerini, iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşır. Popüler kültür aynı zamanda bu güçlere direnmenin, onlardan sıyrılmanın belirtilerini gösterir: Popüler kültür kendi içinde çelişkilidir.

Popüler kültürdeki çelişkinin önemi ikinci ile beşinci bölümlerde ayrıntılarıyla tartışılıp kitap boyunca irdelenecektir, ama biz yine de bu çelişkinin ayırdedici özelliklerinden iki tanesini

kısa bir süre olsun tartışabiliriz: Birinci olarak, daha önce de işaret ettiğim gibi bu çelişki, hem egemenlik altına almanın hem de tabi kılmanın, hem iktidarın hem de direnişin bir arada ifade edilmesini gerektirebilir. Böylece, yırtık kot pantolon hem bir dizi egemen Amerikan değerini hem de bunlara direnmenin bir derecesini ifade eder. İkinci olarak, bu çelişki, göstergebilimsel zenginliği, çokanlamlılığı gerekli kılar. Bu çelişki bir metnin okurlarının ya da kot pantolon giyenlerin aynı anda hem onun (metnin ya da kot pantolonun) güçlerine katılmalarını hem de kendilerini bu güçler oyununda kendi kültürel çıkarlarıyla buluşturan bir konuma yerleştirmelerini olanak tanır. Böylece kot pantolonlar aynı anda hem toplumculuk ve bireycilik hem de cinsiyetsizlik, erillik ya da dişillik anlamlarını taşıyabilirler. Bu göstergebilimsel zenginlik, kot pantolonların belirlenmiş tek bir anlamı olamayacağını, olası bir anlamlar yığınının kaynağı olduklarını ifade eder.

Kot pantolonları imal edenler kuşkusuz bütün bunların bal gibi farkındadırlar, bunu da kendi ticari çıkarları için sömürmeye çalışırlar. Bunlar pazarlama ve reklam stratejilerinde özgül toplumsal grupları hedef alarak, ürünlerine daha geniş kesimlerce paylaşılan toplumsal anlamlar yerine altkültüre özgü anlamlar vermekteler. Nitekim, bir Levi's 501 televizyon reklamı, kentin salaş bir arka sokağında, yoksul olduğu açıkça belli olan, alt sınıftan ve/veya ırktan üç genci gösterir. Bu reklamda verilen izlenim, yaşamın zorluğu ile dayanıklı olmanın paylaşımıdır: Resim, kot pantolonların, mavi yakalı yaşamın ve toplumsal açıdan yoksun konumda bulanların sıkıntılarını ifade eden bir kültürel biçim olan "blues"un maviliğini çağrıştırmak için hafiften grimsi bir maviye boyanmıştır. Reklam müziği olarak blues etkisinde bir jingle çalmaktadır. Bununla beraber, bu kötümser anlamların aksini iddia etmek kovboyluğun, inişli çıkışlı olmasına rağmen başarılı bir yaşamın, sınırlı bir çevrede biraz olsun kişisel bir özgürlük ya da alan yaratmanın yanında zor yaşam koşulları altında eril bir kimlik ve toplum bulmanın izlerini taşır. Bu reklam, zor koşullarda bile kişi başarılı olabilir, kendi kimliğini oluşturabilir, oluşturmalıdır; kişi bu zor koşullara mahkum ol-

mamalıdır şeklindeki yetenekleri ön plana çıkaran kapitalizm ideolojisinin belirgin izlerini taşır.

Kot pantolonun bu imgesi bir Levi's 505 reklamının (1. Resim) oluşturduğu imgeden çok farklı gözükebilir. Levi's 505 reklamı, "Levi's" yazan şekilde uçan yaban kazı sürüsüne bakan bir kızı göstermektedir. Bu reklam, özgürlük ve doğallıkla bezeli anlamları ön plana çıkarır, ardından da bunlara kadın cinselliğini ekler. Her iki reklamda da özgürlük, doğa ile dişillik yoksunluğa, kente ve erilliğe doğrudan karşıttır; Levi's kot pantolonları bu karşıtlığın sınırlarını çiğnemekte, karşıtlığın her iki yanındaki anlamları öteki tarafa taşımaktadır. Böylece, kenar mahalle gençleri kot pantolonlarını giyerek doğa ve özgürlüğün anlamlarına dahil olurlarken, genç kadın kendisiyle birlikte bu anlamları kolaylıkla uyum sağlayacaklarına emin olduğu kent ortamına taşımaktadır. Bütün anlamlar önünde sonunda metinlerarasıdır –hiçbir metin, hiçbir reklam asla kot pantolonun bütün anlamlarını birden taşıyamaz, çünkü bu yalnızca, metinleri önceleyen, hem metinden yararlanan hem de metne katkıda bulunan, yalnızca metinler ile toplum arasındaki sürekli dolaşımda ortaya çıkan metinler arasındaki tanımı iyiden iyiye yapılmamış kültürel alanda varolabilir. 501 ile 505 reklamları kot pantolonların bu metinlerarasılığının çok farklı anlamlara çekilmelerini imler, ancak zorunlu olarak bu metinlerarasılıktan yararlanırlar. Tüm yüzeysel farklılıklarına karşın, kot pantalonlar aynı derin göstergebilimsel yapıyı paylaşmaktadırlar, bundan dolayı da kot pantolon giyen birisi az çok öteki kot pantolonların anlamlarını da taşır.

Kot pantolonlar, eskiden öyle olmuş olsalar bile, artık ticari markası olmayan kumaş giysiler değildirler. Bütün metalara olduğu gibi, kot pantolonlara da özel pazar paylarını artırmak için birbirleriyle rekabet eden marka adları verilmektedir. İmalatçılar toplumsal farklılıkları belirlemeye, üründe bu farklıları dengeli bir şekilde yansıtmaya çalışmaktadırlar, böylelikle de toplumsal farklılaşma ile ürün farklılaşması birbiriyle örtüşür hale gelmektedir. Reklam, ürün farklılıklarına, hedef olarak belirlenen toplumsal oluşumdaki insanların kendilerine seslenildiğini farket-

melerini, hatta üründe kendi toplumsal kimliklerini ve değerlerini bulmalarını olanaklı kılacak anlamlar yerme girişimlerinde kullanılır. 501 ve 505'lerin birbirinden farklı anlamları (dolayısıyla da pazar payları), en az kotların kendi farklılıkları tarafından olduğu kadar reklamlar tarafından da yaratılmaktadır.

Demek oluyor ki, markalı kot pantolonlar pazar paylaşımına ve toplumsal farklılıklara seslenirler: Bu kot pantolonlar kültür ile onun karmaşıklıkları doğrultusunda hareket ederek paylaşılan değerlerden de doğadan da uzaklaşırlar. Markalı kot pantolonlarını giymek bir farklılaşma, ortak bir dili konuşmak için toplumsal olarak konumlandırılabilir bir aksanı kullanma edimidir. Bu eylem toplumsal bakımdan yukarıya doğru, kente ve onun karmaşıklığına, modaya ve toplumsal bakımdan ayırt edici olana doğru bir harekettir. Markasız kotlarla markalı kotlar arasındaki karşıtlıklar şöyle özetlenebilir:

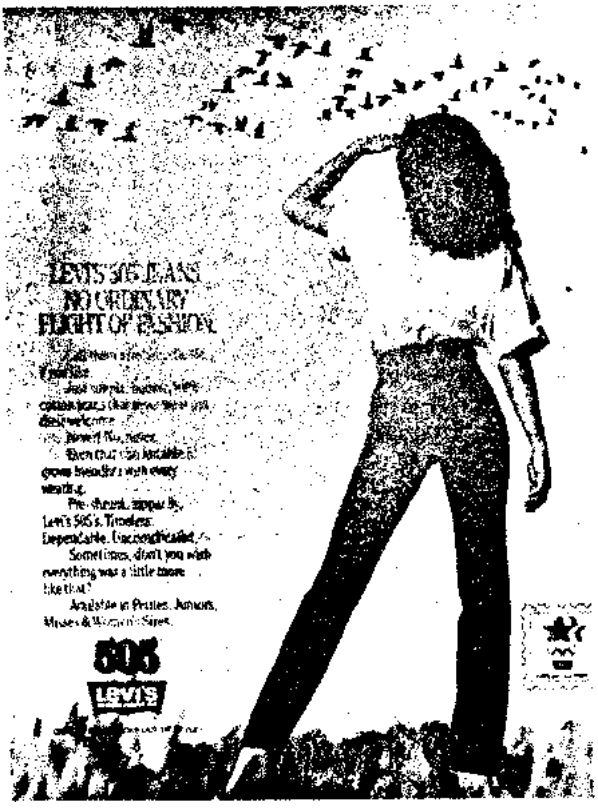
Markasız Kot Pantolonlar	*Markalı Kot Pantolonlar*
sınıfsız	üst sınıf
taşra	kent
toplumsal	toplumsal bakımdan ayırt edici
cinsiyetsiz	dişil (ya da çok nadiren eril)
çalışma	boş vakit
geleneksel	çağdaş
değişmeyen	geçici
BATI	DOĞU
DOĞA	KÜLTÜR

Kot pantolonların soldan sağa göstergebilimsel değişimi, belli ölçülerde sıradan Amerikan halkı mitlerinin, kitleler halinde yaşamanın baskılarının, bizleri kitleselleştirmeye çalışan tektipleşleştirici güçlerin derin bir bireysellik ve toplumsal farklılık duygusu gereksinimi üreten çağdaş, kentlileşmiş, metalaştırılmış bir topluma dahil edilebilmesini sağlayan bir yoldur. Dolayısıyla markalı kot pantolon reklamları sürekli olarak bu kotların SİZE nasıl uyacağını vurgular; bedenin fizikselliği, doğanın, enerjinin

ve cinselliğin bir göstergesi olmaktan daha fazla bir şeydir, artık bir bireysellik göstergesi haline gelmektedir. Hepsinden önemlisi bedenlerimiz en fazla kendimiz olduğumuz, bireysel farklılıklarımızın en açık olduğu yerlerdir: "Wrangler ile mükemmel biçime... kendi biçiminize ulaşın. Wrangler size, istediğiniz biçimi istediğiniz ölçülerde sunar... *Her bedene uygun*" (4.Resim) ya da "Tam sizin bel ölçünüze göre. Tam boy mu? İşte sizin boyunuz" (Chic kot pantolonları). Kuşkusuz toplumsal merdiven yükseldikçe bireycilik de artar. Nitekim Zena kot pantolonları (6. Resim), (kot pantolonunu hayal gücümüzü çalıştırmak amacıyla üzerinden çıkaran) kot sahibinin, tepeden aşağıya kayakla kayan ama Fransız filmlerinden nefret eden Yale'den hukuk diplomalı bir iri kıyımla karşılaşmasını olanaklı kılarken araçsaldır. Kot pantolonlar, sınıf farklılığına, aynı sınıf içindeki ince toplumsal ayrışmaların çok önemli olduğu bir dünyaya yönelmişlerdir.

Toplumsal cinsiyet farklılığı ile sınıf farklılığı birlikte ilerler. Markalı kot pantolon reklamlarından çoğunun kadınları hedeflemesi önemlidir, çünkü ataerkil toplumumuzda erkeklerden daha fazla kadınlara toplumsal kimliklerini, özgüvenlerini ve cinselliklerini bedenlerinin görünüşünde sergilemeleri öğretilmektedir.

Bu apaçık farklılıkların altında, Doğu ile Batı, kültür ile doğa arasındaki daha temel farklılıklar yatmaktadır. Kıta'nın ilk uygarlaştırılan (beyazlar tarafından sömürgeleştirilen) kesimi Doğuydu ve öncüler Batı sahiline ulaşana dek bu kültür temelinden hareket edilerek doğa aşama aşama Batı'ya doğru gerisin geri itelenmişti. Bugün bile, Batı'nın huzur dolu ya da sakin (doğaya yakın), Doğu'nun ise gelişmiş (kültüre yakın) olduğu ortak bir düşüncedir. "Silikon Vadisi"nin gelişimi çelişkili bir durum yarattıysa da, kıtanın iki yakası arasındaki farklılığın kültürel anlamını henüz geçersiz kılmadığını düşünüyorum.



1. Resim Öyle basit bir moda "uçuşu" değil bu, Levi's 505'ler, yaban kazlarının modanın düşsel uçuşları üstündeki doğal, zamandışı uçuşunu vurgular. Yaban kazlarının uzun süre havada kalmaları, anayurdun "zamandışı, güvenilir, karmaşık olmayan" değerlerinin (sözcüğü sözcüğüne) maddi eşitidir. Bu değerler, tıpkı kot pantolonlar gibi asla eskimez, hatta "her kullanışta (giyişte) daha dost" hale gelirler. Bu değerlerin kökenleri geçmişte, gerek fiziksel gerekse tarihsel olarak giyenin ardındadırlar, ancak genç kız bu değerleri, kendisiyle birlikte, izlediği yaban kazlarının uçtuğu geleceğe doğru taşıyacaktır. Batı, geçmiş ile gelecektir; özgürlük, doğa ve gelenektir.



2. Resim Gasoline açısından, Batı'nın doğallığı bir güç kaynağıdır, onun dayanaklılığı aynı anda ve paradoksal biçimde mankenin dişilliği ile Yedinci Cadde Sergi Salonunun inceliğine dönüştürülür. Levi's'ın her yerdeliği ile karşılaştırıldığında, sergi salonunun seçkinliği, Levi's'ın rahatlığına ve türe özgü anonimliğine karşıt bir biçimde fotoğrafın bireyselci biçeminde tekrarlanır. Sert kaya ve sağlam kot kumaşı, New York yaşamının gerilimini, orada yaşayanların sağlamlığını doğallaştırır. Günümüz insanları, kendinden öncekilerin dayanıklılığına gereksinim duymaktadırlar: Değişen yalnızca sınırdır. Ortalarda görünmeyen eril bedenin sağlamlığı, kadının cinselliğinde –kot kumaşının, kayanın, bedenlerin fizikselliğinde– imlenir.

Robert McKinley (1982), "Kültür, Altı Haberlerinde Doğayla Karşılaşır" adlı makalesinde, coğrafik nedenlerden dolayı kültürü hep Doğu'nun temsil edeceğini ileri sürer. Zaman dilimlerinin olması, haberlerin (kültürel etkinliklere ilişkin açıklamaların) öncelikle Doğu'da meydana geldiği anlamına gelir. Bu durum Doğu'nun kültürün merkezi olarak inşa edilmesine yardımcı olur. Doğu'ya zaman açısından avantaj sağlayan dünyanın dönüşünün başka bir etkisi daha vardır: Rüzgarın daha çok Batı'dan esmesini sağlar. Dolayısıyla kültür Doğudan Batı'ya doğru, rüzgar (doğa) ise Batı'dan Doğu'ya doğru hareket etmektedir.

Ticari ve Popüler

Popüler kültür ile ticaret ve kazanç güçleri arasındaki ilişki oldukça sorunludur, bu sorunlu ilişki kitap boyunca üzerinde durulan temalardan bir tanesini oluşturmaktadır. Sorunlardan kimilerini, yırtılmış kot pantolonlar örneğine daha ayrıntılı eğilerek incelemeye başlayabiliriz.

Yırtılmış kot pantolon basit düzeyde, bir metayı yalnızca tüketmekle kalmayıp onu yeniden işleyen, ona edilgin bir şekilde kabul edilecek tamamlanmış bir nesne olarak değil, kullanılacak kültürel bir kaynak olarak yaklaşan bir kullanıcı örneğidir. Birtakım önemli kuramsal sorunlar, bir kültürel kaynağın kullanıcısı ile bir metanın tüketicisi arasındaki farklılıkların temelini oluşturmaktadır (bunlar farklı etkinlikler değil, kuramlaştırmanın, dolayısıyla da aynı etkinliği anlamanın farklı biçimleridir).

Geç dönem kapitalizmin, onun pazar ekonomisinin ayırt edici özelliği metalardır –geç dönem kapitalizm ağzına kadar metalarla doludur, istesek de onlardan kaçmamız olanaklı değildir. Metaları, onların toplumumuzdaki rollerini anlamanın sayısız yolu vardır: Bu metalar ekonomik alanda zenginliğin oluşumunu ve dolaşımını sağlarlar. Bunlar, temel ihtiyaç maddelerinden tutun da gereksiz lüks maddelerine dek çeşitlilik gösterirler, hatta televizyon programları, bir kadının görünümü ya da bir yıldızın ismi gibi maddi olmayan nesneleri de içerecek biçimde

genişletilebilirler. Ayrıca, maddi ve kültürel olmak üzere iki tür işlevi de yerine getirirler. Kot pantolonların maddi işlevi, sıcaklık, genel ahlâka uygunluk, rahatlık gibi gereksinimleri gidermesidir. Kültürel işleviyse anlamlarla ve değerlerle ilgilidir: Tüm metalar, tüketiciler tarafından benliğin, toplumsal kimliğin ve toplumsal ilişkilerin anlamlarını oluşturmak amacıyla kullanılabilirler. Bir kot pantolonu ya da bir televizyon programını bir meta olarak betimlemek, servetin dolaşımındaki rollerini vurgularken anlamın dolaşımındaki —servetin dolaşımındakinden ayrı ama onunla ilişkili— rolünü önemsizmiş gibi göstermektir –ikinci bölümde bu konu çok daha ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

Para ya da anlamlar üzerindeki bu vurgu farkı, mübadeledeki güç dengesinin kavramlaştırılmasındaki farklılığa karşılık gelen bir farklılığı beraberinde taşır. Meta-tüketici yaklaşımı gücü metanın üreticilerinin tarafına yerleştirir. Üreticiler, metanın imalatından ve satışından kazanç elde ederler, tüketici ise üreticinin olabildiğince yüksek kâr elde etme arzusu yüzünden ürünün maddi bedelini çok aşan bir ücret ödediği için sömürülendir. Bu sömürünün, kot pantolon olayında çoğunlukla ikinci bir boyutu daha vardır, yani tüketici, emeği aynı kârı artırmak için sömürülen endüstri proletaryasının rahatlıkla bir üyesi olabilir (ürettiği meta gerçekte tüketici rolü içerisinde aldığı kot pantolon olmasa bile, bu ilke değişmez).

Bu yaklaşım anlam sorununu çözmeye giriştiğinde bunu bir ideoloji kuramı aracılığıyla yapar ama gene de gücü üretim araçlarının sahiplerinin tarafına yerleştirir. Bu kurama göre kot pantolonlar beyaz kapitalizmin ideolojisiyle öylesine derin biçimde doldurulmuşlardır ki, onları giyen hiçbir kişi bu ideolojiye dahil olmaktan böylece de onu yaymaktan kaçamaz. Kot pantolonları giyerek bu ideoloji içindeki özne konumlarını benimser, onun suç ortağı haline geliriz, böylece ona maddi bir ifade kazandırız. Kapitalizmi metaları aracılığıyla "yaşarız"; yaşayarak da onu geçerli kılıp güçlendiririz.



3. Resim P.S Gitano'nun gücü, Batı'nın eril sağlam yapılılığını kentin dişil sağlık merkezine taşımaktadır: Eğretilemeli değişiklik içerisinde güç kaybolmayıp dönüştürülmektedir. Kot pantolonlar bedenin *kendisidirler* –esneklik kazandırır, zinde ve iyi hissetmek için birebirdirler; yaptığınız hareketler sizindir, siz kendi hareketlerinizsinizdir, siz kendi kot pantolonlarınızsınızdır.



4. Resim Wrangler kot pantolonları bedeniniz olmaktan daha fazlasını yaparlar –Size istediğiniz bedeni verir, size istediğiniz beden ölçüsüne uygun istediğiniz biçimi verirler. "Mükemmel biçimi"niz, fiziksel gücü cinsel çekicilikle birleştirir ve erkeklerin arzuladığı dişiliğinizi yitirmeksizin eril etkinliğe katılmanıza olanak tanır. "Mükemmel biçim"iniz erkeklerin gözünde seksi, sizin gözünüzdeyse ise güçlüdür; erkeğinizi (köpeğinizi de) arkada sere serpe yatarken bıraktığınızda hem bu iki tarza (seksilik ve güç) sahipsinizdir hem de sevimli şekilde gülümsemektesinizdir –erkeğinizin sizi sonunda yakalayacağını bilirsiniz.

Kot pantolon üreticileri olsun dağıtıcıları olsun kendi ürünleri aracılığıyla kapitalist ideolojiyi ilerletmeyi *amaçlamazlar*. Bilinçli propagandacılar değillerdir. Kitlesel üretimi ve kitlesel tüketimi belirleyen ekonomik sistem kendini daha çok kendi metalarında ideolojik olarak yeniden üretir. Her meta, kendisini üreten sistemin ideolojisini yeniden üretir: İdeolojiyi maddileştiren metadır. Bu ideoloji, tabilerin toplumdaki konumlarına ilişkin yanlış bir bilinç üretmeleri için çalışır. Bu bilinç iki nedenden yanlıştır: Birincisi, onların burjuvazi ile proletarya arasındaki çıkar çatışmasını görmesini engellediği için yanlış bir bilinçtir (alt tabakadan olanlar aradaki farklılığın çok iyi farkında olabilirler, ancak bu farklılığı nihai toplumsal oydaşmaya katkıda bulunan bir şey diye görürler. Toplumsal farklılıkları son kertede çatışma içinde değil ahenk içinde gören liberal çoğulcu bakış açısıdır bu) ve ikincisi, alt tabakadan işçi arkadaşlarıyla ortak çıkarlarını görmelerini engellediği için yanlış bir bilinçtir –bir sınıf dayanışmasının ya da sınıf bilinci düşüncesinin gelişmesinin önüne geçer. Tıpkı ekonominin kendi alanında yaptığı gibi, ideoloji de kültür alanında kapitalist düzenin tek olanak olarak görünmesi için onu doğallaştırmaya çalışır.

Öyleyse, yırtık kot pantolon giymek ideolojiye ne ölçüde bir direniş içerir? Ekonomik alanda karşı koymanın bir izi söz konusudur çünkü çok uzun bir süre giyilmeleri gerektiğinden kot pantolonlar doğal olarak yırtılırlar, normal olarak kullanılmaz hale geldikleri düşünüldüğünde, onların başkalarıyla değiştirilmesi ihtiyacı baş gösterir. Satın alınan metaları dönüştürmek yüksek tüketim kültürüne karşı küçük bir jest olabilir, ancak bu ekonomik sahadan çok kültür alanında yerine getirilen önemli bir iştir. Buradaki olası anlamlar öbeğinden bir tanesi yoksulluğun sergilenişine değin anlam öbeğidir –bu çelişkili bir göstergedir çünkü yoksul olanlar yoksulluğu moda bir önerme haline getiremezler. Refahın göstergesel yolla reddedilmesi zorunlu olarak ekonomik yoksulluğa kültürel bir yakınlaşma geliştirmez çünkü buradaki "yoksulluk" bir seçim meselidir. Ne var ki bu reddetme kimi durumlarda yoksulluk durumuna duyulan sempatiyi gösteriyor olabilir. Bu reddetmenin başlıca gücü olumsuz

oluşunda, kot pantolonların 1960'lardaki alternatif, yeri geldiğinde de karşıt toplumsal değerlerin bir göstergesi olarak eylemde bulunma yeteneklerini canlandırmasındadır. Ama yırtık kot pantolonun olası öteki anlamlarından çok daha anlamlı olanı, yırtıklığın kullanıcının bir üretimi ve seçimi olması olgusudur. Bu üretim ve seçim bir metanın tabi bir alt kültüre ait kılınması ve metalaştırma sürecinin doğasında varolan gücün en azından bir kısmının tabi bir alt kültüre aktarılmasıdır. Yırtma eylemi metalaştırmanın reddedilmesi ve kişinin meta sisteminin sağladığı kaynaklardan kendine ait bir kültür oluşturma hakkını ortaya koymasıdır.

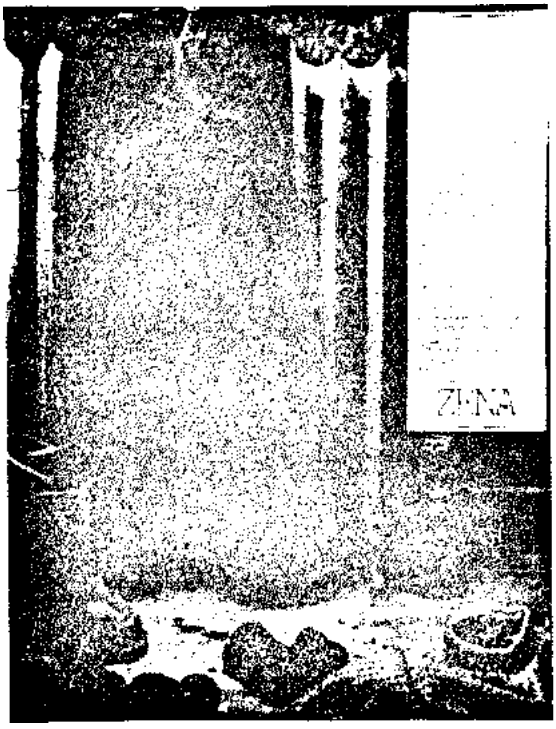
Kişinin metayı kendi kültürü içinde yeniden oluşturma hakkını ve yeteneğini ortaya koyması için bir metanın "yırtılması" ya da biçiminin bozulmasının harfiyen gerçekleşmesine gerek yoktur. Gay cemaati bütün Amerikalıların, çizgili kumaş giyinen bütün komşu kızlarının Judy Garland imgesini "yırtarak" ya da onun biçimini bozarak ondan bir kadın kahraman ortaya çıkardılar ve onu bu imgeye uygun düşmek için gereken sahte tavrın bir göstergesi, cinsel özgürlükten önceki günlerde gayların bütün toplumsal deneyimlerini egemenliği altına alan sahte tavrın muadili sahte bir tavır olarak yeniden işlediler (bakınız Dyer, 1986).

Ait kılma, tabilerin egemen sistemin kendilerine sağladığı kaynaklar ile metalardan kendi kültürlerini oluşturma sürecidir. Bu sürecin popüler kültürde merkezi bir konumu vardır çünkü endüstri toplumunda tabilerin kendi kültürlerini oluşturabilecekleri kaynaklar yalnızca onları tabi kılanlar tarafından sağlanmaktadır. "Otantik" halk kültürünün alternatif bir kaynak olması söz konusu olamaz, bu nedenle de popüler kültür elde işe yarar ne varsa onla idare etme sanatıdır. Bu popüler kültür araştırmasının yalnızca popüler kültürü oluşturan kültürel metaların değil, aynı zamanda halkın bunları kullanma biçimlerinin araştırılmasına ihtiyaç duyduğunu da ifade etmektedir. Kullanım biçimlerinin araştırılması kültürel metaların araştırılmasından hani daha az yaratıcı, daha az çeşitli değildir.

Halkı oluşturan, sürekli değişen çeşitli toplumsal dayanışmalar içindeki tabi grupların ruhu, kullanılanda değil kullanım biçimlerinde yakalanabilir. Bu üreticilerin dahil etme ve kapsama süreçlerine başvurma zorunluluklarında sonuçlanır. İmalatçılar satış öncesinde fabrikada yırtılan, "yıkanan" ya da beyazlatılan kot pantolonlar üreterek vakit geçirmeden yırtık (eski ve beyazlatılmış) kot pantolonların popülerliğini sömürdüler. Direniş göstergelerini uyarlama süreci bunları egemen sisteme dahil eder ve böylece egemen sistem bunların her türlü karşıt anlamlarını ellerinden almaya gayret gösterir.

Bu yaklaşım, dahil etmenin tabi grupların üretebilecekleri her türlü karşıt dili çaldıklarını ileri sürer: Tabi grupları karşıtlıklarını ifade etme aracından, böylece de kendi karşıtlıklarından yoksun bırakır. Bu hırsızlığın bir kendine katma biçimi olduğu düşünülebilir –muhalifin izin verilmiş ve denetim altındaki jesti, bir emniyet supabı işlevi görür ve böylece muhaliflerin ve protestocuların egemen toplumsal düzenin sağlamlığına karşı bir tehdit oluşturmaya yetmeyecek ama kendilerini görece olarak iyi hissetmelerini sağlayacak kadar özgürlüğe sahip olmalarına olanak tanıyarak onlarla başa çıkabilme yeteneğini sergileyip onu güçlendirir.

Dolayısıyla Macy'nin reklamları "ifadeler –yitirilmiş çekicilik... Calvin Klein'in spor kotu". Kopya devam ediyor, "markalı düğmeli yeni kotların görünüşleriyle eskiden beğenilenleri hissedin. Bir de buna mavi ile yeşil tonların hakim olduğu beyaz yakasız gömleği (şu günlerde gözde olan) eklendiğinde bütünüyle rahatlamış bir ruh hali için hazırsınızdır". Her türlü muhalif anlam tehdit edici olmayan "eski gözdeler"e dahil edilir, onların içlerinde evcilleştirilir. Üreticiler giysi göstergelerinin yalnızca "doğru yerde" ortaya çıkmasını sağlayarak onları denetim altında tutarlar, ayrıca halka daha çok meta (beyaz yakasız gömlek) satabilmek için de çalıp kendine dahil ettiği, böylece de etkisiz hale getirdiği bu muhalif dili kullanırlar. Dahil etme kuramı muhalefet göstergelerinin bu yollarla karşı çıktıkları şeyin ya-



5. ve 6. Resim Hareket, bu reklam sekansının başından sonuna dek Batı'dan Doğu'ya, taşradan kente, erillikten kadınlığa, markalı olandan markasız olana, aynı zamanda bireye doğru bir harekettir. Bu reklamlarda birey (her) tüketicinin kendine özgü bireyliğinin dolduracağı bir boşluk bırakarak ortadan kaybolmuştur. "Yaşadığınız ve sevdiğiniz tarz" için olan Sergio Valente kot pantolonları onu üzerinden henüz yeni çıkartmış, mucizevi bir şekilde onları boş bırakan hayaletimsi figüre aittirler, ama hâlâ sanki bir bedenin üzerindeymiş gibi duran kot pantolon, okuyucunun bedeninin anlamsız boşluğunu anlamlı hale getirmeye davet eder. Geleneği ve geçmişi çağrıştıran (garip) ekose kumaş kot pantolonla çelişki içerir, bu çelişki kot pantolonun modaya uygun çizgili kumaşıyla ya da kesimiyle de ortadan kaldırılamaz. Kent yaşamına uygun bu kot pantolonlarda özgürlüğe (Levis 505'in aksine)



onları çıkararak ve aksesuarları –rahat yürümeyi engelleyen yüksek topuklar, zincir ve halka kelepçe, zincir kemer: Bir nişan gibi takılan, istenildiğinde de çıkartılan kölelik– atarak ulaşılır. Tüketiciler onların metalarıdır, yine de tüketiciler onları çıkarınca paradoksal bir şekilde kendileri olurlar. Zena kot pantolonun ortada gözükmeyen sahibi tüketiciyi yerini (gücü, yatağı, aşkı) doldurmaya davet eder. Kadının metaları (kot pantolon, sheatland kazak, kayak botları, eski, klasik radyatör) erkeğin başarılarının, erkeğin zevkinin kadınsı karşılıklarıdır. Bunlar kadının kazanmasını olanaklı kılan ödül metaforlarıdır. Bu metalar büyülü bir şekilde amaç oldukları kadar araç, süreç oldukları kadar üründürler.

rarına döndürüldüğünü, modaya uygun olarak beyazlatılan ve yırtılan giysilerin metaların başka bir alanı haline geldiklerini söyler. Tüketimciliğe direnmekten uzak olan beyazlatılmış kot pantolonların pejmürdeliği tüketimciliği yaymanın, onu çoğaltmanın bir yoluna dönüşür.

Bu türden popüler kültür açıklamaları bize öykünün yalnızca bir bölümünü anlatır; neredeyse yalnızca egemen grupların yararlarına işleyen sistemi sürdürebilme gücü üzerinde yoğunlaşırlar, böylece de stratejinin başarısını kabullenip, onu sorgulamazlar: Bu açıklamalar "gerçekten" eski, yırtılmış kot pantolonlar giyenler ile Macy'nin müşterileri arasında hâlâ varolan toplumsal farklılaşmayı ayırt etmeyi başaramaz, böylece de egemen grupların başarılarının kısmi olmaktan öteye geçmesini engelleyen dahil etmeye yönelik her türlü direnişi gözden kaçırırlar. Sonuçta, böylesi popüler kültür açıklamaları, tabilere gündelik yaşamlarında meta sistemi ile onun ideolojisine karşı verdikleri mücadelede yardımcı olan karmaşıklığı ve yaratıcılığı önemsemeyerek, kendilerini paradoksal bir biçimde egemenlik altına almanın güçlerinin açıklanmasıyla sınırlarlar. Egemen, kapitalist bir toplumda popüler kültürün oluşturulması için gereken karmaşaya ve mücadeleye değerinin altında bir değer biçerek onları değersizleştirir.

De Certeau (1984, bakınız 2. Bölüm) bu mücadeleyi açıklamak için askeri bir eğretileme kullanır; zayıfların değişen taktikleriyle karşılık verdiği güçlülerin büyük, iyi örgütlenmiş güçlerini yayma stratejilerinden bahseder. Bu taktikler güçlülerin güçlerindeki zayıflıkların bulunup bunlara istilacı bir orduyu sürekli taciz eden, saldırıya geçmiş gerillalar gibi saldırılması üzerine kuruludur. Gerilla taktikleri zayıfların sanatıdır: Zayıflar yenilgiye davetiye çıkartmak olacağından güçlülere açık açık meydan okumazlar, ama direnişlerini güçlülerin egemenliği altındaki toplumsal sistemin içerisinden, ona karşı sürdürürler. Eco da, "göstergesel gerilla savaşı"nın popüler kültürü, onun egemen ideolojiye direnme yeteneğini anlamanın anahtarı olduğunu söyler. Bu gerilla taktiklerinin toplumumuzun türdeşliğinin durgun değil üretici olabilmesinin, gerici değil ilerlemeci olabilmesinin

vazgeçilemez koşulu olan toplumsal farklılıklar duygusu ile bu farklılıklar arasındaki çıkar çatışmasının sürdürülmesine yardımcı olduğunu savunacağım.

Değişim yalnız aşağıdan gelebilir: Gücü elinde tutanların çıkarlarına en iyi statükoyu sürdürerek hizmet edilebilir. Toplumsal değişimin motoru, eninde sonunda farklıların, işlevi esasında bu farklıları oldukları gibi korumak olan bir uylaşıma tabi kılındığı bir liberal çoğulculuğa değil, bir çıkar çatışmasına dayanan toplumsal farklılık duygusundan gelebilir yalnızca.

Popüler kültür daima iktidar ilişkilerinin bir parçasıdır; o daima egemenlik altına alma ve tabi kılınma arasındaki, iktidar ile ona direnme, ondan kaçınmanın çeşitli biçimler arasındaki, askeri strateji ile gerilla taktikleri arasındaki değişmez mücadelenin izlerini taşır. Bu mücadeledeki güç dengesini değerlendirmek hiç de kolay değildir: Bir gerilla savaşının herhangi bir noktasında kimin "kazanıyor" olduğunu kim söyleyebilir? Popüler kültürün özünü olduğu gibi gerilla savaşının özünü de onun yenilmezliği oluşturur. Kapitalizmin iki yüz yıllık geçmişine rağmen, tabi altkültürler varlıklarını koruyup inatla dahil edilmeyi reddediyorlar –altkültürden insanlar kot pantolonlarını yırtmanın yeni biçimlerini tasarlamaya devam ediyorlar. Çok daha uzun bir geçmişi olan ataerkilliğe rağmen, kadınlar feminist bir hareket üretmiş onu korumuşlardır. Gündelik yaşamlarında, birey kadınlar ataerkilliğe sürekli gerilla baskınlarında bulunur, düşmanı sürekli tetikte olmaya zorlayan küçük, geçici başarılar kazanırlar ve kendileri için (küçük de olsa) toprak parçaları ele geçirip onları korurlar. Ataerki bu saldırılara yanıt vermek için yavaş yavaş, gönülsüzce de olsa değişmek zorunda kalır. Hangi alanda olursa olsun –hukuk, siyaset, endüstri, aile– sistem düzeyindeki yapısal değişiklikler ancak gündelik yaşam taktikleri sistemi aşındırıp zayıflattıktan sonra meydana gelir.

Çok yakın zamana kadar popüler kültür araştırmalarının başlıca iki yönelimi vardı, bunlardan daha az verimli olanı popüler kültürü bir iktidar modeline oturtmaksızın kutsayan yönelimdi. Bu yönelim toplumsal farklılıklardan nihai bir harmoni üreten popüler kültürü, ritüel bir toplumsal farklılıklar yönetimi biçimi

olarak gören uylaşıma dayalı bir model olmuştur. Ayrıca bu yönelim, bir ulusun kültürel yaşamının aydınlardan çok halk arasında yeşerdiğini savunan seçkin insancılığın demokratik bir uyarlamasıdır.

Öteki yönelim popüler kültürü bir iktidar modeline adamakıllı oturttu, ne var ki egemenlik altına alma güçleri üzerine öylesine fazla yoğunlaştı ki, gerçek bir popüler kültürün varolmasını bütünüyle olanaksız hale getirdi. Popüler kültürün yerine, güçsüz ve edilgen halk çıkarları kendilerinkine karşı bir doğrultuda bulunan bir kültür endüstrisi aracılığıyla dayatılan kitle kültürü konuldu. Kitle kültürü hareketsiz, edilgen bir halk kitlesi, toplumsal yapıdaki konumlarıyla bağları zayıf, sınıf bilincinden uzak, onun ve çeşitli toplumsal, kültürel dayanışmaların farkında olmayan, bu nedenle de bütünüyle güçsüz ve aciz mi aciz kalan bir zerrecik bireyler toplamı üretir.

Çok kısa bir süre önce, bir üçüncü yönelim ortaya çıktı, bu kitabın işte bu yönelime katkıda bulunacağına umuyorum. Bu yönelim de popüler kültürü bir mücadele alanı olarak görür, ama egemenlik altına alma güçlerinin iktidarını kabul ederken, daha çok bu güçlere direnmek, onlardan sıyrılmak ve onlarla baş etmek için kullanılan popüler taktikler üzerinde yoğunlaşır. Yalnız dahil etme süreçlerinin izini sürmek yerine, daha çok dahil etmeyi sürekli bir zorunluluk kılan popüler ruhu ve yaratıcılığı araştırır. Her yerde bulunan gizli egemen ideoloji pratikleri üzerinde durmak yerine, ideolojinin kendisini ve değerlerini böyle sert ve ısrarlı biçimde korumasına neden olan gündelik direnişleri ve kaçmaları anlamaya çalışır. Bu yaklaşım (her ne kadar radikal olmasa bile) popüler kültürü gizil güç olarak, çoğunlukla da fiilen ilerlemeci olarak görür, özünde iyimserdir çünkü halkın dinçliğinde ve canlılığında toplumsal değişimin yanı sıra bu değişimi yönetecek güdülenimin izlerini bulur.



2. BÖLÜM

METALAR VE KÜLTÜR



Halk Oluşumları

Endüstri toplumlarında popüler kültür kendi özüyle çelişkilidir. Bir yandan, popüler kültür bir endüstri haline getiriliyor – metaları kendi ekonomik çıkarlarının peşinde koşan kâr güdümlü bir endüstri tarafından üretilip dağıtılıyor. Gerçi öbür yandan popüler kültür halkın malı olmasına malıdır ama –halkın büyük ticari başarısızlıklara sürüklediği sayısız filmin, plağın ve diğer ürünlerin (Edsel yalnızca bunların en ünlüsüdür) gösterdiği gibi– halkın çıkarları ile endüstrinin çıkarları bir değildir. Popüler kültüre dönüştürülen bir metanın, aynı zamanda halkın çıkarlarını da temsil etmesi gerekir. Popüler kültür tüketim değildir, kültürdür –toplumsal bir sistem içerisinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreçtir: Kültür, endüstrileştirilmiş de olsa, metaların alınıp satılması çerçevesinde öyle adamakıllı betimlenemez.

Kültür yaşayan, canlı bir süreçtir: Yalnızca kendi içinden gelişip boy atabilir, dışarıdan ya da yukarıdan dayatılamaz. Kitle kültürü kuramcılarının korkuları pratikten doğmamıştır, çünkü kitle kültürü varolamayacak denli çelişkidir. Tektip, dışardan ithal edilme bir kültür kitlelere hazır giysi gibi satılamaz: Kültür asla bu şekilde işlemez. Ne de halk, kendine yabancılaşmış bir yığın gibi, sahip oldukları tek bilinç yanlış bilinç olan tek boyutlu kişiler toplamı gibi, sistemle ilişkileri kendilerini (istekli olmasalar bile) bihaber enayiler olarak kölcleştirmiş kitleler gibi

davranıp yaşar. Popüler kültürü üreten halktır, kültür endüstrisi değil. Kültür endüstrilerinin elinden gelen tek şey, çeşitli halk oluşumlarının kendi popüler kültürlerini yaratma sürecinde kullanabilecekleri ya da reddedebilecekleri bir metinler ya da kültürel kaynaklar dağarcığı üretmektir.

"Halk" sabit bir sosyolojik kategori değildir, belirlenemez ve görgül araştırmaya tabi tutulamaz çünkü nesnel gerçeklikte halk diye bir şey yoktur. Halk, popüler ve popüler güçler, bütün toplumsal kategorilerin sınırlarını çiğneyen, durmadan değişen bir dayanışmalar dizisidir; çeşitli bireyler farklı zamanlarda değişik popüler oluşumlara bağlanırlar, bu oluşumlar arasında durmadan dolaşırlar. Demek ki "halk" terimiyle, sınıf, ırk, yaş, din ya da benzeri dışsal sosyolojik etkenlerden çok hissedilen kolektiflik doğrultusunda daha iyi betimlenen bu durmadan değişen toplumsal dayanışmalar dizisini kastediyorum. Böylesi dayanışmalar, zorunlu olmamakla birlikte, sınıfla ve öteki toplumsal kategorilerle pekâlâ örtüşebilirler: Çoğunlukla bu kategorilerin sınırlarını çiğneyebilir ya da sık sık yok sayabilirler. Dolayısıyla, toplumsal sistemin yapısıyla kültürel dayanışmalar arasında karşılıklı ilişkiler olmakla birlikte, bunlar asla birbirlerini tam anlamıyla belirlemezler.

Gündelik yaşamın sorunlarını karmaşık, oldukça gelişmiş bir toplumsal yapı içinde tartışma zorunluluğu, bu örüntü çevresinde dolaşabilen, halk oluşumlarıyla toplumsal dayanışmalarını anın zorunluluklarına bağlı olarak yeniden kuran göçebe öznellikler üretti. Bütün bu yeniden oluşumlar bir iktidar ilişkileri yapısı içerisinde gerçekleştirilir; bütün toplumsal dayanışmalar ise *birisiyle birlikte* olma duygusunun yanı sıra *birisine karşı* olma duygusunu da taşırlar. Gerçekten de, muhaliflik duygusunun da farklılık duygusunun da aynılık duygusundan, sınıf kimliğinden daha belirleyici olduklarını düşünüyorum, çünkü gelişmiş toplumlardaki insanların ayırt edici özelliği oturmamışlığı üreten paylaşılan düşmanlıklardır.

Çeşitli halk oluşumları, toplumsal kategoriler arasında boyun eğmiş özneler olarak değil, etkin aktörler olarak dolaşmakta ve görünüşte birbiriyle çelişkili konumları çok fazla gerilim yaşa-

maksızın dönüşümlü ya da eşzamanlı olarak benimsemeyebilmekteler. Bu popüler dayanışmalar öyle kolay kolay anlaşılamazlar, ayrıca bunların genelleştirilip araştırılması da bir o kadar zordur çünkü özgül zamanlarda ve özgül bağlamlarda halk tarafından halkın içinde oluşturulurlar. Dayanışmalar bağlama ve zamana bağlı oldukları için yapısal olarak üretilmezler: Bunlar yapı değil, bir pratik sorunudurlar.

Kentli, genç Avustralya Yerlileri, cumartesi sabahları televizyonda eski Western filmlerini izlerken kendilerini Kızılderililerle özdeşleştirirler; Kızılderilileri, trene ya da çiftliğe saldırırken, beyaz adamı öldürürken, beyaz kadını kaçırırken alkışa tutarlar: Aynı zamanda kendilerini *Diff'rent Strokes*'daki beyaz ataerkil ailenin ebediyen siyah kalmaya mahkum çocuğu Arnold ile özdeşleştirirler –Amerikan siyahlığı, Amerikan Kızılderililiği, Avustralya Yerliliği arasında çeşitli dayanışmalar kurmak genç Avustralya yerlilerinin beyaz bir toplumda beyaz olmama deneyimlerini anlamlandırmalarını olanaklı kılmaktadır (Hodge ile Tripp, 1986). Kendi popüler kültürlerini oluşturmak amacıyla Western'in beyaz, sömürgeci ideolojisinden sıyrılırlar. Avustralya Yerlileri Arnold'un gündelik sorunlarla başa çıkma pratiklerinde kendi anlamlarını ve hazlarını bulabilmek için *Diff'rent Stroke*'un "merak etmeyin beyaz baba size göz kulak olacak" iletisinden sıyrılırlar. Ama egemen ideoloji olması gereken yerdedir: Arnold'un haz üretmesinin nedeni yalnızca ama yalnızca ataerkilliği Avustralya Yerlileri tarafından yardımsever değil, düşmanca diye nitelendirilen bir beyaz ideolojisine tabi (ama onun tarafından boyun eğdirilmemiş) olmasıdır. Yine, Kızılderililerin Western anlatısının ortalarında bir yerde başarılarının yarattığı haz kısmen de olsa Kızılderililerin anlatının sonundaki kaçınılmaz yenilgilerinden kaynaklanır. Popüler kültür, her şeyden önce, halkın mevcut toplumsal durumuyla *ilintili* olmak zorundadır. Yerlilere ait anlamlar ve hazlar yalnızca beyazların egemenlik altına alma girişimleri içerisinde, yalnızca ona karşı oluşturulabilir: Kendisine karşı mücadele verilen iktidarın metinsel yeniden üretimi olmadan, ilintiden söz edilemez.

Demek ki popüler kültüre dönüştürülmüş bir metin, hem egemenlik altına alma güçlerini hem de bunlara karşı konuşma fırsatlarını; karşı koyma ve onları tamamıyla güçsüzleştirmiş olmasa bile tabi konumlarından sıyrılma fırsatlarını içermesi gerekiyor. Popüler kültür, gündelik yaşam ile kültür endüstrileri ürünlerinin arasındaki ortak kesimde halk tarafından oluşturulur. Popüler kültür halk tarafından oluşturulur, onlara dayatılamaz; yukarıdan değil içeriden, aşağıdan doğar. Popüler kültür, sistemin sağladıklarıyla idare etme sanatıdır (de Certeau, 1984). Sistemin ister kültürel isterse maddi metaları sağlıyor olması gerçeği tek başına, bu metaların tüketim sürecinin, insanları endüstri baronlarının insafına terkedilmiş tektip bir kitle olarak metalaştıran bir süreç diye layıkıyla betimlenebileceği anlamına gelmemektedir. İnsanlar kot pantolonlarını yırtabilirler, yırtıyorlar da zaten.

KÜLTÜR METALARI

Televizyonu, kültür endüstrisinin en belirgin örneği olarak ele alalım sonra onun metalarının (ya da metinlerinin) birbirine koşut, yarı özerk iki ekonomi içindeki üretilip dağıtılmasının izini sürelim. Bu ekonomiler, *mali* (serveti iki alt sistemde dolaşıma sokan) ve *kültürel* (anlamları ve hazları dolaşıma sokan) olarak adlandırılabilir ve şöyle modelleştirilebilirler:

	Mali Ekonomi		Kültürel Ekonomi
	I	II	
Üretici:	üretim stüdyosu	program	izlerkitle
	↓	↓	↓
Meta:	program	izlerkitle	anlamlar/hazlar
	↓	↓	↓
Tüketici:	dağıtımcı	reklamcı	kendisi

İki Televizyon Ekonomisi

Yapım stüdyoları bir meta, bir program üretirler ve bunu kâr amacıyla dağıtımcılara, yayıncılara, kablolu yayın kurumlarına satarlar. Bu bütün metalar için geçerli basit bir mali mübadeledir. Ama iş bu kadarla kalmaz, çünkü bir televizyon programı ya da kültürel meta, maddi bir meta olarak mikrodalga fırınla ya da kot pantolonla aynı türden bir meta değildir. Bir televizyon programının ekonomik işlevi satıldığı anda sona ermez, çünkü program tüketim anında değişerek bir üretici haline gelir, ürettiği şeyse reklamcılara satılan izlerkitledir.

Birçoklarına göre, kültür endüstrisinin en önemli ürünü reklamcılara satılan metalaştırılmış izlerkitledir. Smythe (1977), kapitalizmin iktidarını iş dünyasından boş vakit dünyasına doğru genişlettiğini, dolayısıyla da televizyon izlerken, buna bağlı olarak da insanların metalaştırılmasına katılırken, meta kapitalizmi için montaj hattındaki herhangi bir işçi kadar çok çalıştığımızı ileri sürdü. Bu sav olabildiğince doğru, açık ve kesindir, ama yine de toplumun ekonomik temeline takılıp kalmakta, anlamları ya da ideolojileri mekânik bir şekilde sanki yalnızca bu temel tarafından belirleniyormuş gibi açıklamaktadır. Bu görüş kot pantolonların popülerliğini yalnızca sağlamlıkları, ucuzlukları ve kolay elde edilebilirlikleri çerçevesinde açıklayabilmekte, onların kültürel anlamlarının çeşitliliği konusunda bir şey söyleyememektedir.

Bir tüketim toplumunda bütün metaların işlevsel olmaları ölçüsünde kültürel değerleri vardır. Bunu modelleştirebilmek için, ekonomi düşüncesini, yalnızca paranın değil anlamların ve hazların dolaşımının da söz konusu olduğu bir kültür ekonomisini içerecek şekilde genişletmeye ihtiyaç duymaktayız. Bu modelde izleyici bir meta olmaktan çıkarak bir üretici, bir anlam ve haz üreticisi haline gelir. Kültür ekonomisinde özgün meta (bu bir televizyon programı ya da kot pantolon olabilir) bir metindir, popüler kültürün temel bir kaynağını oluşturan potansiyel anlamlar ile potansiyel hazların söyleme dayalı yapısıdır. Bu ekonomide tüketiciler yoktur, yalnızca anlamları dolaşıma sokan-

lar vardır, çünkü bu süreçte metalaştırılamayan ya da tüketilemeyen yegane öğeler anlamlardır: Anlamlar, yalnızca kültür diye adlandırdığımız, süreklilik arz eden bu süreçte üretilebilir, yeniden üretilebilir, dolaşıma sokulabilirler.

Bir endüstri toplumunda yaşadığımız için, bütün kaynaklarımız gibi, kuşkusuz popüler kültürümüz de endüstrileşmiş bir kültürdür; "kaynaklar" terimiyle hem göstergebilimsel ya da kültürel hem de maddi kaynakları –hem mali hem de kültür ekonomisinin metalarını– kastediyorum. İnsanlar günümüzde çok uç kimi örnekler dışında kabile ya da kavim toplumlarında yapabildikleri gibi kendi maddi ya da kültürel metalarını üretemiyorlar, üretmiyorlar da. Kapitalist toplumlarda kitle kültürünün ne oranda "taklit" olduğunun ölçülebileceği sahici bir halk kültürü söz konusu olmadığından, sahiciliğin yok olduğundan sızlanarak söz etmek romantik nostalji içindeki yararsız bir tartışmadan öte bir şey değildir.

Her şeye karşın, insanların kendi metalarını üretememeleri de dolaşıma sokamamaları da, popüler kültürün varolmadığı anlamına gelmez. De Certeau'nun (1984) da söylediği gibi, insanlar ellerindekilerle yetinmek zorundadırlar, ellerindekiler de kültürel (öteki) endüstrilerin ürünleridir. Popüler kültürün yaratıcılığı metaların üretiminde değil, endüstriyel ürünlerin üretken kullanımında yatmaktadır. Böyle bir kültürde halkın sanatı, "elindekiyle yetinme" sanatıdır. Gündelik yaşam kültürü, kapitalizmin sağladığı kaynakların yaratıcı, beğeniye dayalı kullanımında yatmaktadır.

Demek ki, kültürel metaların popüler olabilmeleri için birbirleriyle oldukça çelişkili ihtiyaçları karşılamaları gerekmektedir. Öte yandan mali ekonominin de merkezleştirici, türdeşleştirici ihtiyaçları söz konusudur. Herhangi bir ürün ne denli fazla tüketiciye ulaşabilirse, kültür fabrikası içerisinde varolan süreçler tarafından herhangi bir ürün ne denli daha fazla yeniden üretilebilirse, bu ürünün ekonomik geri dönüşü de o denli büyük olur. Ürün bu nedenle toplumsal farklılıkları reddedip insanların ortak paydalarına seslenmek zorundadır. Kapitalist toplumlarda insanların ortaklaşa sahip oldukları şey, egemen ideo-

loji karşısında tabilik ya da güçsüzlük deneyimidir. Kültür endüstrilerinin ekonomik ihtiyaçları, varolan toplumsal düzenin disipline sokucu ve ideolojik gereksinimleriyle eşit düzeydedir, dolayısıyla da bütün kültürel metalar merkezleştirici, disipline sokucu, hegemonyacı, kitleleştirici, metalaştırıcı (bu sıfatlar daha da çoğaltılabilir) diye adlandırabileceğimiz güçleri, şu ya da bu derecede taşırlar.

Ne var ki, bunlara karşı çıkan güçler halkın kültürel gereksinimleridir, birey kategorilerini ya da sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk veya toplumsal düzendeki sabit herhangi bir kategoriyi aşanlar işte bu değişen toplumsal dayanışma matrisleridir. Bu popüler güçler, kültürel metayı kültürel bir kaynağa dönüştürür, onun sunduğu anlamları ve hazları çoğaltırlar, onun disiplin altına alma çabalarından sıyrılıp ona direnirler, tektipliğini ve ahengini bozarlar, onun alanına ani saldırılarda bulunur, orada kaçak avlanırlar. Tüm popüler kültür bir mücadele sürecidir; toplumsal deneyimin anlamları üzerine, bireyin kişiliği ile toplumsal düzen arasındaki ilişki üzerine ve bu düzenin metinleri ile metaları üzerine yürütülen bir mücadeledir. İlişkilerin okunması toplumsal ilişkileri yeniden üretir, onları yeniden canlandırır. Dolayısıyla iktidar, direniş ve sıyrılma zorunlu olarak bu ilişkiler içerisinde yapılandırılmaktadır.

Stuart Hall'un (1981: 238) da söylediği gibi,

> İktidar bloğuna karşı halk: "Sınıf sınıfa karşı"dan farklı bir şey olan bu karşı oluş, kültür alanının çevresinde kutuplaştırıldığı merkezi çelişki hattıdır. Popüler kültür özellikle çelişki çevresinde düzenlenir: İktidar bloğuna karşı popüler güçler.

Bu düşünce Hall'u, popüler kültür çalışmasının daima "popüler kültürün kaçınılmaz olarak içinde barındırdığı ikili bir içine katma ve direniş hareketi"yle başlaması gerektiği sonucuna vardırır (s. 228).

Kot pantolonu yırtmak olsun beyazlatmak olsun bir direniş taktiğidir; endüstrinin bunu üretim sistemine dahil etmesiyse başlı başına bir içine katma stratejisidir. Kültür ekonomisinin

mali ekonomiden görece özerkliğini korumak, kültürel metaların direnişçi ya da sıyrılmacı kullanımlarına olanak tanır: Aradaki uçurumu kapama, özerkliği azaltma girişimleri daha ileri düzey içine katma ya da dahil etme stratejileridir. Reklamcılık, kültürel metaların anlamlarını mali ekonominin çalışmalarına olabildiğince iyi bir biçimde uydurarak onları denetim altına almaya çalışır. Reklamcılık, toplumsal farklılıkları kültürel farklılıklarla, kültürel farklılıkları da ürün farklılıklarıyla örtüştürmeye uğraşır.

Beyaz ataerkil kapitalizm, yaklaşık iki yüzyıllık ekonomik egemenliğine (bundan daha uzun bir süredir de toplumsal cinsiyet ve ırk esasına dayalı egemenliğine) rağmen öznelerinin düşünüşünü ve kültürünü tektipleştirmeyi başaramadı. Toplumlarımız uzlaşmaz bir biçimde farklıdır. Bu farklılık, çeşitli tektipleştirme stratejilerine karşın, popüler ve kültürel güçler tarafından muhafaza edilmektedir. Kapitalizm de kuşkusuz farklılığa gereksinim duymaktadır, ama o denetim altına alınmış farklılığa, üretim tarzının ihtiyaçları tarafından belirlenip sınırlanmış bir farklılığa gereksinim duymaktadır. Kapitalizm kendisini ve öznelerini yeniden üretmek için farklı toplumsal denetim biçimlerine ve farklı toplumsal kurumlara gereksinim duymaktadır, bu yolla da sınıf farklılıklarını, bu sınıflar içerisindeyse küçük ya da yöresel farklılıkları üretir. Sermaye sahiplerinin toplumsal konumlarını koruyabilmelerinin tek nedeni, serpildikleri toplumsal düzenin, ekonomik sistemce gereksinimi duyulan toplumsal öznellikleri kendi sahalarında yeniden üreten yasal, siyasal, eğitimsel ve kültürel sistemleri üretmiş olmasıdır.

Ama toplumsal farklılık, kapitalizmin, ataerkinin ve ırk esasına dayalı egemenliğin gereksinim duyduğu faklılıkları aşar. Ataerki, kuşkusuz, toplumsal cinsiyet farklılıklarına gereksinim duyar, onların üzerinde gelişir ama feminizmi gerektirmez, kadınların evlenmemeyi ya da çocuklarını baba figürü olmaksızın büyütmeyi seçmelerini zorunlu kılmaz. Irk esasına dayalı egemenlik, siyah ayrımcılığını gerektirmez ya da bir siyahın beyaz eğitim sistemi içinde elde ettiği başarı siyahlığa yapılmış bir ihanet olarak görüldüğü sürece siyah lise öğrencilerinin söz konusu eğitim sisteminden dışlanmalarını gerekli kılmaz.

Toplum, her biri ayrı bir iktidar boyutu bulunan karmaşık bir farklılıklar ekseni (sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk, yaş ve benzeri) çevresinde yapılanır. Güç farkı olmadan toplumsal farklılık söz konusu olamayacağından, popüleri tanımlamanın bir yolu da Hall'un yaptığı gibi, onu "iktidar bloğu"na olan karşıtlığı aracılığıyla betimlemektir.

Popüler aynı zamanda akışkanlığı aracılığıyla da tanımlanabilir. Bir kişi toplumsal oluşumlar arasında oradan oraya savrulurken, farklı zamanlarda farklı toplumsal gruplarla –ama birbiriyle çelişkiye düşmeyen– kültürel dayanışmalar kurabilir. Ben kendi başıma gündelik yaşamımın farklı alanlarını anlamlandırmak için, gündelik sorunlarla başa çıkabilmek için oldukça farklı kültürel dayanışmalar kurabilirim. Örneğin yaş ekseni önemli göründüğünde kurduğum dayanışmalar, toplumsal cinsiyeti, sınıfı ya da ırkı çok önemli gördüğüm vakitlerde kurduklarımla çelişebilir.

İnsanlar, *All in the Family*'deki bağnaz erkek Archie Bunker'i izlerken, toplumsal oluşumlarda kendilerini nasıl konumlandırdıklarına ve kurdukları dayanışmalara bağlı olarak oldukça farklı bir şekilde anlamlandırdılar onu. İzleyiciler toplumsal deneyimlerini, ondan çıkardıkları anlamları düşünmek için Archie Bunker'ı bir kültürel kaynak olarak kullanırken, "onun" anlamları, yalnızca en açıklarını söylemek gerekirse sınıf, yaş, toplumsal cinsiyet ve ırk eksenleri boyunca akışkan bir biçimde hareket edebilirlerdi, doğrusu ettiler de. Popüler metinlerin çokanlamlılığından kaynaklanan açık uçluluğunu toplumsal farklılıklar gerekli kılmaktadır. Bu açık uçluluk, farklılıkları korumak, bu farklılıklar aracılığıyla hem sorgulamak hem de düşünmek için kullanılmaktadır.

Benzer şekilde, ürün farklılıklarını da toplumsal farklılıklar gerekli kılmaktadır. Toplumsal farklılıkları sürdürmek amacıyla ürün farklılıkları kullanılsalar bile, ürün farklılıklarını üreten toplumsal farklılıklar değildir. Reklamcılık, toplumsal farklılığı ürün farklılığıyla olabildiğince örtüştürmeye, ürün farklılığının toplumsal farklılık üzerinde biraz olsun denetim kurmasını sağlamaya çalışır. Reklamın her yerdeliği ve gereksinim duyduğu

kaynakların fazla oluşu, toplumsal farklılıkların ekonomik sistemin gerekli kıldığı çeşitliliği ne denli aştığının kanıtıdır. Bu kadar çok reklamın olmasının tek nedeni reklamın son kertede görevlerini yerine getirmede –kapitalizmin gereksinimleri uyarınca toplumsal çeşitliliği korumada, yani kültür ekonomisinin mali ekonomiden görece özerkliğini azaltmada, yalnızca insanların hangi metaları satın alacağını değil, aynı zamanda bu metaları kültürel olarak nasıl kullanacaklarını da denetlemede– asla tam anlamıyla başarılı olamamasıdır. Reklam endüstrisi, hiç kuşkusuz, üreticiler ile dağıtımcıları kendi hizmetini satın almaya ikna etmede başarılıdır: Tüketicileri, belli ürünleri almaya ikna etmedeki başarısı ise sorgulanmaya çok daha açıktır –yaygın reklam kampanyalarına rağmen, yeni ürünlerin yüzde seksen ile yüzde doksanı başarısız olmaktadır. Başka bir örnek vermek gerekirse, birçok filmin tanıtım giderlerini dahi karşılayamaz olduğunu gösterebiliriz.

30 saniyelik bir televizyon reklamının, içinde gösterileceği 50 dakikalık bir programı yapmak için gereken maliyete eşdeğer olduğu gerçeği, reklamların yapım değerleriyle doğrudan orantılı bilinç altını etkileyen güdümlemesi düşünüldüğünde ahlâkî bir paniğe yol açabilir. Bununla birlikte, Collett'in Londradaki IBA'ya hazırladığı rapor, televizyonda reklamlar başlar başlamaz televizyon izleyicisinin dikkatini başka yöne kaydırmasının çok tipik bir davranış olduğunu göstermektedir. Dahası, zaman zaman reklamları büyük bir dikkatle izleyen çocuklar da mutlaka kendilerinden umut kesilmiş tüketicilere dönüşmemektedirler. 1982'de yayımlanan bir bira reklamını açık saçık bir oyun şarkısına dönüştüren Sydney'li çocuklar, "Bir kamyon altında, seks yaparken, kamyon hareket ederse ne hissedersin? Bir Tooheys gibi hissederim, bir Tooheys gibi hissederim ya da iki gibi hissederim" şeklindeki şarkıyı söylerken ne sıradışıdırlar ne de metalaşmışlardır. Benzer bir şekilde, yanlarından kısa eteği ve yüksek topuklu ayakkabılarıyla geçen bir kız öğrencime, "Razzmatazz, Razmatazz, hoşlan bu jazzdan" (Razzmatazz bir külotlu çorap markasıdır; reklamı parlak renkli elbiseler giymiş uzun bacaklı kızların çekimlerinden oluşmaktadır) şarkısını söyleyerek laf a-

tan erkek çocuklar, bu reklamı direnişçi altkültürel amaçları için küstahça kullanıyorlardı: Bilinç altı tüketimciliğin umutsuz kurbanları olmalarını bir yana bırakın, bir reklam metnini bile kendi popüler kültürleri haline getirebiliyorlardı.

Çok yeni iki rapor iyimser kuşkuculuğumu destekler nitelikte. Bu raporlardan birisi, Avustralyalı sıradan bir ailenin günde yaklaşık 1100 reklama maruz kaldığını bildirmektedir bize. Bu reklamlardan 539 tanesi gazete ve dergilerde, 374 tanesi televizyonda, 99 tanesi radyoda ve 22 tanesi filmlerde yayımlanıyor. Geri kalanları ışıklı panolarda yanıp sönmekte ya da bilbordlarda, taksilerde, otobüslerde, dükkânların pencerelerinde, büyük mağazaların kasalarının önünde sergilenmektedir. Ancak araştırma, insanların bu reklamlardan yalnızca üç ya da dört tanesini anımsandığı sonucunu vermektedir (*Daily News*, 15 Ekim 1987). Öteki anket, popüler sekiz televizyon reklamı sloganının ne oranda anımsandığını ölçmektedir. Yaşları 20 ile 30 arasında değişen 300 kadının sloganı duyunca ürünün adını söyleyip söyleyemediklerine bakılmıştır. Ulaşılan en yüksek sonuç yüzde on dörttü, ortalama sonuçsa yüzde altı (*West Australian*, 2 Kasım 1987). Bu anketlerden hiçbiri ortada ahlâkî bir paniğe neden olacak derecede güçlü ve güdümleyici bir endüstrinin bulunduğunu ispatlayamadı.

Kuşkusuz, bütün reklamlar özelde bir ürünü satarlarken genelde de tüketimciliği satmaktadırlar; tartışmalı olan reklamların metalaştırma stratejileri değil, etkililikleridir. Hepimiz bir tüketim toplumunda yaşamanın ne demek olduğunu biliyoruz, reklamların içlerinden yalnızca ama yalnızca bir tanesi olduğu metalaştırma güçleri aracılığıyla yaşam biçimimizin belirlenmesini yaşam boyu deneyimliyoruz. Bu güçler yıkmaya, sıyrılmaya ya da direnmeye karşı herhangi bir stratejik güçten daha dayanıklı değildirler.

Özgül bir meta popüler kültürün bir parçası olacaksa, direnişçi ya da sıyrılmacı kullanımlar ya da okumalar için fırsatlar sunması, bu fırsatların da kabul görmesi gerekmektedir. Popüler metaların üretimi para karşılığı meta üretimiyle uğraşanların denetiminin dışındadır: Popüler metanın üretimi, kültür eko-

nomisinde, bu metayı kullananların popüler üretkenliklerinde yatmaktadır.

GÜNDELİK YAŞAM

İnsanların gündelik yaşamı, kapitalist toplumların çatışan çıkarlarının sürekli pazarlık konusu edildiği ve rekabet içinde bulunduğu yerdir. En gelişkin gündelik yaşam kültürü ile pratikleri kuramcılarından birisi olan de Certeau'nun (1984) çalışmalarında bir dizi çatışma eğretilemesi –özellikle strateji ve taktiklere, gerilla savaşına, kaçak avlanmaya, aldatıcı oyunlara ve hilelere ilişkin eğretilemeler– yer almaktadır. Bütün bu eğretilemelerin altında yatan ise güçlülerin hantal, yaratıcılıktan yoksun, aşırı örgütlenmiş, zayıfların ise yaratıcı, çevik ve esnek oldukları varsayımıdır. O nedenledir ki zayıflar, güçlülerin stratejilerine karşı gerilla taktiklerini kullanırlar, onların metinlerine ya da yapılarına ani saldırılarda bulunurlar, sürekli sistemi yanıltacak hilelere baş vururlar.

Güçlüler iktidarlarını uygulayabilecekleri "mekânlar" –dişe dokunur olanların birkaçının adını vermek gerekirse kentler, büyük alışveriş merkezleri, okullar, işyerleri ve evler– inşa ederler. Zayıflar bu mekânlar içinde kendi "uzamlar"ını kurarlar; bu mekânlarda dolaşırken geçici olarak buraları kendi mekânları haline getirirler; buraları ihtiyaçları olduğu ya da ihtiyaçları gerektirdiği sürece işgal ederler. Mekân, stratejinin işlediği yerdir; bu mekânın içine giren gerillalar onu kendi uzamları haline getirirler; uzam, kullanılabilir mekândır.

Güçlülerin stratejisi, gündelik yaşamın parametrelerini oluşturan mekânları ve metaları denetim altında tutmaya çalışır. Mülk sahipleri içerisinde barındığımız daireleri, büyük mağazalar bu daireleri döşediğimiz mobilyaları, kültür endüstrisi de dairede dinlenirken "tükettiğimiz" metinleri sağlar. Ama mülk sahibinin mekânında barınırken, bu mekânı kendi uzamımız haline getiririz; oturma pratikleri mülk sahibinin değil bizim pratiklerimizdir. Benzer şekilde, geçici olarak bir metin içine "yerle-

şirken" yaptığımız okumalar da yalnızca ama yalnızca bizim okumalarımızdır. Lefebvre (1971: 88), güçlülerin stratejisi (zorlama) ile zayıfların taktikleri (uyarlama) arasındaki karşıtlığa işaret etmek için zorlama ile uyarlama arasındaki ayrımı kullanırken, de Certeau ile aynı doğrultuda düşünmektedir: "Koşullara ayak uydurabilen zorlamaların üstesinden gelir... uyarlama zorlamaları özümser, onları dönüştürür, onları birer ürün haline getirir."

Lefebvre, "can sıkıcı görevleriyle, can sıkıcı aşağılamalarıyla gündelik yaşamın sefaleti" diye adlandırdığı şeyin karşısına "gündelik yaşamın iktidarı"nı koyar. Bunun içerdiği belirtiler şunlardır:

> [gündelik yaşam iktidarının] sürekliliği... bedenin, zamanın, uzamın, arzunun uyarlanmasına dayanmaktadır: Çevrenin ve evin... duyuşsal bir dencyim dünyasının yinelenen jestlerinden yaratılması, ihtiyacın doyuma kavuşturulması ve çok nadir olarak haz ile karşılanması: Çalışma ve sanat ürünleri; gündelik yaşam koşullarını gündelik yaşamın akışkan olmayan nesnelerinden, akışkan olmayan uzamlarından yaratma yeteneği (s.35).

De Certeau (1984:18), popüler direnişlere büyük bir önem vererek, gündelik yaşam kültürünün, "hileye (toplum sözleşmelerinin koşullarını kullanarak üç kağıda getirme yollarından aldatmaca ve kandırmacaya)" benzettiği "uyarlama" içinde ya da "dayatılan sistemleri *kullanma biçimleri*" içerisinde aranması gerektiğini öne sürmektedir.

> Ötekinin oyununu oynamanın, onun oyununu engellemenin sayısız yolu... kendi uzamlarından yoksun olduklarından, önceden teşkil edilmiş güçler ve temsiller ağında hareket etmek zorunda kalan grupların kurnaz, inatçı direniş etkinliklerini belirler. İnsanlar ellerindekilerle yetinmek zorundadırlar. Bu savaşçı stratejilerde, rakibin hamlesini boşa çıkarmada kesin bir sanat, uzamın sınırlayıcı kurallarından sıyrılırken alınan bir haz söz

konusudur... Kendi amacına göre kullanma ile işin tadını çıkarma alanında bile (s. 18).

Gündelik yaşam taktiklerini betimleyen anahtar sözcükler *uyarlama, kendi amacı için kullanma* ve *hilekârlık* gibi sözcüklerdir. De Certeau'nun kendinden emin bir şekilde iddia ettiği gibi, "insanlar ellerindekilerle yetinmek, bu elindekilerle bir şeyler yapmak zorundadırlar", gündelik yaşam da elindekiyle yetinme sanatıdır.

Cohen ile Taylor (1976), gündelik yaşamın direnişlerine ve sıyrılışlarına ilişkin fazlasıyla karamsar açıklamalarının kaynağını, uzun süreli ceza almış mahkumlar üzerine yaptıkları çalışmalara dayandırırlar. Bütün iyi Marksistler gibi, Cohen de Taylor da suç oluşturan davranışları öncelikle burjuva kapitalizmine karşı radikal direniş biçimleri olarak açıklamaya çalışırlar. Ancak, mahkûmlar dünyaya karşı gelmenin radikal teknikleriyle değil "daha çok" onu anlamaya çalışmanın yollarıyla "ilgiliydiler" (s.12). Cohen ile Taylor, temel sorunun, dünyanın nasıl değiştirileceği değil, "yaşamı daha katlanılabilir kılmak için, kimlik duygusunu biraz olsun koruyabilmek için" dünyaya hangi yollardan direnilmesi gerektiği ya da onun taleplerinin hangi yollardan karşılanması gerektiği olduğunu farkettiler (s.13). Açıklamaları, direnişlerin özellikle de sıyrılmaların izini sürmektedir –kitaplarının adı da *Kaçıp Kurtulma Girişimleri*dir: Kitapta tabilere sistemi yağmalama gücü atfedilmez, ama sistemin sağladığı kaynakları ona saldırmanın ya da ondan sıyrılmanın araçlarına dönüştürme gücü verilir. De Certeau'nun katkısının farklılığı (hem Lefebvre'nin hem de Cohen ile Taylor'unkilerin aksine), tabilerin gücü üzerindeki vurgusu yanında sistemin bu güç karşısındaki zayıf noktalarının altını çiziyor olmasıdır.

Geç dönem kapitalizmin tüketim toplumunda herkes bir tüketicidir. Tüketim, ister maddi-işlevsel (yiyecek, giyinme, ulaşım) isterse de göstergebilimsel-kültürel (medya, eğitim, dil) olsun, yaşam kaynaklarını ele geçirmenin tek yoludur. Kuşkusuz bu iki tüketme biçimi arasında yapılan ayrım sırf çözümlemeyi kolaylaştırmak içindir –tüm maddi-işlevsel kaynaklar göstergebi-

limsel-kültürel kaynaklarla iç içedirler. Araba yalnızca bir ulaşım aracı değildir, aynı zamanda bir konuşma eylemidir de; yemek pişirme yalnızca bir yiyecek hazırlama eylemi değil, aynı zamanda iletişim kurma yoludur. Lévi-Strauss'un bir terimini eğip bükersek, geç dönem kapitalizmin bütün metaları "kendileriyle konuşulacak birer eşyadır". Bu ürünlerin konuşma potansiyelleri ekonominin etkisi altında olmadığı için, parası doğrudan ödenen (giyecekler, yiyecekler, mobilyalar, kitaplar), bedeli dolaylı olarak ödenen (televizyon, radyo) ve görünüşte "bedava" olan metalar (dil, jest) arasında ayrım yapmanın hiçbir anlamı yoktur. Dilsel kaynaklar, toplumumuzdaki ekonomik kaynaklardan hiç de daha adil bir şekilde dağıtılmamışlardır. Bedenlerimizle dile getirdiğimiz anlamlar, televizyonun anlamları ya da kendisinden yararlanarak evimizi döşediğimiz bir katalogun anlamları kadar toplumsal iktidarın aktörleri tarafından yönlendirilip dağıtılmaktadır.

Dağıtımı yapılan ürünler, tamamlanmış, işlenmesi sona ermiş ürünler değil, gündelik yaşamın kaynakları, popüler kültürün kendisini oluşturmak için kullandığı ham maddelerdir. Her türlü tüketim faaliyeti aslında kültürel bir üretim faaliyetidir, çünkü tüketim hemen hep anlam üretimidir. Satış anında, metanın dağıtım ekonomisindeki rolü sona erer, ama bu kez de kültür ekonomisinde çalışmaya koyulur. Metanın patronlar için çalışması bittiğinde, kapitalizmin stratejilerinden bağımsızlaşarak, gündelik yaşam kültürünün bir kaynağı haline gelir.

Tüketimin üretkenliği servetten de sınıftan da bağımsızdır. En üretken tüketiciler genelde en yoksullardır –işsiz gençler, yaratıcılığı maliyetle belirlenmeyen metaların cüretkar sergilenişinde (giysiler, makyaj, saç biçimi) kendilerini sokak sanatı olarak üretirler. Tüketimin üretkenliğini belirleyen şey ne metanın maliyetidir ne de satın alınabilen metaların sayısıdır.

Tüketim sisteme yapılan taktik bir baskındır. De Certeau'nun (1984: 31) da belirttiği üzere:

> Gerçekte, rasyonelleşmiş, yayılmacı, merkezileşmiş, gösterişli, yaygaracı üretime; saldırılarıyla, bölük pörçük oluşuyla (koşul-

> lar gereği), kaçak avlanışıyla, gizli doğasıyla, yorulmak bilmeyen sessiz etkinliğiyle, kısacası kendisini kendi ürünlerinde değil (onları nereye yerleştirecektir ki?) kendisine dayatılanları kullanma sanatında gösterdiği için sözde görünmezliğiyle betimlenen ve "tüketim" diye adlandırılan tümüyle farklı türden bir üretimle karşılık verilmektedir.

Taktiklerle dolu bu tüketimin ürünlerini araştırmak oldukça güç bir iştir –mekânları yoktur, yalnızca anlık varolduğu uzamlar vardır, bunlar televizyonlaşmış, kentleşmiş, bürokratikleşmiş deneyimimiz aracılığıyla dağıtılır, onlar aracılığıyla yaygınlaştırılırlar. Bu ürünler, çevrelerine karışıp gizlendiklerinden dikkat çekmezler, "sömürgeleştirici örgütlenme"lerinde ortadan kaybolmaya eğilimlidirler (de Certeau 1984: 31). Vietnamlı gerillalar, devletin yasalarına boyun eğen masum köylüler haline gelirler; tuvaletlerde sigara içen, okul sıralarına adlarını kazıyan öğrenci, lise diplomasını sistemin bir parçası olmasının bir kanıtı olarak alır; rezil kepaze, karşıt anlamlar üreten televizyon izleyicisi hâlâ kelle sayımına konudur, bir de bunun üstüne reklamcılara satılır –birbirine karşıt eylemleri çaktırmadan ticari çevreye karışır gider.

Ama bu taktiksel manevraların tümü de görünür değildir, önemsiz değildirler. Gerillalar kazandıklarını biriktiremeyebilirler, ama korudukları şey gerilla olarak statüleridir. Onların manevraları ilkel bir "yetinme", *onların* mekânlarında, onlara karşı *kendi* uzamımızı inşa etme, *onların* diliyle *kendi* anlamlarımızı söyleme sanatıdır. De Certeau'nun (1984: 30) örneği bu konuda bir model oluşturur:

> Paris ya da Roubaxis'de (Fransa) yaşayan bir Kuzey Afrikalı, kendisine dayatılan sistemin *içine* yerli Kabilesine özgü "barınma" (bir evde ya da dilde) yolları olan bir alt gelir iskanı ya da bir Fransız dili inşa ederek çaktırmadan yerleşmektedir. Bu barınma yollarını dayatır, bu bileşim aracılığıyla mekânın ya da dilin sınırlayıcı düzenini kendi yararına *kullanmanın yollarını* bulabileceği bir uzam yaratır. Yaşamaktan başka seçeneği olmadığı

> ve kendisi için kendi yasasını ortaya koyduğu mekânı terk etmeksizin, içerisinde belirli bir düzeyde *çoğulluk* ve yaratıcılık oluşturur. Arada varolma sanatı yoluyla konumundan hiç beklenmeyen şeyler yapar.

"Arada varolma sanatı" bir popüler kültür sanatıdır. *Onların* ürünlerini *kendi* amaçlarımız için kullanmak, üretim ile tüketim arasında varolma sanatıdır; konuşma, *onların* dil sistemi ile *bizim* maddi deneyimimiz arasında varolma sanatıdır; yemek pişirme, *onların* süpermarketleriyle *bizim* özgün yemeğimiz arasında varolma sanatıdır.

> Tüketici özümsediği ticari ürünlerle... özdeşleştirilemez ya da memnun edilemez: Kişi (ürünleri kullanan) ile bu ürünler (kişiye dayatılan "düzen"in değer ilişkileri) arasında kişinin kullanımıyla açılmış, değişen ölçüleri bulunan bir uçurum söz konusudur (de Certeau 1984: 32).

Lefebvre'nin (1971: 31-32) önceki (de Certeau'nunkinden de) daha az karamsar gündelik yaşam açıklaması da üretim ile tüketim arasındaki ayrımın gündelik yaşam kültürünün içinde bulanıklaştığını vurgular:

> Kültür aynı zamanda bir *praksis*tir; bir toplumda temel ihtiyaç maddelerini dağıtmanın bir aracıdır, bundan dolayıdır ki üretim akışını da yönetmektedir; kültür, en geniş anlamıyla bir üretim aracıdır... insan varlığının kendi varoluşu yoluyla üretilerek bütün anlamını kazandığı bir üretim tasarımıdır... Bu, ilk olarak kültürün yararsız, basit bir coşkunluk değil, bir varoluş tarzına içkin özgül bir etkinlik olduğunu, ikinci olarak da (üretim ve mülkiyet ilişkileriyle yapısal bakımdan bağlantılı olan) sınıf çıkarlarının toplumun işlem bütünlüğünü yardım almadan koruyamayacağını sezdirmektedir.

Lefebvre, "denetim altında tutulan tüketime dayalı bürokratik toplum"un (s. 68) gerek toplumsal gerekse içsel yaşamımızı

düzenleme gücü üzerindeki vurgulamasına rağmen, "sibernetikleştirme" diye adlandırdığı bu sürece ilişkin olarak nihayetinde şu sonuca ulaşır:

> tüketiciler, özellikle de kadınlar sibernetik süreçlere teslim olmamaktadırlar... Sonuç olarak şartlandırma için tüketiciler değil tüketici bilgisi kullanılmaktadır –bu durum hem sibernetik rasyonaliteyi hem de gündelik yaşamın programlanmasını sınırlandırmaktadır belki de. (s.67)

Demek ki, çözümlemenin nesnesi ve gündelik yaşam kuramının temeli, ürünler ile onları dağıtan sistem ya da tüketici bilgisi değil, tüketicilerin bunları yerleştirdikleri somut özgül kullanımlardır, yani bireysel tüketim-üretim eylemleri, metalardan üretilen yaratıcılıklardır. Dil sisteminin değil, dillendirmenin araştırılmasıdır bu. Dillendirme, konuşmacının dil sistemini, onun varolan potansiyelinin kendisine uyan kısmını somut anlamda gerçekleştirerek sahiplenmesidir. Dillendirme, dil sisteminin eşsiz bir toplumsal ilişkiler anına sokulmasıdır; o, yalnızca şimdi ve burada varolur ve konuşma eylemi varolduğu sürece devam eden bir konuşma uzamı yaratır. Dil sisteminin, onun nasıl "konuştuğunun" ve öznelerinin betimlemeleri dil kullanımının somut özgüllüklerini açıklayamaz; dillendirme araştırması tek tek her kullanım bağlamının özgüllüklerini araştırır, çünkü sistem ile kullanıcı arasındaki uçurumu görünür kılan tam da bu dillendirmelerdir.

Gençler, tam anlamıyla alışveriş merkezleri gerillalarıdırlar. Mike Pressdee (1986), Avustralya'daki büyük bir alışveriş merkezi üzerine araştırma yaparken, işsiz gençlerin etkinliklerini betimlemek için üretken bir terim olan "proletaryan alışveriş" terimini türetir (bakınız *Reading Popular Culture*, 2. bölüm). Harcayacak paraları olmasa bile bol vakitleri olan işsiz gençler metaları değil, mekânı ve imgeleri tüketmekteydiler. Bu gençler karşıt kültürlerini canlandırmak, toplumsal farklılıklarını ve egemenlik altına alınmış saldırgan toplumsal kimliklerini korumak ve hissettirmek için bu büyük alışveriş merkezini kendi uzamları

haline dönüştürmüşlerdi. Gençler, mağazaların önünde gerçek müşterilerin sergilenenleri görmelerini ya da mağazadan içeri girmelerini engelleyecek şekilde bir araya toplanmaktaydılar; stratejiyi bozmaktan ve mağaza sahibinin-düşmanın ortaya çıkıp kendilerine karşı koyması için ya da kendilerini oradan uzaklaştırsın diye güvenlik görevlilerini çağırması için kışkırtmaktan haz alıyorlardı. Güçleriyle saldırıları ve kışkırtmaları davet eden güvenlik servisleri görünür de stratejik aktörlerdi. Bu büyük alışveriş merkezinde içki içmek yasak olduğu için, gençler teneke soda kutularına içki dolduruyor, gerçek müşteriler için ayrılmış dinlenme mekânlarını tüketirken bir yandan da güvenlik görevlerinin gözetiminde içkilerini yudumluyorlardı. Güvenlik görevlileri, kuşkusuz, ne olup bittiğinin farkındaydılar, bariz bir şekilde sarhoş olan bir genci içki içerken yakalamak için gerilla bölgesine ani baskınlar yapıyorlardı –iktidar kurnazca bir oyunla karşı karşıya kalmıştı. De Certeau "hilekârın" ve "kurnazca oyunun" taşra kültürünün tarihindeki önemine işaret etmektedir; hile yapmak zayıfın sanatıdır, kağıt oyununda hile yapmak gibi, güçlünün işe yarar kaynaklarının kullanılmasıyla elde edilen, güçlünün kurallarının ve stratejilerinin anlaşılmasını gerektiren anlık bir zafer, küçük bir galibiyettir. De Certeau'ya göre, bu sürekli "hilekârlık", popüler kültürün merkezinde yer almaktadır:

> Şeylerin gerçek düzeni, çok geçmeden değişeceği konusunda "popüler" taktiklerin kesinlikle hiçbir yanılsamaya meydan vermeden kendi amaçlarına döndürdükleri şeydir. Başka bir yerde, düzen egemen iktidar tarafından sömürülse ya da ideolojik bir söylem tarafından açık açık reddedilse bile, burada belli ki bir sanat tarafından *oyuna getirilmektedir*. Hizmete sunulması için bu kurumun içine çaktırmadan toplumsal mübadele biçemleri, teknik buluşlar, ahlâkî direniş, yani bir "*armağan*" ekonomisi (karşılık bekleyerek gösterilen cömertlikler), bir "*hileler*" estetiği (sanatçı çalışmaları) ve bir *inatçılık* etiği (kurulu düzene, bir yasanın, anlamın ya da yazgının statüsünü vermeyi reddetmenin sayısız yolu) yerleştirilmektedir. (s. 26.)

Dükkânlardan hırsızlık yapmak bir başka sürekli hilekârlık ve inatçılık alanıdır. Malların kolayca erişilebilir olmaları, ayartıcı bir şekilde sergilenmeleri belli ki bir iktidar stratejisidir. Ancak ordunun güç kullanmak için kalesinden çıkıp gerilla bölgesine girmesi gerekmektedir. Metalar patolojik olandan tutun da maddi-ekonomik olanlara dek sayısız nedenlerle "çalınmaktadır", ama bunların arasında taktiksel nedenler de bulunmaktadır –stratejik açıdan zayıf olduğu anı kollayarak onu sömürmekten, kimileyin de çalınan malı geri götürüp işe yaramıyor gerekçesiyle parasını geri isteyerek düzeni daha ileri düzeyde kandırmaktan alınan haz. Katz'ın (1988), suçun çekiciliği üzerine çalışması, de Certeau'nun dilediğinden çok daha bireyci, çok daha ahlâkçı olmasına karşın, böylesi (gayri meşru) taktiklerden alınan hazları açıkça ortaya koyar. Katz, amatör dükkân hırsızlarının "sapkınlıktan zevk aldıklarını" yazar. Orta sınıf yeni yetmeleri betimlerken onları hırsızlığa tahrik edenin ekonomik ihtiyaç değil, gündelik yaşamın can sıkıntısı ile disiplinin yasakladığı "gizlice yapılan işten alınan zevke" duyulan arzu olduğunu gösterir. Hırsızlık yalnızca mağaza sahiplerinin kendilerine yönelik olmayıp, genelde bütün bir iktidar bloğuna yönelik bir gerilla saldırısıdır; mağaza sahipleri iktidardaki müttefiklerinin –aileler, öğretmenler, güvenlik görevlileri, hukuk sistemi ve toplumsal disiplinin ya da baskının tüm aktörlerinin– yalnızca birer düzdeğişmecesidirler.

Malı kasaya götürmeden önce yüksek fiyat etiketini düşük olanıyla değiştirmek hırsızlık kadar yasa dışıdır, mağazalar bu konudaki yasayı olabildiğince şiddetli uygularlar, ama bu pratiklerin yemek aralarını bir şey almayı amaçlamaksızın dükkânlar arasında mekik dokuyarak geçiren iki sekreterin meşru "hile"sinden farkının ne olduğunu merak etmemiz gerekiyor. Sekreterler giysileri denerler, dükkânların aynalarındaki, birbirlerinin gözlerindeki çalıntı imgelerini tüketirler, butik mekânını öğle yemeği mekânına dönüştürürler, stratejik bir şekilde düzenlenmiş giysi, ayakkabı ve aksesuar raflarına saldırırlar. Butik sahipleri bu taktikleri bilirler bilmesine ama bunların karşısında savunmasızdırlar: Mağazayı dolaşan her otuz kişiden ancak biri-

nin müşteri olduğu tahmin edilmektedir. Dahası hiç kimse kimin müşteri olduğunu kimin öylesine dolaştığını söyleyememektedir. Birleşik Devletler Ordusu Vietnamlı gerillayı günahsız köylüden ayıramaz, ama farklı bir mekânda ve farklı bir zamanda sürekli ve öngörülemez bir hareket içinde birisi öbürü haline gelir. Dolaşanlar yalnızca kendileri istediklerinde müşteri haline gelirler; birçoğu da hiçbir zaman müşteri haline gelmez, hatta daha sonra evdeki geçen yıldan kalma giysilerden ve geçen ayın biçemlerinden yeniden üretmek üzere imaj ya da biçem çalarlar. Bu "dolaşmanın", bu "proletaryan alışveriş"in, devlet memurunun çocuğunu dairesinden yürüttüğü kalemlerle ve cetvellerle donatmasından ya da davetiyeleri iş yerindeki fotokopi makinesinde çoğaltmasından ne farkı olduğunun merak edilmesi gerekiyor. Bir profesörün, üniversitenin televizyon teknisyeninden kendi videosunun kafasını temizlemesini istemesinin hırsızlıktan ne farkı vardır? Gerçi bunlar arasında, yasal terimlerle, belirsiz olmakla birlikte bir ayrım yapılmaktadır; popüler kültür bağlamında bunların hepsi de aldatma taktikleridir, zayıfın gündelik sanatıdır. Eco (1986: 174), Yale'li bir öğrencinin Roma'daki kız arkadaşını bir çokuluslu şirketin kredi numarasını kullanarak "beleş" aramasının öyküsünü anlatıyor: "Öğrenci bu işi bozuk paraları biriktirmek gibi bir dertten kurtulmak için değil, Pinochet'yi destekleyen, hepsi de faşist çokuluslu şirketleri kazıklamak için yaptığını söylüyordu." Eco, daha büyük, karmaşık sistemlerin paradoksal bir biçimde daha kolay kazıklandıklarını, bu zararların daha büyük hasarlara neden olabileceğini gösterir. Bir bilgisayar sistemine yetkisi olmadan giren bir dolandırıcı büyük bir güç kazanmaktadır. Ama bu tür hileler, de Certeau'nun (1984: 25) "la perruque" (peruk) örneğinden yalnızca teknolojik gelişmişlik bakımından ayrılır:

> *La Perruque*, işçinin işvereni için çalışıyormuş gibi gözükerek kendi işini yapmasıdır. Aştırmadan ayrıldığı tek nokta, ortada çalınan herhangi maddi bir değer olmamasıdır. İşten kaytarmak sayılmaz, çünkü işçi resmi olarak işinin başındadır. *La Perruque*, sekreterin "mesai zamanında" aşk mektubu yazması kadar basit

bir mesele olabileceği gibi marangozun kendi oturma odasına mobilya yapmak için bir tornayı "ödünç alması" kadar karmaşık olabilir. Marangoz, makineyi asıl işi için kullanması gerekirken, bedava ürünler yaratmanın bir yolunu bulmaktan kurnazca haz alır. Marangozun oturma odasını yaparken yegane amacı *çıkarttığı iş* aracılığıyla yeteneklerini göstermek, vaktini bu şekilde geçirerek diğer işçilerle ya da ailesiyle dayanışmasını güçlendirmektir. Öteki çalışanlar ile suç ortaklığına girerek (fabrikanın yerleştirmeye çalıştığı rekabeti yenilgiye uğratır bu yolla) evinin kurulu düzenine "bir şey yerleştirmekte" başarılı olur. Zanaatkarlara ve bireylere dayalı bir üretim tarzına geri çekilmekten farklı bir şey olan *La Perruque*, diğer zamanlar ile diğer mekânların "popüler" tekniklerini endüstriyel uzam içine (yani, mevcut düzene) yeniden sokar.

Büyük alışveriş mekânları zayıfların geçici olarak denetimleri altına aldıkları sayısız uzama dönüştürülmektedir. Gençler bu mekânları buluştukları, randevulaştıkları, son modayı sergileyip tükettikleri kendi kişisel uzamları olarak kullanmaktadırlar; dükkânlar kişisel tarza, kişisel ifadelere dönüştürülmeye hazır tükenmez birer imge kaynağıdırlar. Anneler, çocuklar, yaşlılar aşırı sıcak ya da soğuk havalarda alışveriş merkezlerinin ısıtma ya da soğutma sistemlerinden faydalanırlar. Kışın alışveriş merkezleri birçok insan için kapalı egzersiz alanları haline gelir. Kimi alışveriş merkezleri "alışveriş merkezi yürüyüşçüleri"ni selamlayan hoş geldiniz duyuruları asarlar, kimilerindeyse "yürüyüşler" için uygun bir şekilde yerleştirilmiş yürüyüş parkurları bulunduğundan, yürüyüşçüler kaynak kullanımını zenginleştirebilirler, sistem bunu bilse bile, sistemden daha fazla şey çıkarmayı başarabilirler. Bu "hile yapan" gezginlerden kaç tanesinin, aralarından hangilerinin tüketici haline geldiğini hiç kimse bilmiyor. Sömürgeleştirici güç, ne bölgeyi gerillalara terkettiğini ne de gerillaların eylemlerini bastırdığını söyleyemez. Gelgelelim bu faaliyetlerin önünün alındığının duyurulması stratejik bir dille konuşmak, denetim altına alınamayan sayısız gerilla saldırısını önemsememektir.

Alışveriş merkezleri stratejik gerekçelerle ticaret için düzenlenirler: Büyük mağazaların ve/veya alışveriş merkezlerinin çekiciliği zorunlu ihtiyaç malları satmasına, çevresinde lüks malları, zorunlu ihtiyaçların dışında kalan malları ya da daha gündelik özel ürünleri –kozmetik ürünleri ve tişörtleri– satan pek çok mağazanın bulunmasına dayanmaktadır. Bu mağazaların arasında vakit geçirilecek yerler, kuaförler, turizm acenteleri, sinemalar, restoranlar, birahaneler ve ayaküstü yemek zincirleri bulunur. Bu mekânların arasında ve çevresinde açık alanlar, dinlenme bölgeleri, telefon kulübeleri, bankamatikler, fıskiyeli havuzlar ve bitkiler vardır. Dahası, bu mağazalar, stratejik bir biçimde belirlenmiş zamanlarda eğlenceler, gösteriler, defileler, yerel okullardan öğrencilerin yaptıkları dans gösterileri, sihirbazlık gösterileri, televizyonda düzenlenen yarışmaların benzeri yarışmalar düzenlerler, ünlüleri konuk ederler.

Gerek mekânın gerekse zamanın programlı kullanımı açıkçası bir ticaret stratejisidir, ama burada büyük bir paradoks söz konusudur –güç, karnının ancak en yumuşak bölgesini saldırgana sunarak amaçlarına ulaşabilir; işgal ordusu, zayıflıklarını gerillalara göstererek ancak kendi bölgesini geçici bir süreliğine koruyabilir. Dolayısıyla ticaret stratejisinin kendi düzenleme stratejisini bastırdığı mekân işte bu mekândır: Ticaret stratejisi, popüler kullanımların kendi stratejik planına boyun eğmeyeceğini öğrenmek zorunda kalarak biçimsiz ve açık hale gelir. İnsanlar onu istedikleri gibi kullanırlar. Tüketicileri cezbetmek, hilekârları cezbetmektir; tüketimi cesaretlendirmek hilekârlığı, hırsızlığı ve *la perruque*'yi cesaretlendirmektir.

De Certeau'ya göre (1984:40), içinde yaşadığımız bürokratik ticari düzenin başarısı, paradoksal bir biçimde kendi yıkımının araçlarını yarattı. Artık bürokratik ticari düzenin varlığı bu çatlaklara dayanmakta, bu zayıflık onu popülerin saldırıları karşısında ayakta duramaz hale getirmektedir:

> Çağdaş tarih ölçeğindeki herhangi bir olayda, teknokratik rasyonalitenin genelleştirilip genişletilmesi, sistemin bağlantıları arasında bir parçalanma ve daha önceleri istikrarlı yerel birimler

> tarafından düzenlenen bu pratiklerde aşırı bir büyüme yaratmışa benziyor. Taktikler çok daha sık bir biçimde kendi hilelerini bozguna uğratıyorlar. Hareketlerini sınırlayan geleneksel topluluklardan sıyrılmalarıyla birlikte çok daha türdeş, çok daha geniş bir hale gelen uzamda dilediklerince dolaşmaya başlıyorlar. Tüketiciler göçmenlere dönüşmekteler. Tüketicilerin hareket ettikleri sistem onları sabitleyebilmek için çok geniş ama öte yandan gerek ondan sıyrılmayı başarabilmek için, gerekse başka bir yere gitmek isteyenler için fazlasıyla sınırlayıcı. Artık başka yer diye bir şey yok. Bu nedenle de, "stratejik" model sanki kendi başarısı tarafından yenilgiye uğratılmışçasına dönüşüyor.

Jameson (1984), Portman'ın Los Angeles'daki *Bonaventure Hotel*'i üzerine düşünürken buradaki uzamın anarşist sayılabilecek ölçüde düzensiz olduğuna dikkat çeker –Hotel büyük alışveriş merkezindeki müşterilerine de kendisine de herhangi bir düzen dayatmada bütünüyle başarısız olmuştur. Bu düzenleme hatasında, insan bedeninin hem "kendi yakın çevresini algısal olarak düzenleme hem de haritası çıkartılabilen bir dış dünyada kendi konumunu bilişsel olarak konumlandırma" yeteneği aşılmaktadır. İleride savunacağım gibi, bu yetenek bireyin mekânını düzenlemek için şeylerin düzenindeki eksikliğin yerini almaktadır. Jameson şunları savunuyordu:

> beden ile onun inşa edilmiş çevresi arasındaki bu alarm veren ayrışma noktası... zihinlerimizin, kendimizi tuzağa yakalanmış birey özneler olarak kapana kıstırıldığımız küresel çokuluslu ve belli bir merkezi olmayan iletişim ağlarının haritasını çıkarma konusundaki yeteneksizliğin neden olduğu daha keskin bir çıkmazın simgesi ve benzeşimi olarak sunabilir.

Jameson'un, "zihinlerimiz açısından da imgelemlerimiz açısından da kavranması oldukça zor olan," "sermayenin üçüncü aşamasının yeni merkezsiz küresel şebeke"si "bir iktidar ve denetim şebekesi"dir şeklindeki savı (s. 80), bu şebekenin öznelliklerimizi belirleme iktidarının sorgulanmayı gerektirecek öl-

çüde yaygın olduğunu ileri sürer. Gerçekte iktidar düzen dayatmayacak kadar uzak olduğunda bile un ufak olmuş postmodern özneyi üretir. Eco'nun belirttiği gibi, sistem büyüdükçe onu dolandırmak daha bir kolaylaşırken, içerisinde devinenleri etkili bir şekilde denetleyebilmek giderek zorlaşır.

Geç dönem kapitalizmin yapıları açık seçikti, iktidarının aktörleri kolaylıkla kavranabilirdi. Fabrika sahibinin tepedeki evde yaşadığı, işçilerin de fabrikanın ya da maden ocağının ağzının gölgesi ve dumanı altında sıra sıra dizilmiş evlerde barındığı vakitlerde herkes insanların nerede çalışıp nerede barınacağını düzenleyen sistemi bilirdi. Bu sistem en azından eşitsizlikleri kadar gözle görünürdü, iktidarı soyunuktu. Şirket kapitalizmine geçiş görünmezliğe bir geçişti; sistem daha soyut, gündelik yaşamın somut deneyimlerinden daha uzak, dolayısıyla da daha zor kavranır hale geldi. Geç dönem kapitalizmin ulusları ya da devletleri aşan çokulusluluğa geçişi sırasında, sistem öylesine uzak, öylesine farklı ve öylesine kavranamaz hale geldi ki, günlük yaşamın ayrıntılarını denetleme ve düzenleme iktidarı zayıfladı. Bu yüzden, postmodern *Bonaventure* mekânı bir düzensizliktir, her bir kullanıcısının bölük pörçük, gelip geçici, süreksiz mekânlarının düzensiz hale gelmesidir. Alışveriş merkezlerini inşa eden ve yöneten sistemin düzeni, buraları kullananların düzensizliğine dönüşme riskiyle sürekli karşı karşıyadır. Oysa köşe başındaki küçük dükkân böyle bir riski hiç taşımamıştı.

POPÜLERİ TANIMLAMAK

Egemen popüler kültür diye bir şey olamaz, çünkü popüler kültür daima egemenlik altına alma güçlerine gösterilen tepki tarafından biçimlendirilir, bu yüzden de asla egemenlik altına alma güçlerinin bir uzantısı değildir. Bu sav, egemen toplumsal grupların üyelerinin popüler kültüre katılamayacaklarını iddia etmemektedir –katılabilirler ve katılmaktadırlar da. Ama bunu yaparken, toplumsal dayanışmalarını, kendilerine toplumsal ik-

tidarlarını veren yerden uzakta yeniden oluşturmaları gerekmektedir. Bir futbol maçında, arkadaşlarıyla birlikte özel locasında eğlenen bir işadamı popüler kültüre katılmamaktadır, buna karşın aynı işadamı iş kıyafetinden sıyrılarak kendi yerel takımının forma renklerini kuşanıp takımını en ucuz tribünden izleyerek alkışlıyorsa işte o vakit popüler kültüre katılıyordur. Ancak, popüler kültüre katılmak için muhtemelen komşu gence göre biçimlendirilmiş öteki toplumsal dayanışmalara da dahil olması gerekmektedir. İş adamının beğenileri ve kültürleri bireysel değil toplumsaldır. Bir toplum aktörü olarak, oluşturduğu dayanışmaları çerçeveleyen toplum düzeni üzerinde olmasa bile, dayanışmaların kendileri üzerinde belli bir ölçüde denetim uygulayabilir.

Aynı şekilde, kitle kültürü metinlerinin popüler okumaları yalnızca bunlardan ibaret değildir. *Dallas popüler gözle* kapitalizmin ya da ataerkinin bir eleştirisi olarak okunabilir (kimileyin gerçekten de böyle olduğunu biliyoruz), ama izleyicilerinin onu her izleyişlerinde onda popüler anlamlar ve popüler hazlar bulacağı anlamına gelmez bu. Kimi izleyicilerin onun kodlarını egemen kod çözümleri uyarınca çözmeleri, programda en az toplumdaki kadar açık olarak üretilip dolaşıma sokulmuş bulunan kapitalist, tüketimci, cinsiyetçi, ırkçı değerlerle dayanışmaya geçmekten haz almaları kuramda olduğu kadar pratikte de olanaklıdır. *Dallas*'a ilişkin etnografik yönelimli çalışmaların böylesine mükemmel konumlanmış özneler bulamayışının nedeni, araştırmaların ideolojik çerçevelenmeleri olabilir, çünkü bu araştırmalar (her ne kadar bütünüyle olmasalar bile) anadamardan olmayan izleyiciler üzerinde yoğunlaşmışlardır. Ang'ın (1985) izleyicileri kuşkusuz kendi istekleriyle katılan izleyicilerdi, o nedenle bunların okumaları kendilerini adamış tipik izleyicilerin okumaları olabilirdi, ama bunlar Amerikalı değil Hollanda'lıydı, bu yüzden de *Dallas*'ı toplumsal üretim koşullarından farklı koşullarda okuyorlardı. Ama eğer *Dallas*'ın çelişkilerini harekete geçirmeyi başaramayan okumalar –yani, onun hegemonyacı stratejisine rıza gösteren okumalar– söz konusuysa, bunlar popüler kültürün parçası olamazlar: Bunlar, halk oluşumlarının

karşısına çeşitli biçimlerde dikilen iktidar bloğunun çıkarlarıyla suç ortaklığı içerisindedirler (Hall, 1981).

İktidar bloğu ile insanlar arasında durmadan süren bu mücadeledeki karşılıklı güç oyununu kavrarken, mutlaklaştırıcı anlamlardan, bu anlamları da tarih ve kültür bakımından kendine özgü üretim anlarından uzaklaştırmaktan kaçınmak önemlidir. Ang'ın Hollandalı *Dallas* hayranları onun hız şeridindeki refahı ve yaşamı yansıtışında haz bulmuş olabilirler, ama bu hazzın bir Hollandalıya göre "anlamı" görünüşte benzer bir hazzı deneyimlemiş Amerikalı bir yuppie'ninkinden farklıdır. *Dallas*'ın Amerikanlığı Hollanda'da Birleşik Devletler'de taşıyamayacağı türden direnişçi anlamlar taşıyor olabilir. Amerikan popüler kültür metalarının Amerikanlığı, öteki uluslarda çoğunlukla bu toplumlarındaki egemenlik altına alma güçlerine karşıtlığı ifade etmek için kullanılmaktadır. Bir metin gibi bir okuma da temelde kendi başına ne direnişçi olabilir ne de uyumcu olabilir: Politikasını belirleyen, toplumsal olarak konumlanmış okuyucunun kullanışıdır.

Eleştiricinin/çözümlemecinin rolü metnin gerçek ya da gizli anlamlarını ortaya çıkarmak, hatta insanların metin okumalarının izini sürmek değil, toplumsal oluşumdaki iktidar oyununun, yani bütün metinlerin işin içine katıldığı ve popüler kültürün daima tabinin tarafında olduğu bir iktidar oyununun izini sürmektir.

Eğer bir okumanın mutlaklaştırılmaması gerekiyorsa, onun doğrudan doğruya okurla eşitlenmemesi de gerekir. Okuma, taktikler ile stratejiler arasındaki bir etkileşimdir, ani bir saldırıdır; kültür aracılığıyla yürütülen iktidar oyununun bir parçasıdır; okur bu iktidar oyunun oynandığı bir alandır. Popüler okumalar daima birbiriyle çelişkilidir. Popüler okumaların hem direnilecek olanı hem de baş gösteren direnişleri bünyesinde barındırması gerekir. Bu nedenledir ki popüler kültür ele avuca gelmez bir kavramdır: Metinlerinde ve okurlarında sabit bir şekilde konumlandırılamaz. Örneğin işçi sınıfından İspanyol kökenli kadınlara bakıldığında, popüler kültür bulunacağının hiçbir güvencesi yoktur. Kültürel güçler ve toplumsal kategoriler

daima böylesine kesin bir biçimde örtüşmeyebilirler. Ama kesiştikleri olur, Brooklyn'de Wall Street'dekinden daha fazla popüler güç örneğinin işbaşında olduğunu tahmin edebiliriz. Yine de, egemenlik altına alma güçlerine karşı popüler anlamlar, popüler hazlar üretmek için iktidar stratejileriyle ve egemen sınıfların üyeleriyle suç ortaklığına girmiş birçok tabi örneği bulmayı beklememiz gerekir. Aynı insan, farklı anlarda, toplumsal dayanışmaları düzenlerken hegemonyayla suç ortaklığına girebileceği gibi direnişçi de olabilir. Direniş savaşçıları çoğu zaman yasalara boyun eğen yurttaşlardır; direniş hareketleri nadiren ortaya çıkarlar, çıktıklarında da savaşçıların toplumsal konumlarının gereksinimleri ile egemenin stratejilerinin kendilerine sunduğu fırsatların karışımı tarafından belirlenirler. Popüler kültür kendi metinlerinde ya da okuyucularında değil kendi pratiklerinde aranmalıdır, ama bu tür pratikler genelde metin-okur etkileşimi anında en etkin durumdadırlar.

Öyleyse "popüler", egemenlik altına alma güçlerine karşı koyma doğrultusunda biçimlendiği sürece bu güçler tarafından belirlenir; ama egemen olan, insanların oluşturabilecekleri anlamları ve toplumsal dayanışmaları tamamıyla denetim altına alamaz. İnsanlar karşı konulamaz bir ideolojik sistemin çaresiz özneleri değildirler, ama bütün bütün özgür iradeli de değillerdir, biyolojik olarak belirlenmiş bireylerdir; güçlünün emperyalizmine boyun eğmeyi sürekli reddettiklerinden kendilerine ait toplumsal bir alandaki toplumsal aktörler tarafından biçimlendirilmiş bir dizi değişen toplumsal dayanışmalardır. Zayıfın ele geçirdiği herhangi bir uzam, ele geçirmesi de korunması da zor bir uzamdır, ama bu uzam ele geçiriliyor da korunuyor da.

Popüler kültür tabilik koşulları altında üretilmektedir. Bourdieu'nun (1984) etkileyici çalışması *Distinction,* toplumsal sınıf ile kültür arasındaki karşılıklı etkileşim konusunda elimizdeki en ayrıntılı çalışma olduğu için ona sık sık başvuracağım. Bourdieu'nun burjuva ve proletarya kültürlerinin günümüz Fransa'sındaki işleyişlerine ilişkin açıklaması, proleter kültürü, –kapitalist toplumda sınıfsal olarak tabi kılınmış bir halk tarafından üretilen– popüler kültürün bir biçimi olarak anladığımız ölçüde

yararlıdır. Ama egemenlik altına almanın-tabi kılmanın tek ekseni sınıf değildir, sınıflar içerisinde de çok sayıda farklı halk oluşumları söz konusudur. Sınıf ile kültür arasındaki yakın bağlantıları kabul etmekle birlikte, bunların haritasını çok belirleyici bir tarzda birbirlerine dayanarak çıkarmamalıyız. Proletarya ile popüler belli noktalarda kesişmekle birlikte sınırları aynı olmayan kavramlardır.

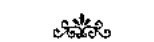
Aynı biçimde, toplumsal sınıf ile kültürel beğeni arasındaki karşılıklılık Fransa dışındaki ülkelerde daha az belirgin olabilir, ama bu farklılıklar Bourdieu'nun içgörülerini geçersiz kılmaz. Bourdieu'nun bize sunduğu şey, karşılıklı etkileşim içerisinde çalışan toplumsal ve kültürel güçlerin açıklanışıdır. Onun bulgularını, nesnel toplumsal sınıftan daha ziyade sürekli yeniden biçimlenen toplumsal dayanışmaların önemi üstünde durmuş bir sosyokültürel modele uygulayarak, Fransız burjuvazisinin ve proletaryasının kültürel pratiklerine yönelik açıklamasını sınıf çıkarları (ve öteki çıkarlar) tarafından biçimlendirilen, ama sabit toplumsal kategoriler tarafından sınırlandırılmayan kültürel dayanışmalar ve pratikleri aydınlatmak için kullanabiliriz.

Kişisel bir örnek vereyim. Arkadaşım ile ben birbirini izleyen gecelerde önce bir sanat galerisindeki bir serginin açılışına sonra da Grateful Dead'in konserine gittik. Her bir durumda kurduğumuz sosyokültürel dayanışmalar bütünüyle farklıydı, bu farklılıklar çeşitli biçimlerde –konuştuğumuz konularda, sohbetin biçiminde, konuşma aksanlarımızda, birbirimiz ile öteki insanlara davranışlarımızda, giyimimizde, jestlerimizde, duruşumuzda, sanat nesnesine/icrasına karşı tutumuz ve tavrımızda, yiyip içtiğimizde, benzeri bir dolu şeyde– görülüyordu. Bütün bu farklılıkların bir sınıf ve iktidar boyutu vardı; bütün bu farklılıklar Bourdieu'nun burjuva ve proletaryan dediği birbirinden farklılaşmış zevklerde seçilebilir.

Bourdieu'nun çalışmasının değerli olmasının nedeni, proletarya kültürüne ilişkin açıklamasında, belirgin bir şekilde tabilerin kültürel dayanışma pratiklerini açığa çıkarmasıdır. Kadınlar, sınıfsal konumları ne olursa olsun, Bourdieu'nun proleter kültürün bir emaresi olarak tanımladığı şeye koşut bir tarz içerisin-

de pembe dizilere "katılabilirler", doğrusu katılıyorlar da. Bununla birlikte bu katılım tabinin kültürüne ya da popüler kültüre göndermede bulunmak için kolaylıkla genelleştirilebilir. Benzer bir şekilde, Rogge (1987) de Almanya'daki kadınların haberlerden aldığı zevkin hangi anlamda işlevsel bir haz olduğunu gösterdi (Bourdieu tarafından belirlenen, proletarya zevkinin diğer bir ayırt edici özelliği): Kadınlar ulusal değil yerel haberleri tercih ediyorlar çünkü sokaklarda cereyan eden hırsızlıklara, saldırılara, trafik kazalarına, kayıp çocuklara ilişkin yerel haber bültenlerini, anneliğe özgü çocuklarını toplumsal dünyaya hazırlama işlevlerinin bir parçası olarak kullanabilmekteler. Kadınların zevkleri ile proletaryanın zevkleri benzerdir ama bunun nedeni kadınların proleter olması ya da proletaryanın dişil olması değil, her ikisinin de güçsüzleştirilmiş sınıflar olmasıdır. İnsanlar, tabiler arasındaki toplumsal dayanışmalar tarafından biçimlendirildikleri için, popüler kültür pratiklerine kolaylıkla uyum sağlayabilirler.

Gündelik yaşam popüler kültür pratikleri tarafından oluşturulur, onu tanımlayan en temel özellik, son kertede iktidara teslim olmayı reddetmekle birlikte, zayıfın güçsüz kılan sistemin sağladığı kaynakları kullanmadaki yaratıcılığıdır. Gündelik yaşam kültürü en iyi şekilde mücadele ya da düşmanlık eğretilemeleri aracılığıyla betimlenebilir: Stratejiye karşı taktikler; burjuvaziye karşı proletarya; direnişle karşılaşan hegemonya, karşı konulan ya da sıyrılılan ideoloji; aşağıdan yukarı iktidarla karşılaşan yukarıdan aşağıya iktidar, düzensizlikle karşı karşıya gelen toplumsal disiplin. Tüm bu düşmanlıklar, (ilerideki bölümlerde çok daha ayrıntılı olarak irdelenecek olan) tüm bu toplumsal çıkar çatışmaları özünde haz tarafından güdülenirler: Toplumsal deneyime ilişkin kendine ait anlamlar üretme hazzı bir yanda, iktidar bloğunun toplumsal disiplininden sıyrılma hazzı diğer yanda. İleride bu hazlara yeniden döneceğiz.



3. BÖLÜM

ÜRETKEN HAZLAR



Hazzın kültürdeki rolünü kuramlaştırmak için pek çok girişimde bulunulmuştur. Bu kuramlar birbirlerinden son derece farklı olmalarına karşın, hepsi de onayladıkları hazlar ve onaylamadıkları olmak üzere hazzı iki genel kategoriye ayırma arzusunu paylaştırlar. Bu karşıtlık kimileyin estetik (aşağı düzey zevk almaya karşı yüksek, yüce haz), kimileyin siyasi (devrimci hazlara karşı gerici hazlar), kimileyin söylemsel (hazır anlamları kabul etmeye karşı kendi anlamlarını üretme hazları), kimileyin fizyolojik (bedensel hazlara karşı tinsel hazlar), kimileyin disipline sokucu (iktidardan sıyrılma hazlarına karşı iktidar uygulama hazları) olarak görünür. Hazların çok çeşitli olduğunu, çok çelişkili biçimler alabileceklerini kabul ediyorum, ancak hegemonyacı hazlara karşıt olan popüler hazlar üzerinde yoğunlaşmak, bu suretle de hazlar arasında yapılan ayrımın daha itibarsız olduğu düşünülen tarafının üzerinde durmak istiyorum.

Popüler hazlar, tabi insanların oluşturduğu toplumsal dayanışmalardan doğarlar; aşağıdan yukarıdırlar dolayısıyla kendilerini disiplin altına almaya ve denetlemeye çalışan (toplumsal, ahlâkî, metinsel, estetik ve benzeri) iktidarla karşıtlık ilişkisi içinde varolmak durumundadırlar. Ancak iktidarla yakın ilişkisi bulunan hazlar da söz konusudur, bu hazlarsa yalnızca egemen sınıfların üyeleriyle sınırlı değillerdir. Başkaları üzerinde, özellikle kadınlar ile çocuklar üzerinde iktidar uygulayan tabi bir erkek için de bir dolu haz söz konusudur. Kendi üzerinde iktidar kullanmada, bir haz olduğu gibi kendini disiplin altına almada da bir haz vardır. Gerek iktidarı gerekse onun disipline sokucu

özünün içselleştirildiği genel kabullere uygun hazlar gerçek hazlardır ve yaygın biçimde deneyimlenmektedirler. Ancak bunlar popüler hazlar değil, hegemonyacı hazlardır.

Popüler hazzın işleyişi iki temel biçimde gerçekleşir: Sıyrılma (ya da saldırıya geçmiş) ile üretkenlik. Popüler haz direnişleri her iki işleyiş biçiminde de farklı biçimlerde yaşama geçirilir. Popüler hazzın işleyişini bu şekilde kategorileştirirken, bunun yalnızca analitik bir strateji olduğunu unutmamalıyız; yalnızca kendi pratiklerinde, bağlamlarında ve üretim anlarında varolduğu için popüler hazzın büyük bir bölümü genelleştirmeden de kuram için gereken yapılandırmadan da kaçıp kurtulur. Sıyrılma ile üretim popüler hazzın iki temel öğesi olmakla birlikte, asla bütünü değildir, çünkü popüler hazzın büyük bir bölümü betimlemenin ve çözümlemenin ötesindedir, kişiye ve ana özgüdür.

Sıyrılma öğesi beden üzerine odaklanır (bakınız 4. bölüm). Sağdaki kuramcıların (örneğin, Kant ile Schopenhauer) bedeni yanlış ya da bayağı hazzın kaynağı olarak görmelerine karşın, soldaki kuramcıların (örneğin, Bakhtin ve Barthes) bedensel hazlarda olumlu değerler bulmaya eğilimli olmaları anlamlıdır. Bedenin anlamlarının ve bedensel hazların onaylanmasına yönelik verilen mücadele, içinde sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırkın karmaşık bir biçimde birbiriyle kesişen eksenler oluşturdukları bir iktidar mücadelesidir. Açık biçimde solcu bir kuramcı olan Mulvey (1975), anadamar sinemada bulduğu popüler hazlara güven duymadığı için şemama kolay kolay yerleştirilemez. Tümüyle toplumsal cinsiyet üzerinde yoğunlaşan Mulvey (kuramının sınıf farklılıklarını ele alan kısmının iyiden iyiye gözden geçirilmesi gerekmektedir), ataerkil sinema hazlarının hegemonyacı gücünden sıyrılabilmenin, ona direnebilme yollarının neler olduğu yerine, öncelikle bu gücün açığa çıkarılmasıyla ilgilenmektedir.

Barthes (1975b) çok iyi bilinen *jouissance* ile *plaisir* ayrımında daha da ileri gider. Mutluluktan uçma, kendinden geçme ya da orgazm olarak farklı biçimlerde çevrilen *jouissance*, kültürün doğaya teslim olduğu anda ortaya çıkan bedensel hazdır.

Jouissance benliğin ve benliği denetleyip yöneten öznelliğin kaybolmasıdır –benlik toplumsal olarak inşa edildiği için denetlenebilmekte, öznelliğin alanı olmasından dolayı da ideolojik üretimin ve yeniden üretimin alanıdır. Benliğin yitimi ideolojiden sıyrılma anlamına gelmektedir.

Bedenin doğal bir özü vardır: Bedenin anlamlarını denetleme mücadelesinin bedelleri yüksektir, çünkü ödül kültürün sunduğu anlamları ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi denetim altına alma hakkıdır. Denetim dışı bedenin orgazm hazzı –benliğin yitimi– Foucault'nun "insanlar kendilerini ve ötekileri yönetirler" şeklindeki etkili deyişinde parmak basılan öz-denetiminden/toplumsal-denetimden sıyrılma, kurtulma hazzıdır. Bu haz, anlamdan kaçma hazzıdır, çünkü anlam daima toplumsal olarak üretilmekte dahası öznede bulunan toplumsal güçleri yeniden üretmektedir. Bir şeyleri anlamlandırma daima, ister oturmamış ister göçebe olsun, özneye dönük anlamların oluşturulmasını gerektirir.

Barthes bunu "bedenle okuma" eğretilemesine dek genişletir. Bu okuma, okurun bedeni metnin bedenine, yani metnin kavramsal/idelojik/yananlamsal göstergelerine değil de fiziksel gösterenlerine tepki gösterdiğinde gerçekleşir. Barthes'ın bu konuda verdiği örnek bir şarkıcının sesinin "niteliği"dir; melodinin, harmoninin, güftenin dışında yer alan ses rengidir. Dinleyicideki bu yitimi üretebilen şey, sesin bu özgül performanstaki eşsiz cisimleşmesidir. Nitekim sözcüklerin edebiyattaki varlığı, sözcük oyunları ya da sinema perdesindeki imgeler yalnızca fiziksel anlamda okunabilirler, fiziksel olarak ilişkilendirilebilirler –bunlar ideolojinin ya da anlamın dışında durmaktadırlar. Bu *jouissance* bağlama özgüdür. Aynı metin ya da aynı okur farklı bir bağlamda ya da farklı bir zamanda aynı deneyime sahip olmayabilir. *Jouissance* metnin bir niteliği olmadığı için, çözümlemeyle belirlenemez. *Jouissance*, metin ile okurun farklı kimliklerini erotik bir biçimde kaybedip, anlama ya da disipline direnen, geçici olarak üretilmiş, onların ama yalnızca onların olan yeni bir bedene dönüştükleri okuma anında okurun bedeninde meydana gelir.

Çoğu popüler haz, özellikle de toplumsal disiplinden sıyrılmak için herkesten daha fazla güdülenmiş gençlerin hazları, *jouissance* benzeri bu sıyrılmayı üretmek için aşırı ölçüde bedensel bilince yönelir. Dinlemesi olanaksız, yalnızca bedenle deneyimlenebilecek kadar yüksek sesle çalınan rockın roll müziği, "head banging"* gibi dans biçimleri, disconun yanıp sönen ışıkları, uyuşturucuların (yasal ya da yasadışı) kullanımı, tüm bunlar fiziksel, sıyrılmaya dayalı, saldırgan hazlar sağlamaları için kullanılır. Sonuçta bunların tümü de toplumsal disiplinin – ahlâkî, hukuksal, estetik– güçlerini harekete geçirirler.

Foucault (1978) cinselliğin karmaşık söylemsel disiplinlere nasıl maruz bırakıldığını gösterirken, on dokuzuncu yüzyılda cinselliğin sunduğu bedensel hazları denetleyip disipline sokma girişimlerini gözler önüne serdi. Nitekim, çocukluk döneminde duyulan cinsel hazların herhangi bir biçimine, özellikle mastürbasyona şeytani ve sağlıksız diye bakılıyordu; kadınların cinsel hazları öylesine keskin sınırlar içersine hapsedilmişti ki neredeyse güçlükle var olabiliyordu; kadınlar bu sınırların ötesine geçtiklerinde histerik olarak sınıflandırıldılar, dolayısıyla da bu kadınların psikiyatrik ya da tıbbi müdahaleye gereksinimleri olduğu söylendi. Toplumun benimsediği heteroseksüelliğin ötesine geçmiş herhangi bir haz biçimi sapma olarak değerlendirilip yasal, ahlâkî ve tıbbi disiplinin ellerine teslim edildi. Sonunda bizzat doğum bile karı koca alanının ötesine taşınarak "nüfus" adına devletin denetimine bırakıldı. Cinsel beden hazlarının, gelişen kapitalist (süregiden ataerkil) devletin gereksinim duyduğu toplumsal disiplinden kaçıp kurtulmasına izin verilemezdi.

Demek ki Barthes'ın *jouissance*'ı açıklamak için cinsel eğretilemeler kullanması olsun on dokuzuncu yüzyılda karnavalımsı popüler hazları sınırlamaya çalışanların cinsel aşırılıkları kolaylıkla toplumsal düzene yönelik tehditlerle bağlantılandırmaları olsun hiç de şaşırtıcı değildir (bakınız 4. bölüm).

---

* Head Banging: Heavy Metal müzik eşliğinde müziğin ritmine göre kafa sallanarak yapılan dans (ç.n.).

Bakhtin'in (1968) açıklamaları Barthes'ınkinden daha toplumsal olmakla birlikte, o da aşırı bedensel hazların, karnavalımsı tersine çevirmelerin ve sıyrılmaların özü olduğunu farketti. Cinsellik (yeme ve içmeyle birlikte) bu özgürleşmenin bedensel bir ifadesi olmakla birlikte, Bakthin'i asıl ilgilendiren şey bireysel orgazmın özgürleşmesi değil, toplumsal bedenin özgürleşmesidir. Fiziksel hazlar toplumsal ve kamusaldır; karnaval sokaklarda, *jouissance* çalışırken gerçekleşir.

Bourdieu (1984), bedene yönelik egemen tiksintinin ve bu tiksintiyi estetik karşıtı konumuna dönüştüren duygulanımların kaynağını bulmak amacıyla romantik felsefeye, özellikle de Kant'ın felsefesine geri döner. Paradoksal bir biçimde, beden, yalnızca toplumsal eğitim ve disiplin aracılığıyla oluşturulabilen, "arı" beğeniden kaçarken bir yandan da onu tehdit eden bir deneyim alanı olmayı sürdürmektedir. Kant'a göre duyumsallık, yani duyguların algılanması doğaldır, bundan dolayı da aşağı düzeydedir. Uygar insanlar hissetmeyi olduğu kadar düşünmeyi de öğrenirler, bu yolla bedenden, estetiği kendileri için olanaklı kılan bir uzaklığa çekilmeyi başarırlar. Bedensel duyular reddedilmeleri gereken adi zevk konumlarıdır; duygulara seslenen sanat "güzel" değil "hoşa giden"dir; haz üretmekten çok "zevk" üretir. Bu adi zevk, Kant'ın "damak, dil ve boğaz zevki" dediği, Bourdieu'nun ise (1984: 486) "başka bir düzlemde akılsızlık olarak gözüken dolaysız duygulanıma teslim olma" olarak açıkladığı şeydir. Schopenhauer'in "yüce" ile "çekici" arasında yaptığı ayrımla paralellik göstermektedir bu. Çekici olan, "kendi doyumunu, kendi memnuniyetini doğrudan sunarak arzuları coşturan" yani "izleyeni güzelliğe ilişkin tüm kavrayışların istediği arı düşüncelerden uzaklaştırarak, doğrudan gösterdiği nesnelerle bu arzuları ister istemez coşturan"dır. Bourdieu'nun (ve çevirmenlerinin) kullandığı çeviri, "istek" ile "arzu" arasındaki benzerliği yeterince açık biçimde ortaya koyamamaktadır. Bu benzerlik daha açık biçimde Bourdieu'nun Schopenhaur'dan aktardığı iki çekicilik örneğinde –yenecek kadar güzel görünen meyve resimleri ve "genel işleniş tarzları izleyicinin tutkularını coşturacak biçimde tasarlanmış" kadın resimleri ve heykelleri

(Bourdieu 1984: 487)– ortaya çıkmaktadır. Beden, her ikisi de arı güzellik estetiğini tehdit eden, dolayısıyla da "tiksinti" uyandırması gereken (tam anlamı ile "zevk karşıtı") orallık ve cinsel hazlar ile örneklendirilmektedir.

Kant'a göre duygu kaynaklı hazlar zorbaydılar; insanlar yalnızca estetik üzerine derin düşünmeye daldıklarında özgür olabilirlerdi. Hoş olduğunda ısrar edilen bir nesne, kendisine yönelik etik direnişi tehdit eder ve estetiğin gerek duyduğu uzaklığı reddeder. Bu tehdit, hem sanatta hem yaşamda, hem yansıtılanda hem de gerçekte varolur: Meyve resimleri gerçek meyveler kadar tehdit edicidir, nü bir heykel çıplak bir kadın kadar tehdit edicidir. Zevk, Bourdieu'nun (1984: 489) "duyusala hayvansal bağlanış" diye adlandırdığı şeyi güdülüyerek güzelliğin saflığını ve evrenselliğini bozar, insanları köleleştirir:

> İnsan özgürlüğüne ve kültüre (karşı-doğaya) yönelik bu iki yönlü meydan okumaya rağmen tiksinti, tiksinti verici olan şey ile zevkin çirkin ayartıcılığının ikircikli deneyimidir. Bu deneyim, hayvansallığa, bedenselliğe, göbeğe ve sekse, yani yaygın olana, dolayısıyla da bayağıya dönük bir tür indirgemeciliği yansıtır. (s. 489)

Kuramcıların çeşitli biçimlerde yerdikleri ya da övdükleri bedensel hazlar, sıyrılmacı amaçlar için kolayca kaydedilebilirler. Bedensel hazların direnişi göstergebilimsel bir başkaldırının değil, reddetmenin direnişidir. Toplumsal denetimin bu türden bir yolla reddedilişinin doğrudan siyasal etkileri olmayabilir; bu direnişin siyasal etkililiği daha çok toplumsal disiplinin yeğlediğinden farklı ve ona karşıt bir toplumsal kimliği savunmasında yatmaktadır. Bu direniş aynı zamanda hem bir enerji alanı hem de güçlü bir etkileyiş alanıdır: Onun yukarıdan bakıldığında tehdit edici, aşağıdan bakıldığındaysa özgürleştirici görünmesini sağlayan şey, sağladığı hazzın yoğunluğu, dolayısıyla da sıyrılmanın tamlığı olsa gerektir. Bu popüler bayağı enerjinin, durmadan denetim dışına taşma tehdidi taşıyan gücünün onaylanması, aynı zamanda onun geçerli kılınmasıdır. İnsanların popü-

ler hazlardan hoşlanma hakları olduğu iddiası, insanları egemenliği altına alan sistemi kendi başına değiştiremeyebilir, ama yine de disipline sokulmuş normal varoluşa karşıt yaşam alanlarını ve deneyim anlamlarını korur. Popüler hazlar birbirine karşıt hazlardır, halkın kültürel alanını iktidar bloğunun emperyalizmine karşı korudukları ölçüde de direnişçidirler.

Bu sıyrılma, güçleniş olarak deneyimlenir, ama bu güçlenişin nasıl gerçekleştirilebileceğini belirlemez mi hatta onu zorunlu olarak etkilemez mi? Bu sorunun sorulması, bizi popüler üretkenlik alanına yöneltiyor. Barthes (1975b) *plaisir*'ın *jouissance*'dan farklı (ayrıca daha bayağı olduğu sezdirilen) bir haz biçimi olduğunu savunur. *Plaisir* toplumsal olarak üretilir, kökleri egemen ideoloji içindedir, toplumsal kimlikle, toplumsal kimliğin tanınmasıyla ilgilenir. Eğer *jouissance* toplumsal düzenden sıyrılmanın hazlarını üretmekteyse, *plaisir* toplumsal düzene bağlanmanın hazlarını üretmektedir. *Plaisir* daha çok bir gündelik yaşam hazzıdır, *jouissance* özel, karnavalımsı anların hazzıdır. *Plaisir* toplumsal kimliğin tanınmasından, onaylanmasından ya da pazarlık yoluyla olurlanmasından oluşur, ancak bu onun zorunlu olarak uygitsinci ya da gerici bir haz olduğu anlamına gelmez (gerçi öyle de olabilir). *Jouissance* ile *plaisir*, çıkarımıza uygun düştüğünde egemen ideolojiye ve onun önerdiği öznel yönlere uyma hazlardır; aynı şekilde, çıkarlarımıza yanıt veremediğinde bu ideolojiye ve öznel yönlerine direnmenin ya da onları değişikliğe uğratmanın hazları söz konusudur. İnsanlar toplumda, egemen ideolojiyi aynı anda hem olurlayan hem de ona direnen karmaşık ilişkilerde konumlandırıldıkları sürece, gericiden bozguncuya kadar değişen *plaisir* biçimleri deneyimlenecektir.

Barthes'dan daha çok üzerinde durmak istediğim nokta, *plaisir*'ın yalnızca onu deneyimleyen insanlar tarafından üretildiği –insanlara dışarıdan verilmediği– için haz verici olduğudur. Bu hazzın üretimi hem enerji hem de özsaygı gerektirir, bu üretimse sıyrılmacı ve üretken hazlar arasındaki olası tek ilişkiyi akla getirir: Sıyrılmacı hazlar benliğin ve kişinin sonunda siyasal açıdan etkin bir direnişle sonuçlanabilecek toplumsal ilişkilerinin

(büyük olasılıkla direnişçi) anlamlarının üretiminin temelinde yatan enerjiyi ve güçlenişi üretir.

Bunun bir örneği olarak Radway'ın (1984) –varsayımsal, ama görgül bir çalışmaya dayanan– aşk romanı okurlarına yönelik çalışmasını ele alalım. İş başındaki popüler kültür süreçlerine ilişkin temel bir etnografik araştırma olduğu için bu çalışmaya tekrar geri döneceğim. Kitap, aşağıdaki senaryonun "gerçek olaylara dayandığını" düşünmemize yetecek kadar kanıt sunmaktadır.

Bir ev kadını düzenli olarak aşk romanları satın almakta ve eşinin bunu onaylamamasında birtakım hazlar bulmaktadır –bir aşk romanı satın alarak, hem parayı ailesine harcayacak yerde kendisi için harcıyordur (ev kadınlığı ideolojisinden hoş görülebilir bir sıyrılma) hem de kendisine ait bir kültürel mekânı satın alıyordur. Okuma edimi sıyrılmacıdır: Kadın, kadınları sırf öteki insanlarla bağlantıları içinde, özellikle de aile içinde görmelerini sağlamak amacıyla disipline sokan dişilik ideolojisinden sıyrılmasına aracılık eden kitapta kendini "kaybeder". Bu kaybolma *jouissance*'ın ayırt edici özelliğidir, kadının kendisini egemenliği altına alan güçlerden sıyrılmasını olanaklı kılar, bu da başka türlü bastırılması gereken bir güçlenme duygusu ve enerji üretir. Bu sıyrılmacı hazlar metne özgü değildirler: Kadını toplumsal benliğinin dışına taşıyabilmeyi becerebilen herhangi bir kitap da bunları üretebilir. Bu tür bir sıyrılmacı haz biçimini üreten, özgül metnin kendisinden çok okuma edimidir. Ama yalnızca kadının toplumsal konumuyla bağlantılı belli kitaplar bu hazzı ver*ebilirler*. Benliğin *jouissance* benzeri kaybolmayı deneyimleme becerisi, kimlik ve anlamların *plaisir*'ları ile karşılıklı bağımlıdır. Bu kaybolmayı üreten aşk romanları, kavga eden, cesaretli bir kadın kahramanın erkek kahramanın acımasızlığına ve soğukluğuna katlanmasını ve yaşam savaşımı vermesini, sürekli olarak bu mağduriyetle mücadele etmesini, bundan da asla vazgeçmemesini anlatan romanlardır. Bunun bir etkisi, erkek kahramanın "dişileşmiş" hale gelmesidir; erkek kahraman kadına karşı yumuşar, ona duyarlılıkla, korumacı duygularla yaklaşmaya başlar; kadın kahraman, ancak erkek kahraman yeterince dişileştiğinde onun evlenmeye uygun duruma geldiğini düşü-

nebilir. Ev kadını, kendi okumasında ataerkil değerlere karşıt olan dişil değerleri keşfeder, onları onaylar. Aşk romanlarında dişil değerler, kadın kahramanı tümüyle egemenliği altına alacak kadar olmasa bile onun acı çekmesine yol açacak kadar güce sahip, siyasal açıdan daha güçlü ataerkil değerler önünde ahlâkî ve toplumsal bakımdan daha üstün gösterilirler. Dişilliğin ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine karşı bu direnişçi anlamları oluşturmanın verdiği haz, toplumsal olarak üretilmiş bir *plaisir*'dir, ama bu toplumsal-dışı *jouissance* ile de bağlantılıdır, çünkü *plaisir* toplumsallıkla bağlantılı anlamları, *jouissance* ise enerjiyi, güdülemeyi, güçlenmeyi sağlamaktadır. Bu güçlenmenin, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin öz-çıkarcı, öz-üretimci anlamlarıyla karışması sonucunda, kadın okur, kocasının gündelik ilişkiler aracılığıyla uyguladığı iktidara meydan okumaya, bu ilişkiler içinde kendi alanını genişletmeye, zayıf biçimde olsa bile, iktidarı kendi lehine yeniden paylaştırmaya güdülenir.

Popüler hazların ve onların siyasetinin doğru olduğu varsayımına dayalı böylesi bir anlatı, berraklık adına her şeyi fazlasıyla basite indirger; bu anlatının *jouissance*, *plaisir* ve gündelik yaşam siyaseti arasındaki ilişkilerin doğrusal, ardışık (ya da daha zayıf bir olasılıkla biri diğerinin sonucu) olduğunu, neden sonuç yasalarına boyun eğdiğini sezdirmesine izin vermemeliyiz. Bu ilişkiler böyle değildir. Bunlar çok yönlü, zorunluluk gerektirmeyen, ortak ve özgül anlarda izlerinin sürülmesi hiç de kolay olmayan ilişkilerdir. Popüler haz ya da eğlence alanları arasındaki ilişkiler asla böyle doğrudan, böyle tekil değildirler (bakınız 7. bölüm).

Popüler hazları iki kategoriye ayırmayı yararlı bulmaktayım: Beden üzerinde odaklanan, toplumsal açıdan rahatsız ediciliğe ve skandala neden olmaya eğilimli sıyrılma hazları ile toplumsal kimlik ve toplumsal ilişkiler üzerinde odaklanarak anlam üreten, toplumsal bakımdan hegemonyacı güce göstergebilimsel direniş aracılığıyla toplumsal olarak işleyen hazlar. Bu bölümün geri kalan kesiminde anlam oluşturma hazları ve siyasaları üzerinde yoğunlaşacağım; sıyrılma hazlarını ise dördüncü bölümde tartışacağım.

Popüler kültür siyaseti, gündelik yaşamın siyasetidir. Bu, popüler kültür siyasetinin makro düzeyde değil mikrosiyasal düzeyde işlediği, köktenci değil ilerici olduğu anlamına gelir. Popüler kültür siyaseti, aile, yakın iş çevresi, sınıf gibi yapılardaki eşitsiz iktidar ilişkileri üzerine yapılan gündelik pazarlıklarla ilgilenir. Popüler kültür siyasetinin ilericiliği, bu yapılar içindeki iktidarın güçsüzler lehine yeniden dağılımıyla ilintilidir; aşağıdan gelen iktidarın işlemek durumunda olduğu uzamı genişletmeye çalışır. Popüler kültür siyaseti, makro düzeyde bir siyaset olmasından ötürü, köktenciliğin yaptığı gibi, ilk etapta iktidarı paylaştıran sistemi değiştirmeye çalışmaz. Bu konu yedinci bölümde daha ayrıntılı ele alınacaktır. Popüler kültür siyaseti, gündelik yaşamın taktiklerinde daha büyük bir rol oynadığı için mikrosiyasettir.

Mikrosiyasetin hazları hem ilintili hem de işlevsel anlamlar üretmekten alınan hazlardır (bakınız 5. ile 6. bölümler). İlintililik, hem (hegemonyacı, disipline sokucu) egemenlik altına alma güçlerini hem de bu güçlere karşı –tabi bireylerin toplumsal deneyimlerinde yapılanmalarına bağlı olarak üretilmiş anlamlarda içerilen– direnişleri gerekli kılar. İşlevsellik, bu anlamların gündelik yaşamı anlamlı kılmada, bireyin bu yaşamdaki içsel ve dışsal davranışlarını etkilemede kullanılabilmelerini gerektirir. Haz, üretkenliğin, ilintililiğin ve işlevselliğin karışımından ortaya çıkar; yani bu, bir metinden çıkardığım anlamların, *benim* anlamlarım olduğunu, bunların gündelik yaşamımla doğrudan, eyleme dönük bir şekilde ilişkili olduklarını hissettiğimde haz verici olduklarını söylemektir.

Michaels (1986) bu sürece ilişkin çarpıcı bir örnek verir. Orta Avustralya çöllerinde bir kabile yaşamı süren Avustralya Yerlileri'nin en çok beğendiği filmlerden birisinin *Rambo* olduğunu bulguladı. Avustralya Yerlileri, temel çatışmanın Üçüncü Dünyanın bir temsilcisi olarak gördükleri Rambo ile beyaz yönetici sınıf arasında meydana geldiğini düşündükleri için metinden kendi anlamlarını –kendilerinin beyaz, sömürge-sonrası ataerkillik deneyimleriyle açıkça ilintili, kendilerinin ırklararası ilişkilerine direnişçi bir anlam katmada yardımcı olabilecek düzeyde iş-

levsel bir dizi anlam– çıkarıyorlardı. Kuşkusuz, Avustralya Yerlileri'nin çıkardıkları anlamlar toplumsal bakımdan daha uygitsinci bir okumanın büyük bir olasılıkla vurgulayabileceği özgür Batı ile özgür olmayan Doğu bloğu arasındaki çatışmadan çok, kendileriyle daha yakından ilintili bir çatışmanın anlamlarıydı. Avustralya Yerlileri ayrıca, Rambo ile kurtardığı esirler arasında Doğu-Batı eksenleri çevresinde yapılanmış her türlü milliyetçi ilişkiden daha çok kendi toplumsal deneyimleriyle ilintili kabile ya da akrabalık ilişkileri üretiyorlardı: unutulmamalı ki, Avustralya hapishanelerini orantısız sayılarda dolduranların başında Avustralya Yerlileri gelmektedir.

Avustralya yerlilerinin *Rambo*'dan çıkarttıkları anlamlar haz vericidir, çünkü bunlar metin *tarafından* değil metin*den* üretilen ilintili, işlevsel anlamlardır. Ronald Reagan bu filmi kendi işini kendin gör bireyciliğine ilişkin iletisi nedeniyle överken, kendi hazzını büyük bir olasılıkla kendi siyasal amaçlarına hizmet eden oldukça farklı anlamlarda deneyimliyordu. Reagan'ın hazları hegemonyacı, metin tarafından yeğlenmiş hazlardır, bu yüzden kendisinden çok az üretkenlik istemektedir ya da hiç istememektedir. Öte yandan, Avustralya Yerlilerinin ürettikleri anlamlar direnişçi anlamlardı, daha üretken, daha popüler bir süreç tarafından üretilmişlerdir.

Üretim etkinliği toplumsal farklılığın tanınmasından ve bu farklılık yapılarının tabilerin tarafında yer alanların kimliklerinin ve altkültürel haklarının dile getirilmesinden oluşur. Toplumsal farklılığın tanınması, farklı biçimde düşünme gereksinimini üretir: Farklı biçimde düşünmek, toplumsal farklılık duygusunu yeniden üretir, onu onaylar. Burada önemli olan, düşünmenin toplumsal gerçeklikten bağımsız ve kopuk olması değil, *farklı* olmasıdır: Farklı biçimde düşünmek, tabilerin tabiliklerine ilişkin egemen anlamın kabullenilmesini ya da egemenlik altına almayla hiçbir ilişkisi olmayan bir anlamın üretilmesini değil, kendi tabiliklerini anlamlı kılmalarını zorunlu kılar. Tabilerin ve onların toplumsal deneyiminin egemen duygusunun başlıca özelliği aşağılayıcı olmasıdır: Tabilik duygusu, bu egemen, güçsüzleştirici anlamlara direnir, onları rahatsız eder ya da onlar-

dan sıyrılır. Demek ki, popüler hazlar, hem kişinin kendi kültürünü oluşturmasına dönük yapımcıl hazlardan hem de egemenlik altına alma yapılarına dönük saldırgan direnme hazlarından oluşur.

The Newlywed Game (Yeni Evliler Yarışması) adlı programın yeni dönem gösteriminde, dört kocaya, eşlerinin "romantik gereksinimlerine" karşı verecekleri yanıtın, "Evet, efendim", "Ciddi ol adam" ya da "Hiç yolu yok, Jose!" yanıtlarından hangisi olabileceği soruldu. Kuşkusuz dört koca da, bir tanesi biraz kararsız kalmakla birlikte (bunun için onunla dalga bile geçtiler), "Evet, efendim" yanıtını verdiler; ötekilerse, "eşim çok uysaldır" ya da "ne istersem yapar" gibi sözlerle yanıtlarını açıkladılar. Bu dört kocanın eşleri kameranın önüne geçip kendi yanıtlarını verdiklerinde, iki eşin yanıtları kocalarınınkiyle aynıydı ("evet, efendim"), bir eş yanıtının "Ciddi ol, adam"a çok daha yakın olduğunu söyledi, öbürüyse "Hiç yolu yok, Jose!" yanıtını verdi.

İki sınıf dolusu öğrencimle birlikte bu küçük popüler kültür anından bir hayli haz aldık. Bu popüler kültür anını araştırmak için ona üç ayrı biçimde yaklaştım: Kendime bu programı nasıl izlediğimi, ondan niçin hoşlandığımı sordum, öğrencilerime de aynı soruları sordum ve bu yarışma programının hayranlarının benimle telefonla ya da mektupla bağlantı kurup bu programı nasıl ve niçin seyrettiklerini bana anlatmaları için yerel medyada ilan verdim.

Kendi hazzımı araştırırken, izleme anında üç temel söylemi kullandığımı, başka bir deyişle metne üç toplumsal dayanışma öbeği taşıdığımı farkettim. Ben, halkın ve egemenin seslerinin popüler metinlerde nasıl konuştuğunu ya da kendilerini nasıl temellendirdiklerini araştıran popüler kültür kuramcısı bir akademisyen, dolayısıyla akademiye bağlı birisi olarak popüler kültürün çelişkilerine, tartışmalı noktalarına, ideolojisinin beyaz yumuşak karın bölgesini gözler önüne seren zayıf yerlerine akademik bir söylem kullanarak –herhangi gerçek bir akademisyen gibi metinden kendimi belirli bir uzaklıkta tutarak– dokundum. Ama aynı zamanda bu popüler metni içeriden de izledim, onun gerek ataerkinden gerekse ataerkinin özendirdiği cinsel ilişki-

lerden derinden hoşnutsuz olan, yaşlanma ve cinsel güç, erillik ve cinsel performans arasındaki ilişkilerle ilgilenen beyaz, orta sınıftan orta yaştaki bir erkek olarak kendi gündelik yaşam koşullarımla ilintilendirmek için daha popüler bir söylem kullandım. Sınıfımı/yaşımı/toplumsal cinsiyetimi/ırkımı bu söylem ya da daha doğrusu –popülist söylemle belli ölçülerde çatışan ama onun tarafından da tamamlanan– kendi içinde tutarlı bir söylem kümesi aracılığıyla anlamlandırıyor, toplumsal benliğimi ve toplumsal deneyimimi hoşlandığım metinlere bu söylem kümesi aracılığıyla taşıyorum. Sıradan zevklerim, sıradan demokratik isteklerim var –rahatsız edici, kaba saba ve zevksiz, benim için "uygunsuz" olduğunu bildiğim hazlar veriyorlar, çünkü bunlar, gerçekte "ait olduğum" sınıfın estetik ve kültürel beğenilerini rahatsız ederler, bu hazların haz verici olmalarının kısmi nedeni de işte bu sınıf standartlarına ve onların ideolojilerine yönelik saldırganlıklarıdır. Bu hazlar işbaşındaki popülizmin bir biçimidirler. Bu yüzden söz konusu metni, bir izleyici olarak kendimi de incelemeden araştıramazdım, çünkü bir metin yalnızca Ben onu okuduğumda, yalnızca Ben onun potansiyelini özgül bir anda özgül biçimlerde harekete geçirdiğimde, yalnızca Ben bana sunduğu kaynakları fiilen kullandığımda bir metindir. Buradaki "Ben" bireyciliğin "Beni" değil, bir söylem alanıdır: "Ben", içinde toplumsal yaşamımın söylemlerinin kesişerek "beni" oluşturduğu, bu söylemlerin okuma pratiğinde metnin söylem kaynaklarına taşındığı bir alanım. Bu söylem kaynakları kendilerinden çıkartabileceğim anlamları sınırlayabilirler ama kendilerini ortaya koyan gündelik yaratıcılığı sınırlayamazlar, aslına bakılırsa bunlar bir bakıma fiilen bu yaratıcılık tarafından tanımlanmaktadırlar.

Öğrencilerimin bu metne karşı tepkileri bekleneceği gibi benimkinden farklıydı, kendi aralarında da farklılaşmaktaydı. Yarışmada sorulan soru bir takım feministleri derinden sarsmıştı. Feministlere göre, bu soru kadınların kendilerine ait cinsel arzularının olmadığı, onların cinselliğinin erkeklerin ihtiyaçlarını karşılamakla sınırlı olduğu şeklindeki ataerkil varsayımı gizliyordu. Öte yandan, programı izleyen erkeklerden kimileri yine

aynı ölçüde derinden sarsılmışlardı –ama oldukça farklı nedenlerden dolayı: Bu sorunun erkekleri zor duruma düşürdüğünü, yatak odasının mahremiyetine giren bu son derece rahatsız edici soruya kamu önünde, televizyonda "Evet, efendim"den başka bir şekilde yanıt verebilecek erkeğin olmadığını düşünüyorlardı. Erillik ideolojisi erkeklere başka hiçbir seçenek tanımıyordu. Erkeklerin seçenekleri ya baskıydı ya da başarısızlık. Erkek izleyiciler, "Evet efendim" yanıtını vermeyen eşleri tarafından kamu önünde "mahcup olmuş" iki kocanın utancının, "Evet efendim" yanıtını veren uysal eşlerin utancına göre daha büyük olduğunu düşünüyorlardı. Bunlar, izleyiciler arasındaki erkeklerin kendilerini bu utanç ile hem özdeşleştireceklerini hem de onunla aralarına uzaklık koyacaklarını savunuyorlardı. Erkek izleyiciler, yarışmacının kamu önünde utandırılmasından haz alırlarken, bir yandan da onunla birlikte utançtan kıvranabileceklerini ve televizyon ekranında erkeğin utandırılmasının, dişinin boyun eğişinden çok daha seyrek görülmesinden dolayı daha bir güçlü etki ürettiğini savundular. Başka bir deyişle, erkekler bu sorunun ataerkiyi gizlemekten çok gözler önüne serdiğini çünkü ataerkil ideoloji açısından erkeklerin başarısız olmasının, kadının bu ideolojiyi destekleyici nitelikteki boyun eğişinden daha bir eleştirel olduğunu düşünüyorlardı.

Bununla birlikte, "feminist" olduklarını iddia etmeyen kimi kadınlar, "Evet, efendim" yanıtını kabul etmeyen iki eşin yanıtlarından, kocalarının huzursuzluğundan gerçekten haz aldılar. Bu kadınlar, programın bu bölümünde ve izleme sonrası başlatılan tartışmada kendilerinden geçercesine kahkaha attılar. Feministler, sorudaki cinsiyetçiliğe radikal saldırılarının çok güçlü olduğunu ve bu durumun onları feminist olmayan "sıradan" kadınların ilerici hazlarını hissetmelerini engellediğini ama yine de bu kadınları anlayabildiklerini söylediler. Bu haz, ataerkil ideoloji ile kadınların gündelik deneyimi arasındaki uçurumun kavranmasında, bu uçurumun üretken bir şekilde kullanılmasında yatmaktadır. Bu kadınların direnişleri, feministlerinki gibi sistemin yapısal düzeyinde değil, kadınların bu sistemle başa çıktıkları, bu sistemdeki uzamlarını genişlettikleri, bu sisteme kar-

şıtlıklarını gündelik yaşamlarının pratiklerinde anlamlandırdıkları gündelik düzeydedir.

Kuşkusuz, programda kocalarıyla aynı yanıtı veren, egemen ideolojiye ve onun tarafından tabi kılınmalarına onay verir görünen eşler puanlarla ödüllendirildiler. Bununla birlikte, direnenler –"kaybedenler"– resmi (ideolojik) puanları alamazken, izleyicilerin hazzında popüler puanları topladılar. Bu program ataerkinin resmi eşler ideolojisine dayanmaktadır: Programın soruları bu ideolojiyi yeniden üretir, formatı gereği bu ideolojiye en iyi uyum gösteren eşleri ödüllendirir. Ama bu programın popüler hazları, deneyimleri egemen ideoloji ile çelişen ya da onu sorgulayan "kaybedenler"de yatmaktadır –kaybedenler, stüdyodaki izleyicilerin delicesine güldükleri anları sağlarlar, onların deneyimleri sunucunun genel hatlarını çizip geliştirdiği deneyimlerdir, onlar yarışmanın popüler galipleridir. Popüler galiplerle resmi galipler arasındaki uçurumu tam da bu gündelik deneyimler ile ataerkil eş ideolojisinin stratejik gücü arasındaki farklılıklar oluşturmaktadır. Ataerki bu sorunun içine kazınmış olmasına rağmen, kimi izleyicilere göre, yarışmadaki erkekler kadınlardan daha kötü duruma düşmüşlerdir; erkeklerin gücünün zayıflığı gözler önüne serilmiş, kadınların bu güçle taktik anlamda başa çıkma becerisi kamusal düzeyde onaylanmıştır.

Bu durumu, popüler kültürün ilerici potansiyelinin bir örneği olarak adlandıracağım. Popüler kültürün ilericiliği, gerek ataerkil iktidar ile kadınların gündelik deneyimleri arasındaki farklılığı görmesinden, gerekse de kadınların gündelik deneyimlerinin bu güce taktik anlamda direnişlerini onaylamasından kaynaklanmaktadır. Bu uçurumun televizyondaki yansıması, kadınların, bunu kendi deneyimlerine eklemlemeler ni olanaklı kılmaktadır; kadınlar, uyum gösterme puanlarının ne anlama geldiğini algılayarak hem ataerkil iktidara ilişkin kendi deneyimlerini hem de bu özel televizyon metninin kendi deneyimleriyle ilintisini anlamlandırabilmektedirler. Eşin "Hiç yolu yok, Jose" demesine eklemlenebilecek sayısız gündelik deneyim söz konusudur, ayrıca "Evet, efendim"in sayısız değişik biçimlerde söyle-

nebileceğini farketmemiz gerekmektedir –tam bir boyun eğme asla yalnızca sözcükler aracılığıyla dile getirilemez. En azından, mikrosiyasal toplumsal cinsiyet ilişkileri aracılığıyla işleyen bu düşüncenin, birtakım kendine özgü durumlarda, iktidarın cinsel dağılımında pazarlık konusu edilen bir değişimin parçası olabilme potansiyeli söz konusudur –ataerkil iktidar işleyişlerinin böylesine popüler bir temsili, gerek birey erkeklerin gerek birey kadınların bu iktidarı kendi ilişkilerinde farklı bir biçimde, üstelik daha eşit olarak yaşayabilmelerinin bir parçası olabilir.

Feministlerin, popüler kültürün bu minicik parçasına yanıtlarını eleştirmek istemiyorum. Onların yanıtları tam anlamıyla geçerliydi, ama feminist olmayan kadınların yanıtları da en az onlarınki kadar geçerliydi. Ancak, bu iki yanıt arasındaki uçurum, radikal ile ilerici arasındaki, stratejik ile taktiksel direnişler arasındaki, yapısal ile pratik bakış açıları arasındaki farkı gözler önüne sermektedir. Gerçekten de, *Newlywed Game* bu tikel feministlerin popüler kültürünün bir parçası değildi: Onlar bu metinden (galiba incelmemiş ataerki korkusuna ilişkin bilgilerini kesinlemek dışında) haz almadılar, bu programı gündelik yaşamlarının bir parçası olarak izlemeyi seçmediler, bundan dolayı da programın sunduğu kaynakları üretken bir şekilde kullanmadılar. Bu feministlere göre, bu metin ne yapımcıl ne de popülerdi.

"Gerçek" hayranların yanıtları öğrencilerimin yanıtlarını zenginleştirdi, özellikle de bu programı izlemenin, hayranların gündelik yaşamlarının dokusuna nasıl kolayca dahil edildiğini gösterdi. Hayranların yanıtlarından dört temel nokta çıkartılabilir:

Birincisi, ilana yanıt verenlerin toplumsal cinsiyetidir: İlana yanıt veren 22 kişiden 21'i kadındı. Aralarındaki tek erkek de yalnızca –görünüşte bunu kendi başına yapamayacak kadar çekingen olan– kız arkadaşı onu zorladığı için ilana yanıt verdiğini kabul etti.

İkincisi, program belirgin olarak evli ya da bekar çiftler tarafından, yine belirgin olarak erkeğin isteksizliğine ya da utancına rağmen kadının ısrarıyla izleniyordu. Kadınlar programı, cinsel

ilişkilerini anlamak, cinsel ilişkilerini ifade etmek için doğru bir biçimde kullanıyorlardı. Programı bir düşünme aracı olarak, gündelik yaşamlarında kullanabilecekleri bir araç olarak görüyorlardı. Başlıca yanıtlardan birisi aşağıdaki şu mektuptu:

> Sevgili Fiske,
> Ne öğrenmek istediğinizden tam olarak emin olmasam bile, size biraz utanarak da olsa *THE NEWLYWED GAME*'in fanatik bir izleyicisi olduğumu söyleyebilirim. Niçin olduğunu gerçekten açıklayabilir miyim bilmiyorum, bu programı büyük oranda gösterilme vaktinin programıma çok iyi uymasından dolayı üç ay önce izlemeye başladığımı söyleyebilirim. İşten eve döndüğümde akşam haberlerini izlerken akşam yemeğini hazırlarım, daha sonra 19:00'da yemek hazır olunca, oturup *THE NEWLYWED GAME*'i izlerken akşam yemeğimi yiyebiliyorum.
>
> Galiba bu programda hoşlandığım şey, bu önemsiz ev içi şeylerin büyük bir bölümünü kocamla aramdaki ilişkiyle bağlantılandırabilmemdir, gene de bizim programdaki çiftlere ne kadar da benzediğimizi farketmek birazcık rahatsızlık verici. Doğrusu, genelde sorulara yanıt veririm, kocamınsa nasıl yanıtlar vereceğini kestirmeye çalışırım. Eğer bu sırada kocam evdeyse ve programı benimle birlikte izliyorsa, sorulara yanıt vermesi için onu zorlarım, böylece yanıtlarımızı karşılaştırabiliriz. Gerçekten de, birbirimiz hakkında, hep öğrenmek istediğimiz şeyler olmasa bile, kimi şeyler öğreniyoruz. Bundan dolayı bu programdan hoşlanıyorum. Bir başka neden, insanların kendilerini aptal yerine koymalarını izlemekten hoşlanmam olabilir. Belki aptal olmayabilirler, ama kendilerine özgü bütün tuhaflıklarını gözler önüne seriyorlar. Bana kalırsa bu da iyi bir güldürü için fazlasıyla yeterli.
>
> Son neden, "Çarkıfelek" ve "Riziko" gibi yarışma programlarına tahammül edemememdir. Talih ya da kumar oyunları ya da bu türden yarışma programları beni heyecanlandırmıyor.
>
> Başka bir şey daha aklıma geldi: O da bu programın sunucusu ile ilgili. Sunucu kesinlikle yarışmacıları böyle davranmala-

rı için tahrik ediyor. Karı ile koca arasındaki çatışmayı ateşlendirmek programın cazibesinin bir parçası gibi görünüyor.

Sayın Fiske, program hakkındaki gözlemlerim bunlardan ibaret. İşinize yarar mı bilmiyorum ama *THE NEWLYWED GAME*'in ardından *THE NEW DATING GAME*'i de izliyorum ama bu yarışmadan o kadar hoşlanmıyorum. Eğer bekar olsaydım, belki de bu yarışmayı izlemeyi daha çok tercih edebilirdim.

Bu mektupta hemen üzerinde durmamız gereken iki nokta söz konusudur –birincisi, mektubu yazanın evlilik çatışmasını izlemekten aldığı hazza ilişkin yorumunun resmi ve popüler galipler arasındaki farka ilişkin kuramlaştırmayı destekliyor olmasıdır– yarışma ev içi uyumu resmen ödüllendirirken, yarışmanın cazibesi toplumsal cinsiyet çatışmasına dayanmaktadır: Resmi eş ideolojisi yalnızca yıkılması amacıyla desteklenmektedir. İkinci nokta, mektubu yazan kadının kendisinin ve kocasının birbirlerinden öğrendikleri şeylerin hep öğrenmek istedikleri şeyler olmadığı yorumuyla bağlantılıdır. Bu da sıkça verilen bir yanıttı; yarışmacıların özeli kamusal hale getirme tarzları izleyici çiftlere dek uzanan ortak bir tarzdı. Eşlerin her birinde özel olan ya da bastırılmış olan, eşlerin kendi "kamusal" alanlarında, birbirlerine ilişkin ortak bilinçlerinde ve ilişkilerinde, yarışmanın normalde özel olanı kamusal hale getirmesinin minyatürleştirimi aracılığıyla ortaya konmaktadır.

Bastırılmış olanın açığa vurulmasından en kârlı çıkanlar kadınlarmış gibi gözüküyor. Bastırılan şeyler, eşler arasındaki anlaşmazlıklar, egemen ideolojiyle çelişen gündelik deneyim anlarıdır. İlanımı yanıtlayan kadınlardan birinin telefonda söylediği gibi:

> Bizi kendimiz hakkında düşünmeye zorluyor, anlaşamadığımızda gerçekten eğlenceli, birbirimizi ne kadar iyi tanıyıp ne kadar tanımadığımızı görmekten hoşlanıyoruz, gerçekten eğlenceli... ama kimileyin gerçekten fazlasıyla ciddi hale geliyor, fazlasıyla ciddi...

Telefonda kendisi ile erkek arkadaşının nasıl "gerçekten ciddi"leştiklerini anlatırken öyle çok gülüyordu ki söylediklerini anlamakta güçlük çekiyordum. Gülmeyi yorumlamak zordur, ancak bana kalırsa bu olayda gülme yalnızca kadının bu konuyu, anonim bir konu olsa bile, bir yabancı ile tartışmaktan duyduğu utancı göstermekle kalmıyordu, belki daha da önemlisi dikkati kadının hazlarının nereye odaklandığına da çekiyordu. Kadınlar normalde üstü örtülmüş yanlış anlamaların açığa vurulmasından aldıkları hazzı şu ya da bu biçimde aktardılar. Kocalarının tepkilerinin ise anlayamamaktan kaynaklanan hafif utanmadan, sorundan kaçma arzusuna, oradan da tüm süreci "aptalca" olarak nitelemeye kadar uzandığını belirttiler.

Bunun temelini, duygusal yönetimi erkeklerden daha çok kadınların omuzlarına yıkan ideolojik pratiğimizin oluşturduğunu düşünüyorum. Sonuçta, ilişkilerdeki başarısızlıkların ya da gerilimlerin sorumluluğu ideolojik olarak kesin kesin kadınların üzerine yıkılması nedeniyle bu türden başarısızlıkların erkeklerden çok kadınlarda bir suçluluk duygusu uyandırması daha olasıdır. Bu tür gerilimlerin eğlenceli hale getirilmeleri, kamusal güldürü malzemesine dönüştürülmeleri, bunları kadın sorumluluğunun suçluluk duygusu üreten alanın dışına taşır. Bunlar çoğu kadın için olduğu kadar ataerkinin kendilerine biçtiği erkeklik rolünün en azından belli özelliklerinden hoşnut olmayan erkekler için de özgürleştirici olduğu kadar yıkıcı da olabilirler.

Bu bizi yaygın bir şekilde beyan edilmiş üçüncü hazza götürmektedir –utanma hazzı, çünkü utanç sözcüğü neredeyse bütün yanıtlarda yer almaktadır. Deneyimlenen üç tür utanç söz konusudur: Yarışmadan hoşlandığını itiraf etme utancı, programı izleyen eşlerde üretilen utanç ve yarışmadaki eşlerin utanması. Açıkçası, utanç başlı başına temel bir hazdır.

Utancın, uzlaşımcı ile yıkıcı arasındaki, egemen ile tabi arasındaki, yukarıdan aşağıya ile aşağıdan yukarı iktidar arasındaki çatışmada deneyimlendiğini ileri sürüyorum. Bir çiftin anlaşmazlıklarının ifşa edilmesinin, bundan da hoşlanılmasının utanç verici olmasının tek nedeni, egemen grubun ideolojik değerleriyle, tabilerin bunlarla çelişen gündelik değerlerinin aynı anda

deneyimlenmesidir. Bastırılmış ya da ikincilleştirilmiş anlamları özgürleştirme hazları asla özgürce değil, yalnızca onları bastırmaya ya da tabi kılmaya çalışan güçlerle çatışma içinde deneyimlenebilirler. Kadınların utancı, onların aynı anda ve çelişkili bir biçimde bir yandan ataerkinin disiplinini içselleştirmeye çalışmalarının, öte yandan da onu yıkmaya ya da ona direnmeye çalışmalarının bir göstergesidir. Yine, programın değersiz ya da beş para etmez olduğu kararına varan ideolojik (estetik) değerler de, kadınların bu programdan aldıkları hazdan utanmalarını sağlayacak kadar kabul görürler; ancak bu hegemonyacı düşünce kadınların bu programı izlemelerini ya da ondan hoşlanmalarını engelleyecek denli güçlü değildir. Aslına bakılırsa, utancın kendisi bir hazdır. Utanma, hem egemen hem tabi, hem disipline sokucu hem de özgürleştirici değerleri içermesi nedeniyle popüler bir hazdır; ideolojik olarak bastırılmış olanın kendisini baskı altına alan güçlerle çatışma anında baş gösterir.

Dördüncü nokta doğrudan olmasa da daha önce tartışılmıştı: Bu da izleyicilerin program ile gündelik yaşamları arasında kurmayı başarabildikleri bağlantıların doğrudanlığıdır. Yukarıda alıntılanan mektup bunun özgül, belirgin bir örneğini oluşturmaktadır. Ev işleri ile televizyonun yayın akışının birbirine koşut rutinliği arasında bir dizi bağlantı kurulmaktadır. Tıpkı ev işleri gibi popüler metinler de kısa ömürlüdürler, çarçabuk tüketilirler, yeniden tekrarlanmaları gerekir, bundan dolayı popüler kültürdeki peşpeşelik ile tekrar, gündelik yaşamın rutinlerine kolaylıkla uyan bir rutinleşme üretir. Haberleri izlemek, akşam yemeği hazırlama gibi sıkıcı bir işin haz alınabilir hale getirilmesine yardım eder; *The Newlywed Game*'in izlenişi ise bu sıkıcı işin tamamlanması ödülünün bir parçasıdır. Gündelik yaşamın rutinlikleri, kendilerine gereksinim duyulduğu ölçüde, kendilerine tabi olanları güçsüzleştirirler de. Bu, yemek pişirirken hiçbir hazzın söz konusu olmadığı anlamına gelmez –elbette bir haz söz konusudur, ancak haz bu rutinliğin zorunluluğunda değil yaratıcılığında yatmaktadır: Yukarıdan aşağıya iktidar ile aşağıdan yukarıya yaratıcılık arasındaki karşıtlık bilinen bir şeydir. Ama popüler kültürün, bu özel örnekte televizyonun, rutinleri

gönüllü rutinlerdir: Seçilirler, haz vericidirler. Bu nedenle, bunlar, ev içi emeğin koşut, zorunlu ve baskıcı rutinlerine tabi olma duygusundan sıyrılmanın araçlarını sunarlar. Rutin yaşamlar, rutin hazları gerektirirler; kültürel biçimlerin temel işlevlerinden birisi, zamana biçim vermek zorunda oluşlarıdır, böylece (iki egemen kültürel biçimimiz olan) anlatı ile müzik denetim yalnızca zamanı kavramsal olarak kullanabilme becerisi olsa bile, zamana bir düzen ve yapı kazandırarak sanki onun üzerinde biraz olsun denetimimiz varmış gibi hissetmemizi sağlarlar. Bu denetim duygusu olmaksızın, zamanın ileriye doğru biçimsiz ve karşı durulamaz ilerleyişi, tıpkı ev içi emeğin sonsuz talepleri gibi, moral bozacak denli egemen bir biçimde deneyimlenir.

Popüler kültürün rutin hazları son kertede sağladığı zaman dizinsel denetim duygusundan türetilebilir, ama bunun içinde birbiriyle ilişkili anlamlar oluşturmaktan alınan iç içe geçmiş hazlar yatmaktadır. Mektubu yazan bayan, evli bir kadın olarak kendisiyle daha ilişkili olduğu için *Newlywed Game*'i *The Dating Game*'e göre daha fazla haz verici bulmaktadır. Dolayısıyla, bu bayan *Newlywed Game*'i, kocasıyla ilişkisini anlamlı hale getirmek için bir söylem kaynağı olarak kullanabilmektedir. Anlamlandırma edimi güçlendirici bir edimdir; *kendi* evliliğine ilişkin *kendi* anlamlarını oluşturmanın verdiği popüler üretkenlikle bu bayan evliliğinin aldığı biçimle daha iyi başa çıkabilir.

Kadının aldığı bu haz bir direniş öğesini içinde barındırır. Mektubunun ikinci paragrafı kadının programı sevmesinden, bu programın kendi evliliğiyle bağlantısına, yani evliliğin mikrosiyaseti içindeki güçlendirilmiş bir eyleme ilişkin bir açıklamaya doğru kayar; kocasının açıkça isteksiz olmasına karşın, onu yarışmanın sorularına yanıt vermeye "zorlar". Bu zorlama, tek başına ele alındığında, minicik bir güç gösterisi sayılabilir, oysa gündelik yaşam deneyimleri yavaş yavaş ve karşı konulamaz bir şekilde biriken mikrosiyaset düzeyindeki minik minik müdahalelerle doludur.

Newlywed Game popüler kültürün pratikte yapısal açıdan tipik bir örneğidir, çünkü popüler hazlar ile onların üretkenliği arasındaki sürekli bir hareketten, yapımcıl metin ile okuyucu-

nun mevcut toplumsal konumu arasında ilinti kurmasından ve anlamların üretiminden maddi toplumsal ilişkilere aktarılabilen bir güçlenme duygusundan oluşmaktadır. Haz, ilinti, güçlenme arasındaki bu matris popüler kültürün özünü oluşturmaktadır.

D'Acci'nin (1988) *Cagney and Lacey*'nin (Kadın Polisler) kadın hayranları üzerine araştırması haz, ilintililik ve gücün popüler kültürdeki yakın birlikteliğine dair daha fazla kanıt sunar. Yayın kurumunun diziyi sona erdirme kararının ardından dizinin hayranlarının diziyi kurtarmak için (başarılı) bir girişimde bulunarak yapımcılara mektup üzerine mektup göndermesi, bu izleyicilerin hem *Cagney and Lacey*'nin yaşamlarının televizyondaki yansıtılışını kendi toplumsal deneyimleriyle nasıl yakından örtüştürebildiklerini hem de bunun ne denli yoğun bir haz sağladığını göstermektedir:

> Hep vakit ayırdığım tek bir program var –hoşlandığım birşey, ama ondan Pazar gazetelerindeki çizgi romanları okumaktan hoşlandığım gibi hoşlanmıyorum, bu hoşlanma daha çok gazetenin düşünce yazıları sayfasını okurkenki hoşlanmama benziyor– bu program çok ilginç, kendi yaşamımın boyutlarının bir yansıması. Bu, *Cagney and Lacey*dir (D'Acci, 1988: 7. bölüm, s. 18).

Mektubu yazanın *Cagney and Lacey*'den aldığı hazzın düşünce sayfasının sağladığı hazdan daha büyük olduğunu, birinci tekil şahıs olan ben zamirinden üçüncü tekil şahıs olan birisi zamirine, oradan da yeniden ben zamirine geçmesinden çıkartabiliriz. D'Acci'nin alıntıladığı birçok başka hayran mektubu, programın, erkeklerin egemenliği altında bulunan ve onlar tarafından biçimlendirilmiş çeşitli örgütlerdeki gündelik çalışma deneyimleriyle ilişkisini çok daha özgül ayrıntılarla ortaya koymaktadır. En azından bir tanesine göre, aralarındaki ilinti, örgütün doğasıyla ilintisine rağmen, kesindi.

> *Cagney and Lacey*'den bütünüyle hoşlanıyorum. Sizler televizyonun şimdiye değin gördüğü en iyi kadın polislersiniz. Dizi-

> den kişisel olarak hoşlanmamın nedeni, birkaç ay içerisinde Devlet Polis Akademisine gidecek olmamdır. Ben şimdi tümüyle eril bir ceza kurumunda çalışan bir kadın ıslah memuruyum. İnanın ki, bu "havadan para kazanılan" bir iş değil. Oldukça zahmetli. Birçok tacizle başa çıkmak zorundasınız (7. bölüm, s. 21).

Birinci satırda doğrudan diziye seslenmek için zamirin "siz"e değiştirilmesi ilintinin ve hazzın nasıl da doğrudan kişisel olduğunu bir kez daha kanıtlıyor. Bu mektup, böylesi ilinti hazlarının güçlenmeye yol açtığını doğrudan bildirmese bile, söz konusu hazları güçsüzleşme deneyimiyle söylemsel bakımından ilişkilendirir: Haz, ilinti ve ataerki tarafından daha az güçsüzleştirilip daha az aşağılanma arzusu, bunların hepsi birden bu kadının bilincinde bir araya geliyorlar.

Ancak, kimi hayranlar güçlenme deneyimlerini aktarırken çok daha açıktırlar. D'Acci (1988: 3. bölüm, s. 55) şöyle yazmaktadır:

> Hayranlar, Sharon Gless'in Cagneysi'nin kendi yaşamlarını değiştirmeleri için onlara "cesaret" verdiğini, eşsiz bir model sunduğunu tekrar tekrar belirtmektedirler. Bir izleyici, "Cagney'i gördüğümde onun olmak istediğim insan olduğunu farkettim ve ağır ağır değiştim. Şimdi kendi zihnimle konuşuyorum, hatta kendi fotoğrafçı dükkanımı açmak için yeterince cesaret kazandım." Öbür hayranlar ise, "Cagney her hafta nasıl oluyorsa oluyor çevremdekilerden daha çok kendimle olmam için, yaşamımda daha çok şey yapabilmem için beni cesaretlendiriyor. Sharon Gless'in oynadığı karakter benim için gerçek bir hale geldi."... Ergenlik çağındaki bir kız, bu dizi "başka bir çok şeyde ve sporda erkeklerin yapabildiği her şeyi yapabileceğimi kabul etmem için bana güven telkin ediyor" demektedir.

Hem *Cagney and Lacey*'nin hem de *The Newlywed Game*'in hayranlarının deneyimlediği güçlenme duygusu iki şekilde üretilmektedir. İlk olarak, güçlenmeye öncülük eden anlamların

tabi insanlar tarafından metinden üretilmeleri, ikinci olaraksa bu anlamların hayranların gündelik yaşamlarıyla ilintili oluşu, bu anlamları ataerkiyle başa çıkmanın gündelik taktiklerinde doğrudan kullanılabilir hale getirmektedir. Haz ve ilinti güçlenmeyle zorunlu olarak bağlantılı değildir, ancak bunlar çoğunlukla bir aradadırlar. Bu güçlenme toplumsal dünyada hep bir eylemle sonuçlanmaz, ama kimileyin bu eylem gerçekleşir, aralıksız böylesi bir eylem olasılığını yaratır, eylemin gerçekleşme olasılığını arttırır. Tabideki gelişmiş kendini beğenme duygusu, taktiksel, hatta stratejik direnişlerin siyasal bir önkoşuludur.

4. BÖLÜM

SALDIRGAN BEDENLER ve KARNAVAL HAZLAR

Son iki bölümde, insanların kültürel metaları kendi ilgilerine uygun hale getirme biçimleri yanında bunları kendi toplumsal kimliklerini ve toplumsal ilişkilerini anlamlı kılmak için kullanırken aldıkları haz biçimlerine baktık. Bu anlamlar, tabilerin oluşturdukları anlamlar oldukları, tabilerin ilgilerine uygun düştükleri ölçüde iktidar bloğu ile onun ideolojik pratikleri tarafından desteklenen anlamlara karşı çıkarlar. Ne var ki egemenlik altına alınmaya karşı direniş çeşitli biçimler alabilir; bunlardan yalnızca birkaçı karşıt anlamlar üretimi içinde yer alır.

Sıyrılma, toplumsal denetimden kurtuluş biçimindeki diğer direniş biçimleri, iktidarı elinde bulunduranların bıkıp usanmadan ben ve ötekiler üzerinde uygulamaya çalıştıkları disiplini atlatmadır. Denetim dışı her şey hep potansiyel bir tehdittir, bunları disiplin altına almak için daima ahlâkî, yasal ve estetik güçlere gereksinim vardır. Denetim dışı tabinin göstergeleri, hem toplumsal denetimin ne denli kolay kırılır olduğunu hem de onun nasıl kırılacağını sürekli hatırlattıklarından dolayı (ahlâkî, yasal ya da estetik) düzen güçlerine göz dağı verirler; bir anlığına olsa bile toplumsal denetimden kaçıp kurtulmanın bir özgürlük duygusunu nasıl ürettiğini gözler önüne sererler. Bu özgürlüğün sık sık ölçüsüz, "sorumsuz" (yani, yıkıcı ya da karmakarışık– bu sıfatlar oldukça anlamlıdırlar) davranış yoluyla ifade e-

dilmesi, hem bu yıkıcı popüler güçlerin canlılığının hem de bunların gündelik yaşamdaki bastırılmışlıklarının kapsamının kanıtıdırlar. Sıyrılma hazları beden üzerinde odaklanmaya eğilimlidirler, karşıt anlamlar üretmenin hazları ise zihin üzerinde odaklanırlar.

Bu bölümde, beden ve beden hazlarının iktidar ile sıyrılma, disiplin ile özgürlük arasındaki bir mücadelenin yeri olageldiği, halende olmaya devam ettiği birtakım yolların izini sürmek istiyorum. Beden en bireysel olduğumuz yer gibi gözükmekle birlikte, o aynı zamanda beden politikasının maddi bir biçimidir; sınıfın bedeni, ırkın bedeni ve toplumsal cinsiyetin bedenidir. Bedenin hazlarını ve anlamlarını (dolayısıyla da davranışlarını) denetleme mücadelesi önemlidir, çünkü beden toplumsalın bireysel olarak en ikna edici biçimde yansıtıldığı, siyasetin kılık değiştirerek kendisini insan doğası olarak sunduğu yerdir.

DİSİPLİN ALTINA ALMA STRATEJİLERİ

On dokuzuncu yüzyılın başlarındaki endüstrileşme ve kentleşme, diğer şeylerin yanı sıra, sınıflar arasındaki farklılıklara değin çığ gibi büyüyen bir bilinçle birlikte, bu farklılıkların burjuvazinin kendi çıkarları doğrultusunda toplumsal düzeni denetleyebilme yeteneğine karşı gerçek bir tehdit oluşturduğu korkusunu doğurdu. Sınıf farklılıkları da karşıt çıkarlar da kaçınılmaz olarak çalışma yaşamının örgütlenme biçimi tarafından üretildikleri için, çalışma koşullarına yönelik söz konusu tehdidi değiştirmek ya da hafifletmek için tüm bir kapitalist üretim sistemini yeniden örgütlemek dışında yapılabilecek bir şey yoktu. Çalışmayla karşıtlık içinde bulanan boş vaktin can alıcı önemi endüstriyel kapitalizmin bir başka göstergebilimsel ürünü olmasından ötürü, burjuvazinin disipline sokucu enerjisi alt sınıfların boş vakitlerine yöneltildi: Taşra toplumlarında bu karşıtlık çok daha ılımlıdır, oldukça da farklı anlamlar yüklenmektedir.

Egemenin, tabinin boş vaktini ve hazlarını denetim altına almaya çalıştığı iki temel strateji söz konusudur: Baskıcı yasama

stratejileri ile "gelişigüzel", denetimsiz boş vakit etkinliklerini saygıdeğer hale getiren ve bir disipline bağlayan sahiplenme stratejileri.

Malcolmson (1982), belli kültürel hazların sürekli bastırıldığı ya da daha saygıdeğer biçimlere dönüştürüldüğü yasama stratejilerinin kapsamlı bir açıklamasını yapar. Bu popüler eğlenceler ya kan sporları –horoz dövüşü, boğa güreşi ve benzeri– ya da geleneksel spor karşılaşmaları ve oyunları gibi karnavalımsı festivallerdi. Burada, yasama ve parlamento süreçlerinden çok bu süreçlerin kültürel boyutuyla, yani bu süreçlere belli anlamlar yükleyip diğer süreçleri dışlamak amacıyla harekete geçirilen söylemlerle ilgileniyorum. Bu denetimi sağlamak için hararetle savunulan söylemler, ahlâk, yasa ve düzen yanında Protestan çalışma etiği söylemleriydi; sınıf çıkarı söylemi hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde bastırılmış, yalnızca bu sürece karşı çıkmaya çalışanlarca kullanılmıştı. Malcolmson, bu üç disipline sokucu söylemin de kan sporlarına ilişkin özel bir anlamlar öbeğine önayak olmak için nasıl "doğal bir biçimde" bir araya geldiklerini göstermektedir. On dokuzuncu yüzyıl yazarlarından, gazetecilerinden, parlamenterlerinden (bakınız, Malcolmson, 1982: 37) alınan beş örnek, ne demek istediğimi daha açık kılacaktır. Bunlardan ilk ikisi horoz dövüşü ile horoz kovalama üzerinedir:

(1) "İngiltere taşrasındaki sefaletin ve suçun büyük bölümü," "darağaçları için kurbanlar yetiştiren, birçok aileyi yokluk ve sefalet içinde bırakan" horoz dövüşünün "etkisine bağlanabilir."

(2) "Ahlâkî bakımdan kötü bir şey siyasal açıdan da doğru olamaz. Akılsız yaratıklara işkence etmek için isteyerek sapkınlaşabilen bir canavar, bir amaca hizmet için, kalın sopasını türdeşi yaratığın kafasına nişanlarken ya da öldürücü bir bıçağı onun yaşamsal organlarına saplarken hiç de vicdan azabı çekmeyecektir."

Öteki ikisi boğa güreşine göndermede bulunuyor:

(3) Sir Williams Pulteney, bu sporun "acımasız ve insanlık dışı olduğunu; aylak ve başıbozuk kişileri bir araya topladığını; kendileri ile ailelerinin geçimlerini sağlamak zorunda bulanan yığınları işlerinden ettiğini; halkı rahatsız eden, onlara zarar veren olaylara neden olduğunu, savurganlık ile acımazsızlık örneklerini sunduğunu" ilan etti.

(4) Sir Richard Hill, "erkeklerin işlerini ve ailelerini ihmal ettiklerine, bütün günlerini büyük kalabalıklar halinde bu barbarca gösterileri izlemekle geçirdiklerine" işaret etti. "Dövüşlerin düzenlendiği arenalardan kalkıp meyhanelere giderek, bütün günü aylakça geçirdikleri gibi bütün geceyi de ayyaş ayyaş çarçur ediyorlardı."

Beşincisi ilgileri bakımından daha da geneldir:

(5) "Bir insanın zalimlik görüntülerinden haz duymasını sağlayan bu tür zihin talimleri kamu barışı ile kamu düzenini tehlikeye sokması bir yana, gençler için olduğu denli eğitimsizler için de yıkıcıdır, onların en doğal duygularını (yardım severlik ve acıma) köreltir ve kalplerini bu duyguların aksi yönünde davranmaları için ayartır."

Kurbanı suçlamaya dönük ideolojik stratejinin ilk örneklerinden olan birinci alıntı, "İngiliz taşrasındaki sefaletin" nedeni olarak yoksulluğu üretmiş ekonomik sistemi değil, bu sistemin kurbanlarının boş vakit etkinliklerini görmektedir. İkinci ile üçüncü örneklerdeki yasa tanımazlık ve bozgunculuk korkusu, bireye, daha belirsiz biçimdeyse genelde topluma yönelik hayali tehditlerde su üstüne çıkıyor. Üçüncü ile dördüncü örnekler, bu hazların (kuşkusuz asla burjuvaziye kârını temin eden emek anlamına değil, ailelerinin geçimini sağlayan erkeklerin emeği anlamına gelen) üretken emeği nasıl engellediğini gösterirken, beşinci örnek kamu hukuku ile kamu düzenini özel (ve "doğal") ahlâkla gözle görünür bir biçimde ilişkilendirmektedir.

Fuarlar da benzer bir söylemsel disiplini harekete geçiriyorlardı; bir sulh yargıcı,

> erkekler ile kadınlardan oluşan azgın bir topluluğun yolun üzerinde dans etmelerinden, yürüyüşlerinden ve anayol boyunca şehvetle kucaklaşmalarından dert yanıyordu. Sulh yargıcı, bu durumun çok önem verdiği kamu ahlâkına hiç de yardımcı olmadığını düşünüyordu (Malcolmson 1982: 85).

Sulh yargıcının, kâh sevişen kâh dans eden insanları "azgın bir topluluğa" çevirmeye çalışan söyleminin disipline sokucu işleyişi, toplumsal denetimi aşacak gibi görünen popüler davranışın yol açtığı terörün kanıtıdır. Bu tür davranışlara davetiye çıkaran fuarlar, bir zamanlar toplumsal açıdan kabul edilebilir davranışlardı, çünkü bunlar emeği kiralama, stokları eritme gibi ekonomik işlevlere hizmet ediyorlardı. Ancak fuarların temel işlevi popüler hazların üretimi haline geldiğinde bu onaylamanın artık bir geçerliliği kalmadı:

> Bu Fuarlar, ticari bakımdan çok sınırlı bir değerleri olmalarına karşın, savunulamaz ve tartışılamaz bir biçimde ahlâkî ve toplumsal kötülüğün –ayyaşlığın–fahişeliğin–hırsızlığın–aylaklığın ve işten kaytarmanın– en iğrenç biçimleri, en verimli tohuma çalma alanlarıdır (Malcolmson, 1982: 34-35).

Futbol da benzer denetim altına alma girişimlerini harekete geçirdi (o dönemde futbol sokaklarda ya da açık alanlarda oynanmaktaydı –onu özel ve denetim altında tutulan alanlara kapatmak, orta sınıfın, popüler hazları bastırma stratejisinden çok bu hazları kendine mal etme ve yeniden biçimlendirme stratejisinin bir parçasıydı). 1860'da Kingston Kasabası Belediye Meclisi geleneksel Shrove Tuesday Futbol karşılaşmasını yasaklamak zorunda kaldıklarını duyurdu, çünkü bu karşılaşma,

> gelen geçenler için bir engel, barış içindeki kasaba sakinleri için büyük bir rahatsızlık, sağlam düzen için yıkıcı, kasabanın ahlâkı açısından da zararlıdır (Malcolmson, 1982: 29).

Futbolu baskı altına alma girişimlerinde ahlâka baş vurma, fuarları baskı altına alma girişimlerinde olduğundan daha az

yaygındır. Futbola karşı olanlar daha çok futbolun düzensizliği, iş yaşamını engelleyişi üzerinde durdular: 1832 yılında Derby'de oynanan maç eleştiriye uğradı, çünkü

> topluluğun çalışkan kesiminin işlerini engelledi; halk bir zamanlar çok değersiz, düpedüz barbarca görülen bir sporun keyfini çıkarsın diye işlerin iki gün süreyle durdurulması gerektiği düşüncesi zararsız bir düşünce değildir (Malcomson, 1982: 29)

Benzer bir retorik, 1865'de Derby belediye başkanınca da kullanıldı (gerçi *kötülük* ve *aşağılık* gibi sözcükler ahlâk söyleminin ekonomi söylemini destelemek, böylece de ekonomi söylemini evrenselleştirerek sınıfsal kökenini gizlemek için nasıl da kolaylıkla kullanabildiğini göstermektedir):

> Eskiden, kasaba böyle kalabalık değilken bu oyun mevcut kötülükleriyle göze batmıyordu, ama artık insanların bu geleneksel gösteriden hem kişisel hem de maddi olarak önemli zararlar gördükleri kanıtlanmış bir olguydu; belediye başkanı evlerden, özellikle büyük olanlarından kazanç elde eden kişilerin, kiracıların durumun gerektirdiği kira talepleri yüzünden zarar gördüklerini örnekleriyle biliyordu; durum böyle olunca kasabanın ticaretine binlerce pound harcayabilecek gruplar kasabada kalıp burada yaşamak istemediler; Derby kasabasının krallığın en aşağılık, en berbat yerlerinden biri olduğu düşüncesi hakimken çocuklarını burada büyütmek istemediler (Malcomson, 1982: 30).

Bu söylemin sınıf temelli doğası kendisini iki temel şekilde açığa vuruyor: Birincisi aşağı düzenlerin/alt tabakaların ahlâkına, yani "hizmetçilerin, çırakların ve öteki vurdum duymaz insanların ahlâkı nasıl bozduklarına" ilişkin düşüncesini dile getirirken kullandığı ataerkil vurguda (Malcolmson, 1982: 33). İkincisi de ilk bakışta alt sınıflara yasak edilmiş boş vakit etkinlikleri ile aynı gibi görünen orta ya da üst sınıfların boş vakit etkinliklerini savunurken. Parlamentoda, Richard Martin bu ayrımcılığı safdil biçimde açığa vuran terimlerle şöyle savunuyordu:

> Martin'e göre, avcılık ile atıcılık tümüyle farklı türden bir kişiliğin eğlenceleriydi. Bu eğlencelere düşkün birçok centilmen, kendinin hayvan katliamını engellemeye yönelik yasa teklifinin en önde gelen destekleyicileriydi. "Kendi arazilerinde avlanan ya da kendi nehirlerinde balık tutan bu centilmenlerin çok değişik insanlar olduklarını" ileri sürüyordu. Açık hava sporlarını izleyen bu insanların, bir insan ne denli insancıl olabiliyorsa o denli insancıl olduklarına inanmıştı (Malcomson, 1982: 36).

Malcomson, üst sınıfların "açık hava sporları"nın (alt sınıfların "kan sporları"yla söze dökülmemiş bir karşıtlık içeren) varlıklarını meşrulaştırmak için Tanrı ve doğaya nasıl başvurulduğunu gösteren aydınlatıcı bir paragraf alıntılıyor.

> [Biz], erkeğin yaratılışında, av köpeklerinin iç güdüsünde, hatta aldatmayı bir nebze meşrulaştırmak için avcıları atlatarak ya da onlardan daha iyi koşarak doyum bulan yabani tavşanın çevikliğinde Takdiri İlahi'nin ortaya koyduğu bir düzen olduğuna inanıyoruz. Denetlenemez iç güdüler gibi işleyen açık hava sporlarına yönelik büyük doğal bir iç eğilimin olmasının, Tanrı'nın bu sporlara yalnızca izin verme değil, aynı zamanda teşvik etme niyeti beslediğinin kesin bir göstergesi olduğu savunuldu. Tıpkı öteki şeylerde olduğu gibi açık hava sporlarında da bilgeliği ve erdemi seçebiliriz (Malcolmson, 1982: 38-39).

Stedman-Jones (1982), popüler kültürün on dokuzuncu yüzyıl Londra'sındaki gelişiminde benzer hareketlerin taslağını çıkartır. Ayrıca, çalışma ile boş vakit arasındaki karşıtlığı vurgulayıp birahane ile müzikholün popüler kültürdeki önemine dikkat çeker. Birahane ile müzikhol, sarhoşluğun, fahişeliğin ve kabadayılığın merkezleri olduklarından, ahlâkî kınamayı ve yasama denetimini harekete geçirdiler, tehdit edici ve yıkıcı olarak görüldüler.

Bu dönem boyunca tutarlı bir kültürel örüntü izlenebilir. Popüler hazlar toplumsal denetimin dışında görüldükleri için toplumsal denetimi tehdit ediyorlardı. Bunların azgınlıkları orta

sınıflarca ahlâksızlık, düzensizlik ve ekonomik savurganlık olarak nitelendirildi. Bu toplumsal tehditler birey içinde konumlandırıldı; proleter beden bireysel beden haline geldi. Böylece bedenin hazları ve aşırılıkları –sarhoşluk, cinsellik, aylaklık, kabadayılık– toplumsal düzene yönelik tehditler olarak görüldü. Bireysel bedenin hazları siyasal topluluğa karşı bir tehdit oluşturdu. Böylesine bir tehdit, hazlar aşırıya kaçtığında, yani toplumsal denetimi ellerinde tutanlarca uygun ve doğal olarak nitelenen normları aşıp toplumsal disiplinden kaçıp kurtulduğunda, buna bağlı olarak da sınıf çıkarlarıyla birleşerek radikal ve yıkıcı bir potansiyel kazandıklarında, özellikle ürkütücü hale gelir. Aristokratlar arasındaki sarhoşluk ya da cinsel karmaşa burjuvazi tarafından onaylanmasa bile, toplumsal bir tehdit olarak da görülmezler, bu yüzden alt sınıf eşitine uygulanan baskının onlara uygulanmasına gerek duyulmaz. Aşırı hazlar toplumsal denetimi daima tehdit ederler ama bu hazlar tabi grupların (tabilik ister sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk aracılığıyla olsun ister başka bir şey aracılığıyla olsun) hazları olduğunda bu tehdit özellikle ciddidir, bu durumda da baskıcı olmasa bile disipline sokucu bir eylem neredeyse kaçınılmazdır.

Böylesi disipline sokucu bir eylem bütünüyle baskıcı değildi. Mercer'in (1983) de işaret ettiği gibi, Kraliçe Victoria dönemindekiler hazların baskı altına alınmasıyla olduğu kadar hazların üretimiyle de ilgilendiler, ama bu üretim hazzın yeniden tanımlanmasından, yeniden konumlandırılıp düzenlenmesinden oluşuyordu. Mercer'e göre, Viktoryanlar özellikle

> hazları kitlesel etkinlik (fuarlar, sınırsız sayıda oyuncu ile oynanan futbol maçları, ayaklanmaya çok yaklaşan karnavallar) alanlarından özel ve bireyselleştirilmiş etkinlik alanına kaydırmakla ilgileniyorlardı (s. 89).

Tabi sınıfların hazlarını denetim altına almanın üretken ama ataerkil araçları, belirgin bir şekilde orta sınıf anlamlarını ve davranışlarını alt sınıfın boş vaktine dayatma girişimine bürünmüştü; burjuvazi, çalışma üzerinde uyguladığı denetimin bir benzerini boş vakit koşulları üzerinde de uygulamaya çalışıyordu. Bu-

rada bunun daha fazla ayrıntısına girmek istememekle birlikte, tatille, kültürle ve sporla ilişkilendirilen anlamları ve davranışları denetim altına alma girişimlerine bürünen bu stratejinin pratikte uygulamaya konulduğu üç temel tarzın ana hatlarını vermek istiyorum.

Fuarlar konusunda rekabet içinde olan birbirine aykırı toplumsal güçler –popüler hazza karşı saygınlık ve disiplin– tatilin anlamları ve tatilin nasıl geçirilmesi gerektiğine ilişkin verilen mücadelede de iş başındadırlar. Fuarlar ahlâk, aklı başındalık ve düzen adına yasaklanırken giderek yerlerini resmi ulusal tatillere bırakıyorlardı. Doğrusu, yukarıdan tahsis edilmiş bir "resmi tatil"in aşağıdan gelen itici bir gücü bulunan popüler bir tatile göre disipline daha fazla boyun eğeceği yönünde belli bir umut vardı.

Tatilin resmi anlamları "eğlence"nin resmi anlamlarıydı, bunlar çalışma etiğini de destekliyorlardı. Bu anlamdaki bir tatil hem çalışkanların hakkı, yani ücret politikasının çalışma sahasından boş vakit sahasına yayılmasıydı hem de çalışanların güçlerini yeniden kazanabildikleri, işe geri döndüklerinde daha bir verimli çalışmak için hazırlandıkları bir dönem, bir dinlenme dönemiydi. Öte yandan, tatilin popüler anlamları ise, emeğin disiplininden karnavalımsı serbest kalışın ve gündelik yaşam koşullarının baskı altına aldığı hazlarda denetimli bir aşırıya kaçışın anlamlarıydı. Farklılık eğlence ile serbest kalış arasındaki bir farktı.

Burjuvazi kuşkusuz eğlenceye yönelik anlamları tercih etti, bunları üreten örgütlenmeleri oluşturdu. Fabrika sahipleri, işçileri için "iş gezileri" düzenlediler ve içki içilmeyen toplumlar hak eden işçilere, onların ailelerine kesinlikle alkollü ya da diğer özgürleştirici hazları sunmayan tatil imkanları sağladılar.

Sahillerdeki sayfiye yerlerinde eğlence ile serbest kalış arasındaki farklılık, gezgin ile tatilci arasındaki farklılık olarak deneyimleniyordu. Demiryolları, sayfiye yerlerinin gelişimi için gerekli olan kitle taşımacılığını olanaklı kılmıştı, ancak aynı zamanda en az ücretle (ve rahatlık içinde) en çok sayıda insanın seyahat edebildiği "kısa erimli yolculukları" da yarattı. Ucuz kısa yolculuk bileti, işçi sınıfı mensuplarının tatil giderlerini kendile-

rinin ödeyip tatillerine "sahiplenmelerini", onun anlamlarını denetleyebilmelerini, yukarıdan sağlanan ve düzenlenen tatil disiplininden kaçmalarına olanak tanıdı.

Walton (1982), Blackpool kasabasının serbest kalmayı isteyen gezgini ile eğlenceyi isteyen tatilcisi arasındaki çelişkilere uyum sağlamasına yardımcı olacak politikaları nasıl geliştirdiğini, bunların boy atışını gösterdi. Gezginler ile tatilciler için farklı etkinlikler –gezginler için panayır eğlenceleri ve sergiler, tatilciler için ise Winter Garden konserleri ve gezintiler– düzenledi. Blackpool, yavaş yavaş iki kasabaya ayrıldı ya da en azından, biri saygın öteki popüler olmak üzere iki ayrı kasaba olmaya doğru evrildi. Gezginlere ya da tatilcilere hitap eden pazarlardan birisi olmayı hedefleyen öteki tatil merkezleri ya burjuvazinin huzur cennetleri (örneğin, Okyanus'taki Frinton) ya da sıradan işçi sınıfının (örneğin, Okyanus kıyısındaki Clacton gibi) panayır alanları haline gelmekteydiler.

Benzer güçlerin izleri eğlence sektöründe de sürülebilir. Müzikholler on dokuzuncu yüzyıl boyunca Londra işçi sınıfı arasındaki popülerliklerini giderek arttırdılar:

> Müzikhol, işçi sınıfının yaşamındaki küçük hazların yerini aldı... Müzikhol, "yapabileceğinizin en iyisini hayal etmenin bir parçası" olarak görülüyordu... Müzikhol belki de Londra işçi sınıfının orta sınıf misyonerliğine karşı açık bir tepkisiydi (Stedman-Jones, 1982: 108).

Müzikhol'ün işçi sınıfının hazlarıyla, sarhoşlukla, kabadayılıkla ve fahişelikle bir arada anılması onu toplumsal denetimin kaçınılmaz bir hedefi haline getirdi. Toplumsal denetim stratejileri, müzikholleri saygın "varyete mekânları" ile değiştirmekten tutun da, onu yasayla yasaklama, sansürleme ve denetim altına alma girişimlerine dek uzanan bir çeşitlilik gösterdi. Müzikhol özü gereği işçi sınıfı kültürünün bir biçimi olmasından dolayı orta sınıfları tehdit eden öğeler içermekle birlikte, tehdit ettiği varsayılan sınıfların kimi üyeleri için yine de bir çekiciliği vardı. Orta ve üst sınıftan erkekler, işçi sınıfından kadınlarla tanışmak için daha saygın müzikholleri ziyaret ediyorlardı; müzikholde

sınıflar ve toplumsal cinsiyetler birbirine karıştığında, alt sınıftan kadınlar için (ya oyuncu ya da fahişe olarak) çalışma ama üst sınıftan erkekler için boş vakitleri geçirme mekânı haline geliyordu. Dolayısıyla, bu türden eylemler toplumsal disiplini harekete geçirdiğinde, bu disiplinin erkeklerin boş vakitlerinden çok kadınların çalışmasına yöneltilmesi hiç de şaşırtıcı değildir.

Tıpkı Blackpool'da ve fuarlarda olduğu gibi, müzikholde de toplumsal denetimi tehdit eden yıkıcı popüler hazlar hep işbaşındaydı. "Açık saçık" şarkılarıyla ve kural tanımayan "serbest" yaşam tarzıyla bu hazları herhangi bir oyuncudan daha fazla ifade eden Marie Lloyd, kendisini bu karşıt toplumsal güçler arasındaki mücadelenin cisimleşmiş bir merkezi olarak buldu. Çok büyük popülerliği olmasına karşın, Marie Lloyd resmi kraliyet temsilinde asla oynamamış tek büyük müzikhol yıldızıydı. Kaldı ki bir gösterisinde saygıdeğer ile popüler arasındaki karşıtlığı gözle görülür hale getirmiştir:

> Marie, Kraliyet Temsilinin uzun ve kalıcı sıkıcılık geleneğini oluşturmaya yüz tuttuğu Saray Tiyatrosu'na çok yakın bir uzaklıktaki Londra Pavyonu'nda kendi gösterisini sahneye koydu. Sadık hayranlar Kraliyet Temsilinin biletlerini iade edip Marie'yi görmeye geldiler. Marie afişlerde "Komedinin Kraliçesi" olarak duyuruldu ve yeni şarkılarını tanıttı. Afişleri dıştan çepeçevre kuşatan şeritlerde, "Marie Lloyd'un Her Temsili Britanya Kamuoyunun Emriyle Gerçekleşen Özel Bir Temsildir" yazıyordu (Archer ve Simmonds 1986: 19).

Popüler eğlencenin bayağı ile saygıdeğer yönleri arasındaki farklılık kendisini Birleşik Devletlerde de hissettirdi. Allen (1977), taşlamanın saygın bir biçimi olarak vodvilin nasıl geliştiğinin, bu saygınlığın orta sınıftan kadınlar ile onların ailelerinin himayesi altında nasıl gözetilip korunduğunu gözler önüne serer. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında mağazaların gelişmesi, kadınların yanlarında erkek bir refakatçi olmayışı yadırganmaksızın güvenle gidebilecekleri ilk kamusal mekânı sağladı ve bu durumdan yararlanmak üzere Proctor's Pleasure Palace, New York'un ana alışveriş merkezinde 1890'ların başlarında açıldı. Bu mekâ-

nın yenilikçi politikası, sürekli bir vodvil gösterisi sunmasıydı, böylece yakın dükkanlarda alışverişlerini tamamlayan kadınlar hiçbir yere sapmaksızın kolayca buraya gelebiliyorlardı. Alışveriş ile eğlenceyi birleştirerek kadınları ev içi çalışma mekânlarından kurtarma pratiği, bu pratiği günümüzde sürdüren büyük alışveriş merkezlerinden çok daha önceleri başlamıştı (bakınız *Reading the Popular*, 2. bölüm).

Orta sınıflar girişimlerini daha alt düzeydeki öteki sınıfların boş vakit kültürlerini kendi değer sistemleri içerisinde sahiplenmekle sınırlı tutmadılar: Üst sınıf kültürü de onların hedefi haline geldi, böylelikle kendi kültürel denetimlerini toplumsal düzenin dört bir yanına yaymaya çalıştılar. Daha önceleri üst sınıfların tekelinde bulanan resim ve müzik, orta sınıf sahiplenmenin öznesi haline geldi, böylece on dokuzuncu yüzyıl, mimari bakımdan genellikle aristokratların evlerinin ya da salonlarının birer uyarlamaları olan kamu sanat galerilerinin, müzelerin, konser salonlarının ve toprak sahibi centilmenlerin özel bahçelerini andıran kamuya açık parkların çoğalışını gördü. Üst sınıf kültürün burjuvazi tarafından, en azından retorik düzeyinde sahiplenilmesi, bu kültürü kamuya açık hale getirdi, proletarya da dahil olmak üzere herkesin hizmetine sundu. Yine de, buraların giriş ücreti (bu kamusal kültür kurumlarının çoğu ücretsiz olduğundan) nakit parayla değil ideolojik olarak ödenmekteydi –giriş bileti, kurumların eğitimsel ve iyileştirici işlevi içine gizlenmiş orta sınıf değerlerinin benimsenmesi anlamına geliyordu. Popüler hazlar, müzelerin ve galerilerin görkemli girişlerinin dışında bırakılmak zorundaydı; buraların mermer kaplı, saygı gösterilmeyi bekleyen iç mekânlarında popüler kültüre yer yoktu. Yirminci yüzyılın sonlarında, mimarilerindeki değişikliklere rağmen, bu kültür kurumları öyle çok fazla değişmediler. Başka bir kitapta meslektaşlarımla birlikte, sanat galerilerinin, gerek tasarımlarıyla gerekse kullandıkları güvenlik görevlileriyle bir bankanın ya da Fort Knox'un çağrışımlarına aristokratik ve dini çağrışımlar eklediklerini, bunun da estetiğin, yatırımın, sanatın tinsel değerlerinin birbirinden ayırt edilemediği bir topluma uygun düştüğünü savunduk (Fiske vd., 1987).

Spor da burjuvazinin sömürgeleştirmeye çalıştığı bir boş vakit etkinliğiydi. Sporda kurallar ile kuralsızlık birbirlerini daima güvenilmez bir biçimde dengelerler; aslında birçok spor dalında amaç kuralları en uç noktalarına itmek, yasadışılığın sınırında oynamaktır. Düzen ve denetim güçleri ile bozma ve düzensiz hale getirme güçleri arasındaki bu güvenilmez denge, yalnızca oyunların kendi yapılarıyla sınırlı değildir; bu dengenin izleri, oyunların toplumsal işlevlerinde olduğu kadar resmi örgütlenmelerinde de sürülebilir. Atletizm ve okçuluk gibi birtakım sporların kökleri sağladıkları toplumsal yararlarında yatmaktadır – söz konusu oyunlar askeri becerileri geliştirmişlerdir– ama örneğin futbol ve boks gibi sporlar halktan kaynaklandıkları yönünde güçlü izler taşımaktadırlar. Bunlar eğlenme kadar serbest kalış sunarlar, düzenin güçlerini kabul ettikleri ölçüde açık bir şekilde düzensizliğin güçlerini de kabul ederler. Nitekim, günümüz Avrupa'sındaki futbol karşılaşmaları kargaşaya yol açarken atletizm karşılaşmalarının buna yol açmaması hiç de şaşırtıcı değildir; ne de boksun, sözgelişi tenisin neden olmadığı birtakım "sportif olmayan", genelde yasa dışı kabul edilen davranışlara yol açması şaşırtıcıdır.

Cunningham (1982), on dokuzuncu yüzyıl boyunca orta sınıfların kendi ahlâk anlayışlarını, kendi örgütlenme biçimlerini spora nasıl ısrarla kabul ettirmeye çalıştıklarını gösterir. Örneğin, futbol ve kriket, popüler, karmakarışık kökenlerinden "gizlice aşırılmışlardı", düzenli ve saygıdeğer hale getirilip genç centilmenlerin, dolayısıyla da ulusun karakterini inşa etmenin araçlarına dönüştürülmüştüler. Bütün denetim altına alma stratejileri gibi, bu strateji de bir noktaya kadar başarılıydı, dahası sınıf sınırları boyunca farklılaşan spor biçimleri bu stratejinin belli sınıflardaki başarısızlığını gözler önüne seriyor. Örneğin rugby (Amerikan futbolu) birliği centilmen amatörlerin oynadığı bir biçime dönüşürken, rugby ligi işçi sınıfından profesyonellerin oynadığı bir biçime dönüştü. Futbol amatör Korentli centilmenlerce sahiplenildi, o günden beri de bu sporu tabi ve yıkıcı hazlarını ifade etmek için kullananlar bu sporun kendilerine iade edilmesini istemektedirler. Özgün biçimiyle kayıkçılar ara-

sındaki bir yarışma olan kürek sporu, popüler kökenlerini ve çekiciliğini tümüyle yitirdi, günümüzdeyse yalnızca burjuva uygulayıcılara, onların pratiklerine ve ahlâk anlayışlarına ait bir spor olarak varlığını sürdürebilmekte. Boks ve güreş bu türden bir denetime karşı çok daha itaatsizdiler. Bu sporların üniversiteler, gençlik kulüpleri ve Olimpiyat Oyunlarında oynanan "temiz" amatör uyarlamalarıyla daha "kirli", daha profesyonel ve daha popüler olanları arasındaki farklılıklar bu mücadelenin kanıtıdır. Profesyonel boksu orta sınıfın sportmenlik anlayışına uydurmak için yürütülen denetleme ve düzenleme çabaları süreklilik göstermektedir. Profesyonel boksun hâlâ amatör boks ile birtakım yakın benzerlikler taşımasına orta sınıfın bu yoldaki görece küçük başarısı gözüyle bakılabilir. Güreş ise oldukça farklı bir konudur –orta sınıf ahlâk anlayışı bu profesyonel sporu denetlemede öylesine başarısız oldu ki, bir burjuva sözcüğü olan *sporun* güreş için uygun olup olmadığını bile kuşkulu hale getirdi. Güreşte, kural tanımaz popüler hazlar, muhtemelen diğer "sporlar"a göre çok daha özgür, çok daha kamusal bir şekilde dışarı vurulmaktadırlar. Cunningham (1982) ayrıca buna koşut ama farklı bir denetim stratejisine daha değinmektedir: Orta sınıflar bir yandan varolan sporları sahiplenmeye çalışırlarken bir yandan da kendi felsefelerinin bakir topraklara ekilebildiği ve işçi sınıfının yabani otlarının rekabetiyle karşılaşmaksızın büyüyebildiği, tenis, dağcılık ya da kayak gibi yeni sporları keşfettiler.

Endüstriyel orta sınıfların gelişimi, eşit derecede gelişen proletarya korkusuyla birlikte, orta sınıfın işyerindeki denetimlerini tabilerin boş vakitlerine inatla genişletme girişimlerinin izlerini taşıyordu. "Denetim dışı" popüler kültür alanları toplumun istikrarına ve ahlâkî (ya da fiziksel) sağlığına yöneltilmiş tehditler olarak görüldüler. Dolayısıyla popüler hazlar, "toplum karşıtı" olarak ilan edildiler, böylece de bunları her türden disipline sokucu ve baskıcı iktidarın ellerine bırakmak meşru hale geldi. Ama iktidarlar başarısız oldular. İnsanlar hâlâ sarhoş olmakta, hâlâ kabadayılık yapmaktalar; gezginler bayağı, karnavalımsı hazlarını talep etmekte ve kazanmaktalar; spor düzensiz öğelerini uz-

laşmaz bir şekilde korumayı bilmekte ve popüler eğlence bayağı, saldırgan, ölçüsüz ve genelde "kendisine saygı gösterilmeyen zevk" olarak varlığını sürdürmektedir.

Popüler hazlar, beden aracılığıyla işlediklerinden, beden aracılığıyla deneyimlendiklerinden ya da onun aracılığıyla ifade edildiklerinden dolayı, bedenin anlamları ve davranışları üzerindeki denetim başlıca disipline sokucu aygıt haline gelmektedir. Televizyonda gösterilen profesyonel güreş müsabakaları, disipline sokucu güçler ve toplumsal denetim güçleri yanında düzensizlik ve popüler haz güçleri arasındaki oyunu da gözler önüne seren herhangi bir metin kadar iyi bir metindir, çünkü bu güçler güreşçinin bedeninde gelişirler. Burada televizyon, izleyicilerine karnavalın saldırıya geçmiş beden hazlarını sunmaya olabildiğince yaklaşmaktadır.

KARNAVALIMSI

Bakhtin (1968), Rabelais'a ilişkin çalışmasında disiplin altındaki toplumsal düzenin sunduğu yaşam ile tabilerin bastırılmış hazları arasındaki farklılıkları açıklamak için karnaval kuramını geliştirdi. Rabelais'ın dünyasının fiziksel ölçüsüzlükleri, bunların kurulu düzene saldırganlığı, ortaçağ karnavalının öğelerini yankılıyordu: Her ikisi de ahlâk, disiplin ve toplumsal denetime karşıtlık içeren bedensel hazlarla ilgileniyordu.

Karnaval, Bakhtin'e göre, kahkahayla, ölçüsüzlükle (özellikle bedenin ve bedensel işlevlerin ölçüsüzlüğü), niteliksiz zevkle, saldırganlıkla, aşağılamayla tanımlanıyordu. Rabelaisci âna ve biçeme iki dilin –siyasal ve dinsel iktidarda gizlenen klasik bilginin yüksek, geçerli kılınmış dili ile halkın aşağı, ana dilinin– çarpışması neden oldu. Karnavalımsı, bu çarpışmanın bir sonucu olduğu kadar kültür içinde yer alma hakkında ısrar eden "aşağı"nın gücünün de bir kanıtıdır. Karnaval, rütbenin ya da toplumsal hiyerarşinin söz konusu olmadığı bir dünya, "bürokrasinin dışında ikinci bir dünya, ikinci bir yaşam" (Bakhtin, 1968: 6) inşa eder.

> Karnaval, doğrudan doğruya egemenlik süren, kurulu düzenden geçici özgürleşmeyi kutladı: Tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasaklamaların askıya alınışına işaret etti. (s.10)

Karnavalın işlevi özgürleştirmek, neşe dolu yaratıcı bir özgürlüğe,

> yaratıcı özgürlüğü kutsallaştırmaya... egemen dünya görüşünden, anlaşmalardan, yerleşik doğrulardan, kalıplardan, sıradan ve evrensel diye kabul edilen her şeyden özgürleşmeye olanak tanımaktı (s. 34).

Karnavalda yaşam yalnızca "kendi özgürlüğünün yasalarına" boyun eğer (s. 7). Karnaval, sporun abartılmasıdır, içerdiği kuralların zayıflatılmasıyla birlikte halka giderek daha fazla açılan oyunların sunduğu hem bir özgürlük hem de bir denetim alanıdır. Karnaval da tıpkı spor gibi kendisine biçim veren belirli kurallara dayanır, ama karnaval (kuralları toplumsal kuralları yinelemeye eğilimli) sporun aksine, bu kuralları tersine çevirir. Baş aşağı bir dünya, "aşırı karnaval yaşam parodisi" sağlayan "ters yüz" olma mantığı uyarınca yapılandırılmış bir dünya inşa eder (s. 7).

Bennett (1983a: 148), lunaparklardaki makine at üzerinde kalma yarışmalarının, bedenin makine ile aşırı karnaval ilişkisini bir ölçüde tersine çevirdikleri için, karnavalımsı olduklarını iddia etmektedir:

> Bedeni iş için hazırlamaktan çok, haz için serbest bırakan lunaparkların çekiciliği, bir ölçüde olsun endüstriyel bağlamda egemenlik süren insanlarla makineler arasındaki normal ilişkileri tersine çevirmelerinden kaynaklanıyor olabilir.

Aynı iddia video oyunları için, özellikle kullanıcının becerisinin video sahibinin kârını azalttığı kullandığın kadar öde oyunları i-

çin de geçerli olabilir (bakınız *Reading the Popular*, 2. bölüm). Bu serbest kalış beden aracılığıyla gerçekleşir: Video oyunlarına kendini kaptırma olsun bedenin makine atın korkutucu fiziksel güçlerine tabi kılınması olsun, benliğin yitimiyle, toplumsal olarak inşa edilmiş ve disiplin altına alınmış öznellikten serbest kalışla son bulur. Bedenin, toplumsal tanımı ile denetiminden ve normalde işgal ettiği öznenin zorbalığından bir anlığına olsun serbest kalışı, Barthes'ın *jouissance* kavramı ile yakından bağlantılı karnavalımsı bir özgürlük anıdır.

Karnaval bedenlerle ilgilenir. Bireysel bedenlerle değil, "beden ilkesi"yle, bireyselliği, tinselliği, ideolojiyi ve toplumu önceleyen, tam da bunların temelinde yatan yaşamın maddiliğiyle ilgilenir. Karnaval, herkesin eşit olduğu, normalde belli sınıfların ötekiler üzerinde güç kullanmasına olanak tanıyan hiyerarşik rütbe ve ayrıcalığı askıya alan maddilik düzeyinde toplumun bir temsilidir. Karnavalın küçük düşürmesi sözcüğün tam anlamıyla herkesin beden ilkesinin eşitliğine indirilmesidir.

ROCK'N' WRESTLING

Rock'n'Wrestling [Gösteri Güreşi] bedenlerin, kuralları hiçe saymanın, olağandışılığın, aşağılamanın ve gösterinin televizyondaki karnavalıdır. Barthes (1973), popüler bir gösteri olarak güreşin işlevinin, Bakhtin'in karnavalı betimlemek amacıyla kullandıklarına dikkat çekici ölçüde benzediği konusunda bizi uyarır. Her iki yazar da *commedia dell'arte*'a [sanat güldürüsü] popüler gösterinin kurumlaşmış bir biçimi olarak göndermede bulunur; her ikisi de bedenin merkeziliğine, ölçüsüzlüğüne, abartısına ve olağandışılığına değinirler; her ikisi de önemli bir ilke olarak hem gösteriye hem de güreşin ya da karnavalın, sanat ile sanat olmayanın (ya da yaşamın) sınırlarında varolma biçimine göndermede bulunurlar.

Bakhtin (1968: 5, 11), halk karnavalının üç temel kültürel biçimi olduğunu ortaya koyar:

(1) törensel gösteriler.
(2) komik (sözlü) kompozisyonlar –tersine çevirmeler, parodiler, alaycı taklitler, aşağılamalar, saygısızlıklar, komik krallar ile komik kral olmayanlar.
(3) Edepsiz dil kullanımının çeşitli türleri –beddualar, yeminler, popüler sövgüler.

Görkemli gösteri, izleme hazzının abartılmasını gerektirir. Gösteri görünür olanı abartır, yüzeydeki görünüşü büyütüp ön plana çıkartır, anlamı ya da derinliği reddeder. Amaç salt gösteri haline geldiğinde, yalnızca fiziksel duygular üzerinde, izleyicinin bedeni üzerinde işler. Gösteri öznellikten özgürleştirir. Gösterinin aşırı maddilik üzerindeki vurgusu, bedeni başka bir şeyin göstereni olarak değil, kendi *oradalığı* içinde ön plana çıkarır. Barthes güreşçilerin fizikselliğinin onların anlamı *olduğunu* öne sürer: Thauvin alçaklığı ve kötülüğü *temsil* etmez –onun bedeni, jestleri, duruşu alçaklık ve kötülüğün ta kendisidir. *Rock'n'Wrestling*'deki güreşçilerin ölçüsüz bedenleri vardır, sergiledikleri ritüellerse aşırı derecede fiziksseldir –dirsekle vurma, uçuşa geçmiş bedenlerin çarpışması, art arda gelen darbeler, sert yumruklar, hepsi bedenin bedenle çarpışması anlamına gelen hareketlerdir. Bu ritüellerin aldığı biçimler, gösterişli eğlenceyi, fiziksel gücün karşılaşmaları "kazanma"da ne denli etkili olduğunu değil bizzat fiziksel gücü vurgular; bir güreşçinin hareketsiz öylece kalması, "acı çekme gösterisi"dir (Barthes 1973: 20), çünkü bunlar spor becerilerinden daha çok ritüel anlardır. Barthes'ın söylediği gibi, bir güreşçinin işlevi kazanmak ya da kaybetmek değil, "kendisinden beklenen hareketleri tam anlamıyla yerine getirmektir" (s. 16). Yenilginin aşağılanması ya da küçük düşürülmesi, onlara anlam veren ahlâkî ya da toplumsal değerlerin yapısında değil bedende, yere boylu boyunca serilmiş güreşçinin çaresiz vücudunda gerçekleşir. Bu yüzden, izleyicinin ve "galib"in darmadağın olmuş bedene şeytani bir zevkle bakmasına, bundan mutluluk duymasına olanak tanımaktadır. Gerçekten de galip, karşılaşmayı kazandığı ilan edildikten, karşı-

laşma resmen bittikten sonra bile yere serilmiş bedene saldırılarını, ona yönelik aşağılamalarını sürdürür. Yenilgide,

> güreşçinin vücudu, savurduğu acımasız küfürler, yaşadığı büyük sevinçler zeminin üzerine öylece yığılmış iğrenç bir kütleden başka bir şey değillerdir artık (Barthes 1973: 21).

Giant Andre ile Big John Stud arasındaki bir karşılaşma Andre'nin "galibiyeti" ile sonuçlandı. Big John'un "ikili güreş"teki eşi King Kong Bundy görünüşte denetlenemez bir öfkeyle ringi yumrukluyordu. Big John aniden Andre'nin bacaklarından yakalayıp, onu başının üzerinden geriye fırlattı. Kel kafası ve pürüzsüz beyaz vücuduyla şişman bir tip olan Bundy, Giant Andre'ye sayısız darbeler indirirken, uzaktaki çaresiz bekleyen hakemi de itekleyip duruyordu. Yorumcu, "bu alçakça, bu alçakça... haydi hakem, yanlış da olsa bir şeyler yap. Hakemin Andre'ye faul yapan King Kong Bundy'i durdurmak için yapabileceği hiçbir şey yok... belli ki Andre yaralı, bakın kaburga kemiği dışarı fırlamış" diye coşkuyla, neşeyle bağırıyordu. Giant Andre'nin (görünüşte) kırılan kaburga kemiği, ahlâkî değerlerin ve yasaların gerçek toplumsal dünyasından koparak gösterinin bir nesnesi haline geldi. Kırık kaburga kemiğinin anlamı, Andre'nin geniş göğsündeki bir şişlik olarak görünüşüydü. Kamera bu şişliği hem o anda hem de daha sonra yapılan röportajda yakın çekim gösterdi.

Karşılaşmanın başında, meneceri Big John Stud'a büyük bir makas fırlatmıştı, Big John da bu makasla Andre'nin saçlarını kesmekle tehdit ediyordu. İkisi bu makas için kavga ettiler, ama sonunda Andre, Big John'un makası tutan bileğini ısırarak onu makası bırakmaya mecbur etti. Güreşçilerin terleyen vücuduna karşı makasın soğuk çeliği ve yumuşak derideki keskin diş izleri, mücadelenin fizikselliğini, fizikselliğin ortaya çıktığı bedenin pürüzsüzlüğünü çoğaltıyordu.

Tersine çevirmenin ve parodinin karnaval biçimi eşit derecede bir açıklıkla sergilenmektedir: Ana tersine çevirme, denetim ile yıkım arasında gerçekleşmektedir. "Oyun"un kuralları yalnız-

ca çiğnensinler diye, hakemse yalnızca görmezden gelmek için vardır.

Rock'n'Wrestling'in değişmez "karakter"lerinden birisi, güreşçiler ve Dünya Güreş Federasyonu hakkında yepyeni bilgiler veren "Lord Alfred Hayes"dir. Onun adı, giyimi ve aksanı geleneksel İngiliz aristokrasisini parodileştirmektedir; gülünmesi için orada olan Lord Alfred Hayes, toplumsal iktidar ile toplumsal statünün karnavalımsı bir eğretilemesidir. Onun cisimleştirdiği toplumsal kurallar çiğnenirken, sunduğu bilgiler de kabul görür.

Kurallar toplumsal ve gündelik yaşamı düzenler, ondan çıkardığımız anlamı denetlerler; kurallar yalnızca davranışları ve yargıları değil, dünyayı anlamlı kıldığımız toplumsal kategorileri de belirlerler. Karnavalda kategoriler tıpkı kurallar gibi coşkuyla çiğnenir: Güreşçilerin menecerleri güreşçiler kadar sık kavga ederler, resmi olarak karşılaşmanın dışında bulunan güreşçiler mücadeleye katılırlar, ringi (mücadele alanını) izleyicilerden ayıran ipler görmezden gelinir. Kavga yalnızca sözle değil zaman zaman fiziksel olarak da birer katılımcı haline gelen izleyicilere taşar.

> Karnaval, aktörler ile izleyiciler arasında herhangi bir ayrıma gitmediğinden sahneyi bilmez.... Karnaval halk tarafından izlenen bir gösteri değildir: Asıl amacı herkesi kucaklamak olduğu için halk karnavalın içinde yaşar, herkes ona katılır (Bakhtin 1968: 7).

Bu katılım fizikselden –bir güreşçiye (etkisiz) yumruklar yağdırarak diğerinin ayağa kalkabilmesi için yardım ederek– söze –lehte ve aleyhte tezahüratta bulunmaktan tutun da pankartları havaya kaldırmaya dek– ve simgesele –taraftarı oldukları güreşçilerin karton mankenlerini sallamaktan tutun da üzerinde onların resimlerinin bulunduğu tişörtleri giymeye dek– uzanmaktadır. Televizyon kamerası güreşçiler kadar etkin olan kalabalığı kışkırttıkça kışkırtır: Gösteri ile izleyici arasındaki kategorik ay-

rım ortadan kalkar, bütün herkes bu tersine çevrilmiş, bir parodiye dönüşmüş dünyaya coşkuyla katılır.

Güreş, sporun parodisidir: Sporun belli öğelerini abartarak hem bu öğeleri hem de normalde taşıdığı değerleri sorgulayabilir. Güreş, on dokuzuncu yüzyıl burjuvazisinin sahiplenmek, saygıdeğer hale getirmek için onca uğraş verdiği saldırıya geçmiş popüler hazları yeniden ele geçirmektedir. Sporda takımlar ya da bireyler mücadeleye eşit başlarlar, ardından kazananlar ve kaybedenler diye ikiye ayrılırlar. *Rock'n'Wrestling*deki *farklılık* karşılaşmanın daha başında belirgin olarak hissettirilir. Güreş karşılaşmaları genelde önceden ringe çıkmış, çoğunlukla adetlere uygun bir biçimde olabilecek en kısa ölçülerde şort ya da tayt giymiş ve Terry Gibbs gibi sıradan bir ad almış bir (ya da bir çift) güreşçiyle başlar. Ardından kamera, dikkat çekecek bir biçimde tuhaf ve yakışıksız olan karnavalımsı bir kostüm giymiş, Randy "Macho Man" Savage, Giant Haystacks ya da Junkyard Dog gibi garip bir ad verilmiş öteki güreşçinin kalabalığın içinden gelişine odaklanır. Karşılaşma normal ile anormal, sıradan ile karnavalımsı arasında geçer.

Rock'n'Wrestling "hakkaniyet"i hiçe sayar. *Adaletsizdir.* Hiç kimseye "sportmence kazanma şansı" tanınmaz. "Dürüst oynamaya" kalkanlar avantajlarını kaybederler, sonuçta bunun bedelini de çok ağır öderler. Fakat yorumcular bizi, eylemin anlamlı kılındığı yere, bu hiçe sayılmış ölçüne tekrar tekrar döndürürler. Haz, karşılaşmanın adilliğinde değil, "yalnızca kendi ölçüsüz göstergelerinde varolan" faullü oyunda yatmaktadır (Barthes, 1973: 22).

Güreş, adaletin makaraya alınmasıdır ya da daha doğrusu adalet, güreşin olası ve sık sık çiğnenişinin cisimleşmesidir. Kamu hukukuyla koruma altına alınmış "doğal" adalet tersine çevrilir; hak edenler ve iyi olanlar kazandıklarından aslında daha çok kaybederler. Televizyondaki çoğu dramatik çatışmanın aksine, galip gelen kötü, adaletsiz olandır. Burada, toplumsal düzenin idealleştirilmiş "egemen doğrusu"yla karşıtlık oluşturan "gro-

tesk* bir gerçekçilik" söz konusudur: Resmi ideolojiye rağmen, birçok tabinin deneyimi, sportmenlik dışı ve çirkin yöntemlere başvuranlar başarı elde ederken "iyiler"nin duvara tosladığı yönündedir.

Sporda kaybeden aşağılanmaz ya da küçük düşürülmez, ama *Rock'n'Wrestling*de yenilen aşırı biçimde aşağılanır ve küçük düşürülür. Sporun "sportmence kaybeden"e saygısı kazananın kutlanmasının bir parçasıdır; güreşin kötüye kazandı "belgesi" vermesi aynı zamanda kaybedenin bedeninin de aşağılanıp küçük düşürülmesine olanak tanır. Sporda neredeyse kutsal bir düzeyde saygı gören insan bedeni ve birey, güreşte aşağılanır, horlanır, hiçe sayılır.

Aşağılanıp hor görülen beden hemen hep erkek bedenidir. Kadınlar arasında da güreş karşılaşmaları yapılmaktadır, ancak bu güreşler televizyonda nadiren yayımlanmaktadır. Kadın güreşlerinin televizyonlara yansımayan, kulüplerdeki ve birahanelerde düzenlenen biçiminde, beden ıslak, vıcık vıcık çamur içinde tutularak aşağılayıp hor görme abartıldıkça abartılır. Televizyonda yer verilen sporlarda erkek bedeni yüceltilir; mükemmelliği, gücü, zarifliği yakın ve ağır çekimle yakalanır. Morse (1983), televizyondaki spor gösterimlerinin ayırt edici bir özelliği olmasına karşın, *Rock'n'Wrestling*'de çok nadir kullanılan ağır çekimin, erkek bedenini daha geniş, dolayısıyla daha güçlü gösterme ve neredeyse onu ruhsal güzelliğin mükemmelliği olarak sunma etkisi olduğunu iddia etmektedir. Morse, güzel erkek bedenin toplumsal ve siyasal iktidarla ilişkilendirildiği Yunan ideali *kalagathon*'a gönderme yapar. Mulvey'in (1975) peşinden giden Morse, etkin, kıpır kıpır erkek bedenleri üzerindeki eril bakış ile edilgin kadın bedenleri üzerindeki eril bakış arasında bir farklılığın söz konusu olduğunu ileri sürer. Morse, erkek bedeni üzerindeki eril bakışı ikiye ayırmaktadır: Birincisi, röntgenci bakışı dönüştürerek bastırılmış homoerotik bir haz üreten, bilme isteğine sahip bilimsel araştırmacı bakışıdır; ikincisi, arzu ile ilişkilendirilmiş hazzı tekrar üreten yavaş çekim göste-

* *Grotesk*: Sanat yapıtlarında olağandışı biçim ve boyutlarda bir araya getirilmiş insan, hayvan, bitki vb. figürler yoluyla gerçekleştirilen özel bir deyiş (ç.n.).

rimlerden elde edilen bakıştır. Ancak, kadın izleyici farklıdır. Kadın izleyici geleneksel olarak davetsiz gözlemcidir (belki de ona röntgencinin güçlü konumunu kazandıran), ancak Morse'a göre, sporun televizyondaki gösteriliş biçimi erkek bedenini dişil arzunun ve hazzın bir nesnesi kılacak oranda erotikleştirmektedir. Morse, "oynama ile sergileme" arasındaki sporun güvenilmez dengesi olarak betimlediği şeyde önemli bir kayma olduğundan kuşkulanmaktadır (s. 45). "Oyun"da erkek bedenine bakmak insan performansının sınırlarına yönelik bir araştırmaya dönüştürülürken, "sergileme"de bakışın böyle bir mazereti yoktur. Bu bağlamda Morse, Stone'nun (1971) dile getirdiği, ticarileştirme özünde soylu bir *oyunu* özünde soysuz bir *gösteriye* dönüştürmüştür uyarısına değinir, biraz da küçümseyerek, "sporun –Stone'un düşündüğü ölçüde– gösteri düzeyine düşürülmesinin en belirgin göstergesi, kadın izleyicilerin çoğunlukta olmasıdır" (Morse 1983: 45) yorumunda bulunur.

Rock'n'Wrestling'i "canlı" izleyenler arasında, genelde oldukça katılımcı nitelikte çok sayıda kadın yer almaktadır (kadınların varlığı, ikili bir güreş grubunun adına da yansımıştır –Beefcake [kaslı erkek] ve Valentine Beefcake [sevgili, kaslı erkek]– ve belki de erkek bedeninin kadın izleyiciler için bir gösteri olarak inşası kadınları Morse'un düşündüğünden daha çok güçlendiriyor olabilir?) Morse'un televizyonda gösterilen spor aracılığıyla erkek bedeninin sergilenmesinin sunduğu hazlara yönelik açıklaması, bu sergilemenin erkek bedenini egemen ataerkil ideolojisini hâlâ uygun bir yolla taşıyabilen bir hayranlık nesnesi olarak estetikleştirdiği ve erotikleştirdiği sonucuna varır.

Oysa güreşte erkek bedeni bir güzellik nesnesi değildir: Grotesktir. Bakhtin (1968) groteskin dünyevi gerçekçilik duygusuyla bağlantılı olduğunu iddia etmektedir; Bakhtin aslında "grotesk gerçekçilik"ten söz etmektedir. Grotesk'in gerçekçiliği, sporun mükemmel beden görüntüsünde yansıtılan "güzel estetiği"ne karşıttır (s. 29). Grotesk beden, "bitmiş, tamamlanmış klasik erkek imgelerinin karşıtıdır" (s. 25); bedenin toplumsal inşasından, değerlendirmesinden arındırılıp özgürleştirilmiştir; yalnızca kendi maddiliğinde varolur. Eğer güzel beden tamamlanıp

biçimlendirilmiş toplumsal beden ise, grotesk beden de tamamlanmamış, biçimlenmemiş bedendir. Incredible Hulk ve Mr. T gibi kahramanların grotesk bedenlerinin çocuklara çekici gelmesinin nedeni, çocukların bu kahramanların grotesk bedenleri ile çocuklara özgü tamamlanmamış, biçimlenmemiş kendi bedenleri arasında gördükleri ilişkide yatıyor olabilir. Grotesk, çocukların tamamlanmamışlığını yetişkin gücüyle birleştirir. Grotesk, güzelin durağanlığıyla doğrudan karşıtlık içinde olduğu için gelişmenin ve değişimin ilkelerinin onda cisimleştiği yönünde bir düşünce de söz konusudur. Grotesk aslında bastırılmış olanın kullandığı dilin bir uzantısıdır.

Öyleyse grotesk erkek bedeni, sporun sunduğundan daha farklı hazlar sunar kadına. Gerek eril gücün gerekse iktidarın çirkinlik içerdiğini, kötülüğe bulaştığını görmek, kadınları toplumsal iktidardan (*kalagathon*) uzaklaştırıp çekicilik ile iticiliğin çatışıklı hazlarını oluşturur. Çirkinliğiyle uyum içindeki bu gücün aşırılığı, erilliğin karşıt ve birbiriyle çelişkili okumaları için bir uzam açar; bedenlerin groteskliği, ataerkinin çirkinliğini, birbiriyle çelişkili çekicilik öğeleriyle olabildiğince keskinleştirilen çirkinliğini dile getirebilir. Bu groteskliğin, "normal" televizyon ekranında sık sık yer alan kendisine ulaşılamaz derecede mükemmel erkek bedeninin zorbalığından erkek izleyicileri özgürleştirdiği şeklinde bir düşünce de söz konusudur. Güreş karnavalı, telegörsel normları toplumsal normlar kadar başarıyla tersine çevirir.

Halk karnavalının üçüncü öğesi, küfürleri, bedduaları, yeminleri ve lanetleridir. *Rock 'n' Wrestling*'de bunlar hem sözlü hem de sözsüz olarak yer alırlar. Bunlar Barthes'ın jestin, duruşun, bedenin "tumturaklı konuşmalar"ı (sözlük anlamıyla "aşırı konuşmaları") diye adlandırdığı şey içinde taşınırlar. Güreşçiler birbirlerine, hakeme, izleyicilere hareketleriyle "küfrederler": İzleyiciler de benzer şekilde yüreklendirici çığlıklar atarlar, yuhalarlar, ellerindeki pankartları sallarlar. Dilbilim uzlaşımlarının çiğnenmesi açıkçası "televizyona uygun düşecek biçimde değiştirilmiştir", yani televizyonda açık saçıklığa ve küfre izin verilmez ama pis konuşma, hakaret etme süreci coşkulu bir şekilde akta-

rılır. Karşılaşmalar arasındaki röportajlar büyük ölçüde birbirlerine gülen, rakiplerine hakaretler savuran güreşçilerle yapılır. Küfür belirgin olarak röportajı yapana değil, evdeki izleyicileri de salondaki izleyiciler kadar etkin bir şekilde sürece dahil eden kameralara dönüp doğrudan söylenir. Küfür, güreşçi ile izleyici arasında hiçbir ayrım yapmayan sözlü, karşıtlık üzerine kurulu katılımcı bir kültürdür.

Bourdieu (1984), hem orta sınıfın kültürü ile işçi sınıfının kültürünü karşılaştırırken hem de bedenin, katılımın ya da uzaklığın rollerini karşılaştırırken benzer bir noktaya değinir. Kısaca söylersek, orta sınıfın kültürel biçimleri ve bunlara gösterilen uygun tepkiler, uzaklık tarafından, eleştirel değerlendirme tarafından belirlenmektedir. Orta sınıf kültüründe (gerçek katılımın araya uzaklık sokulmuş ve denetim altına alınmış bir biçimi olan) bedensel katılım alkışla ve devamlılık göstermeyen "bir daha, bir daha" çağrılarıyla sınırlıdır (bu çağrının İngilizce konuşanlara yabancılığı, uzaklığın güçlü bir belirtisidir). Öte yandan, işçi sınıfının kültürel biçimleri, yoğun sözlü ve bedensel katılımı, koyu taraftarlığı, olaya dahil olmayı bulundurur içinde. Yüreklendirici bağırmalar, yuhalamalar yanında her türlü küfür, spor alanı ya da sahne "işgalleri", ringdeki ya da sahadaki sportif çatışmanın tribünlerde ya da koridorlarda gerçek bir toplumsal çatışmaya dönüşmesi, takımın/pop grubunun/yıldızın belli simgelerinin takılması, giyim tarzlarının ya da imgelerinin benimsenmesi, bunların hepsi birden Bourdieu'nun, orta sınıfın eleştirel değerlendirmesine karşıtlık içeren işçi sınıfının kültürel biçimlere katılımı diye adlandırdığı şeyin belirgin örneklerini oluşturmaktadır.

BEDENİN DENETİMİ

Gerek güreşin gerek karnavalın dayandığı beden ilkesi dikkatlerimizi ataerkil kapitalizmdeki bedenin siyasallaştırılması olgusuna çekmektedir. Foucault (1978), Batılı toplumların toplumsal iktidarın en dayanılmaz şekilde uygulandığı konum ola-

rak bedeni kullanma biçimlerini ayrıntılı bir şekilde gözler önüne serdi. Beden, iktidar-taşıyan toplumsal ve cinsel normallik tanımlarının gerçek anlamda cisimleştiği, bunun sonucu olarak da bu normlardan sapmanın disiplin altına alınıp ve cezalandırıldığı bir merkezdir.

Nitekim on dokuzuncu yüzyılda, burjuvazinin proletarya bedeni ile onun popüler, bedensel hazları üzerinde terör estirmesine yol açan sınıf çatışmasının giderek daha fazla farkına varılmasıyla birlikte, bedenin disiplin altına alınması çok önemli hale geldi. Bireysel beden, beden politikasının somutlaşmasıdır, buna bağlı olarak sınıf terörü beden terörüne yol açar. Toplumsal denetim aygıtlarının gelişimi, bedenin anlamları ile bedenin davranışlarını denetim altına almak için çalışan söylemsel pratiklerle el ele gitmek zorundadır.

Hıristiyan kilisesi, geleneksel olarak bedeni ruhun saflığına ve denetimine yönelik bir tehdit olarak, şeytanın arazisi olarak tanımladı; ruh ile beden arasındaki ilişkiyi bir düşmanlık ilişkisi olarak kavramlaştırdı. Beden üzerindeki sınıfsal ve toplumsal denetimin bireysel ahlâk adına yer değiştirmesidir bu. Tahmin edilebileceği üzere, hukuk ve tıp, on dokuzuncu ile yirminci yüzyıllarda, bireysel bedenin anlamlarını ve davranışlarını disiplin altına alarak toplumsal denetimi sağlama girişiminde dinle birlikte hareket etti.

De Certeau (1984), adli hukukun, ancak insanlar adli hukukun uygulanabileceği bedenlere sahip olduklarında etkili olabileceğini ileri sürdü. Dolayısıyla hukuk tarihi, soyut bir adalet sistemini toplumsal davranışa dönüştürmek için tasarlanmış aletlerin –işkence aletleri, hapishane hücrelerinin, kelepçeler ile copların, mahkumun mahkemedeki özel kafesinin ve en nihayetinde kuşkusuz darağacının, elektrikli sandalyenin ve çarmıhın– tarihidir:

> Kant ve Hegel'e göre, idam cezası yoksa yasalardan söz edilemez, yani aşırı durumlarda beden kendini, bir yasanın sözlerini ve normun mutlak gücünü yıkarak ifade eder –sorgulanmaya a-

> çık bir sav. Yine de, yasa kendisini durmadan bedenlerin üzerine kaydetmeye devam ediyor olabilir. (s. 139-140)

Bu aletler yasaları bedene yazma araçlarıdır; yasalar toplumsal disiplinin bir temsilcisi olarak bedeni bir metne dönüştürene, böylece onu toplumsal düzene dahil edene kadar anlamsızdır. "Bu mekânizma bireysel bedenleri beden politikasına dönüştürmektedir" (de Certeau, 1984: 142).

Tıp tarihi de, toplumsal beden ve zihin sağlığı normlarının beden üzerine yazıldığı aletlerin tarihi aracılığıyla yazılabilir. Sülükler, bıçaklar, kan çanakları, ilaçlar, hastaneler, akıl hastaneleri –"Eti kesmede, pençelemede, biçimlendirmede kullanılan aletler, eti toplumdaki bedenlere dönüştüren bir yaratımı aralıksız sundular" (s.143). De Certeau bu süreci, kamu hukuku ya da iktidarın araçsal aygıtlar tarafından bir bedene dönüştürülmesi olarak özetlemektedir: Bir toplumun hukuku ve *logos*'u ete ve kemiğe büründürülüp cisimleştirilirken, bu toplumdaki insanların bedenleri de bir "metinleştirme" süreci yoluyla bu kuralların gösterenlerine dönüştürülmektedir.

Hukukun cisimleşmesi ve bedenin metinleştirilmesi, en açık ve en kararlı şekilde ihlal anlarında gerçekleşse bile, salt bu anlarda gerçekleşmezler; bunlar sıradan, gündelik pratiklerde de etkindirler. Giyim, kozmetik, diyet ve sabah koşuları, kuralları cisimleştirmenin, bedeni metinleştirmenin araçlarıdırlar. Güzel beden ile çirkin beden, sağlıklı ile sağlıksız, iyi giyimli ile kötü giyimli, temiz ile pasaklı, kaslı ile göbekli arasındaki ilişki, kurallar ile sapmalar doğrultusunda gerçekleşen toplumsal ilişkilerdir, dolayısıyla da toplumsal oluşum içinde en fazla gücü olanların kurallarını bedende doğallaştırmayı hedefleyen siyasal ilişkilerdir. Sağlığın anlamları bedensel değil toplumsaldır, güzelliğin anlamları estetik değil siyasaldır: Sağlık da güzellik de aynı ölçüde sosyopolitiktirler, bundan dolayı da toplumsal iktidarı uygulamaya yönelik söylemlerdirler. Leslie Stern (1981), tıbbın, tabilerin (bu örnekte, kadınların) hazları üzerinde söylemsel denetim kurma ve ataerkil denetimden kaçan, dolayısıyla da onu tehdit eden hazların tıbbi açıdan bireyler için zararlı olduklarını kabul ettirme çabasının güzel bir örneğini verir:

"Kurmaca yapıtlar okumak, genç bir kadının edinebileceği en zararlı alışkanlıklardan birisidir. Bu alışkanlık bir kere tümüyle yerleşmeye görsün, alkol ya da afyon kullanımı kadar bağımlılık yaratır. Roman düşkünü, afyon bağımlısı ya da bir alkolik kadar köledir. Kurmaca yapıtlar okumak, ciddi, yararlı şeyler okuma zevkini yok eder, insan zihnine etkisi olabildiğince yüksek derecede zarar veren sağlıksız bir uyarı gönderir.

Bütün bunlara bir de günümüz popüler romanlarının büyük bir bölümünün, göz boyayıcı bir biçimde ve aldatıcı bir kılıkta sunulan, anında baştan çıkaran bir karakteri bulundurmasını ve daha kirlenme korkusu doğmamışken kirlenmenin tamamlanabileceği gerçeğini eklediğimizde, bütün dikkatli annelerin bu zarar verici olası yıkım kaynaklarına karşı kızlarını ihtiyatlı bir şekilde korumaları gerektiği daha açık hale geliyor. Roman okuma pratiğinin genç kadınlardaki rahim hastalıklarının en büyük nedenlerinden birisi olduğuna bütün bütün inandığımızı belirtmek isteriz. Aklın, cinsel organlarla, onların işlevleri üzerinde böylesi hastalıklara yol açacak etkisi olduğu konusunda kuşku yoktur... Duyguları hareket geçiren, cinsel istekleri uyandıran bir karakterin okunması, rahimde kan toplanmasına neden olabilir ya da bu yöndeki bir olasılığı arttırabilir, bu da tüm yer değiştirme biçimlerini içeren ve keskin olmayan sırt ağrılarıyla, sancılı adet görmeyle, beyaz akıntıyla ve benzeri belirtilerle baş gösteren çok çeşitli rahatsızlıklara yol açabilir... saflığa duydukları doğal sevgiyle ahlâk dışı bir eğilim gösteren, her şeyden uzak duran, onlardan tiksinen binlerce kadın, bu özellikleri taşıyan kitaplara göz atma sonucu oluşan ahlâksız imgeleri zihinlerinden çıkarıp atabilmek için yıllarca süren acı dolu bir mücadeleyi sürdürmek zorunda kaldılar. Acı veren rahatsızlıkların doğrudan bu kaynağa bağlanabileceği örnek hastalık olaylarıyla karşılaştık." *Ladies Guide*, Kellog, J.H., W. D. Conduit Co., Des Monies, USA, 1882.

Allen (1985), kadınların bir başka haz kaynağını oluşturan pembe dizilere ilişkin çalışmasında ataerkinin, kadınları ve onların

bedenlerini disiplin altına almanın bir aracı olarak tıbbı kullanmasının benzer bir örneğini vermektedir:

> New Yorklu bir psikiyatrist olan Louis Berg, Mart 1942'de, Buffalo Reklam Kulübü'nde yaptığı konuşmada, pembe dizileri dinlemenin "şiddetli kaygı durumuna, kalp çarpıntısına, kalp atışlarında düzensizliğe, kan basıncının yükselmesine, aşırı terlemeye, titremelere, kan damarlarının genişliğinde düzensizliklere, gece korkularına, baş dönmesine, mide ve bağırsak rahatsızlıklarına" neden olduğunu söyledi.

Treichler (1987), AIDS'i "salgın bir anlam hastalığı" olarak ele aldığı açıklamasında disipline sokucu bir söylem olarak tıbbın çağdaş kullanımına yönelik oldukça iyi bir çözümleme sunmaktadır.

Alt düzey sosyoekonomik gruplardan kadınları hedefleyen dergiler, hem bu kadınların bedenleri üzerinde değişiklikler yapmalarına hem de egemen toplumsal değer normlarının onlarda metinleştirilmesine yardım etmek için tasarlanmış ürünlerin reklamlarıyla doludur. Belki ilginç gelecek ama, beden sağlığı için zayıflamayı özendirme girişimi çok azdır: Zayıflamanın getirileri toplumsal ve bireyseldir –kendinizi daha iyi hissetmenizi sağlar, toplumsal yaşamınızı geliştirir. Daha çok orta sınıfa seslenen dergilerde, beden sağlığı daha fazla vurgulanabiliyorsa da bu vurgulama gene de toplumsal anlamlarla bağlantılıdır – sağlıklı beden iş ortamında daha verimli olmayı olanaklı kılar. Yavaş tempolu koşular, egzersizler ve diyet, çalışma etiğini bireyin bedeninde cisimleştirmenin araçlarıdır.

Dolayısıyla, şişmanlığı hiçe sayarak şişman olmak, saldırgan ve direnişçi bir dışavurum, bedenle küfür etmek sayılabilir. Ataerkinin kadın bedeninde somutlaşmasını reddetmek olduğu için (Orbach'ın kitabının başlığında söylendiği gibi), "şişmanlık feminist bir tutumdur": Şişman olmak böylelikle insanı güçlendiren bir ifade biçimi haline gelebilmektedir. İşçilerin (mavi yakalıların) aşırı kilo (*aşırı* ön eki bu kavramın görece ama özsel olmayan doğasına işaret etmektedir) alıp çevreye meydan okuyan bir "bira göbeği" ile çaka satmaları memurlara göre (beyaz

yakalılardan) çok daha olasıdır: Sınıfa ve toplumsal cinsiyete dayalı toplumsal bir iktidarın normları toplum politikasında olduğu ölçüde bireyin gündelik bedeninde de metinleşir.

Demek ki, birçok erkek güreşçinin çirkinliği, sınıfsal konuşmanın bir biçimi, tabilerin bir aksanıdır. Ama bu aksan başka bir biçimin aşırı tersine çevrilmiş halini alabilir, doğrusu almaktadır da. Günümüzde birçok güreşçi aynı zamanda "vücut geliştirmeci"dir, yani bedenlerini *kalagathon*'un aşırı metinleri haline getirmektedirler: "Güzel" bedenin normlarını abarttıkları için, sağlığın ya da verimliliğin "genelgeçer" işlevlerini aşarak bir gösteri haline gelirler. Normları doğallaştırmak yerine gösterişli hale getirmek, yıkıcı olma olasılığı yüksek bir göstergebilimsel uygulamadır: Doğallaştırıldıkları için görünmez hale gelen normlar ideolojik ve disipline sokma görevlerini daha etkin bir şekilde yerine getirirler. Söylem, kendisini doğal ve görünmez kılarak daha bir inanılır hale getirir: Söylemin inanılırlığı, söylemselliği ön plana çıkartıldığı ölçüde zayıflar.

> Bir söylemin *inanılırlığı*, inananların inandıklarına uygun davranmalarını sağlayan şeydir. İnanılırlık kendi uygulayıcılarını üretir. İnsanları inandırmak, eyleme geçmelerini sağlamaktır. Ama tuhaf bir döngüsellikle, insanları eyleme geçirme –bedenleri yaratma ve üretme– yeteneği tam da insanların inanmasını sağlayan şeydir. Yasa beden aracılığıyla, beden üzerinde uygulandığından ve bedensel pratiklerde "cisimleştiğinden", kendi kendisini kabul ettirebilir, insanları kendisinin "gerçek" adına konuştuğuna inandırabilir. Yasa, "bu metin Gerçeklik tarafından sizin için kaleme alındı" diyerek kendisini inanılır kılar. İnsanlar gerçek olduğunu varsaydıkları şeylere inanırlar; "gerçeklik", kendisine kanunla yazılmış bir beden kazandıran bir inançla söylemin emrine sunulur. Kanun, bedensel sermaye birikimine öncelikle kendisini inanılır ve uygulanabilir kılmak için gereksinim duyar (de Certeau 1984: 148).

Beden, kanunu cisimleştirmek, onu metinleştirmek için disiplin altına almaya yönelik amaçlarda kullanılmasına rağmen, top-

lumsal denetim açısından tehlikeli boyutlarda güvensiz bir konum olmaya devam ediyor. Bu nedenledir ki toplum bedenle başa çıkabilmek amacıyla güçlü ve kuşatıcı aygıtlar geliştirmek zorundadır. *Jouissance* bedenin toplumsal ve kültürel denetimden kurtulduğu haz anı olarak kuramlaştırılmaktadır (bakınız 3. bölüm); bu haz kültürün doğadan ayrıldığı kırılma anında ortaya çıkar, kültür ile doğa arasındaki değişen sınırda varlığını sürdürür. *Jouissance* çoğunlukla erotik ve orgazm yönelimli eğretilemelerle ifade edilir. *Jouissance*'ın orgazmı andıran hazzı, toplumsal denetimden kaçan, dolayısıyla da onu tehdit eden bedensel bir haz anı olduğu için, bu hazzı denetlemek amacıyla disipline sokucu "cinsellik" aygıtları geliştirilmiştir. Ama bedenin "tehdit etme" kapasitesini yalnızca haz oluşturmaz; acı da bir o kadar tehdit edicidir.

Acı, toplumsal denetimin bedende sergilendiği önemli bir araçtır: Doğru yoldan sapanlara kanuni olarak uygulanan cezadır, uyum gösterenlerse ödül olarak, çektikleri acıdan tıbbi müdahaleyle kurtarılırlar. Güreşteki "acı çekme gösterisi" acıyı adalet, tıp ve ahlâkın toplumsal sistemlerinden uzaklaştırarak gösterişli bir bedensel deneyim, *jouissance*'ın öteki yüzü haline getirir. Andre'nin kırılan kaburga kemiği yalnızca gösterişli bir gösteren, yasanın, tıbbın ya da ahlâkın dışında bir bedensel duygulanım olduğu için acı verici-haz vericidir. Bedenin metinleştirilmesinin dışında olduğu için adlandırılamaz bir andır bu:

> Bedenin metinleştirilmesi yasanın somutlaştırılmasına denk gelmektedir; yasayı destekler, hatta onu yapıyor gibi gözükür, her durumda ona hizmet eder. Çünkü yasa bedene uygulanır: 'Bana bedenini ver, sana anlam vereyim, söylemimde sana bir ad vereceğim, seni bir sözcük yapacağım söylemimde". Bu iki sorunsal birbirlerini beslemektedir. Yasa, kişinin kendi vücudunu görkemli bir bedenle değiştirme isteğine dayalı olarak kendisini desteklememiş olsaydı, ölüm anlamına gelmesine rağmen, yazılmamış olsaydı, ardından da herkesçe tanınmış bir sözcüğe dönüştürülmeseydi, yasanın belki de hiçbir gücü kalmayacaktı. Yine burada, bu tutkuya karşı çıkışın göstergesi ola-

> cak tek güç ağlamaktır, beden içerisindeki bir sapma ya da kopma, bir ayaklanma ya da firar olduğundan, ağlama adlandırılmış olanın yasasından kaçar. (de Certeau, 1984: 149).

Muhtemelen de Certeau "haz ya da acı çığlığı içermeyen tüm deneyimlerin kurum tarafından iyileştirilebilir" olduğu sonucuna varıyor (s. 149). Güreşçinin "acı çekme gösterisi", acıyı toplumsal normların tersine çevrilmesine, normallikten kurtulma anına, dehşete düşmüş bir toplumsal düzenin asla bastıramayacağı, sonuçta da disiplin altına alamayacağı toplumsal denetimden özgürleşme arzusunun simgesel bir açıklamasına dönüştürmektedir. Bu yüzden, acı verici olan ile groteskin tehdit edici, disiplin altına alınmamış hazlar sunması ya da bunların sağıltılması ya da hasır altı edilmesi gereken verili anlamlarının doğal olmayan, sapkın varlıklarının söylemsel denetime sokulmaları söz konusudur. Her ikisinin de toplumsal bakımdan arzu edilmeyen diye sınıflandırılması hiç de şaşırtıcı olmasa gerek.

Dyer de (1986) benzer bir yolu izleyerek, kültürümüzün bireyin bedeni ile onu anlamlandırma biçimlerine, dolayısıyla da onu disiplin altına alma tarzına saplantımızın kaynağının iş başındaki burjuva ideolojisi olduğunu ileri sürmektedir: Bedenin cinselleştirilmesi, estetikleştirilmesi yanında bedenin toplumsal normları ve sapkınlığı anlamlandırması da kapitalizmin temel emeğini bedenin sağladığı gerçeğinin üstünü örtmeye çalışmaktadır. Azınlığın kârını sağlayan çoğunluğun bedenleridir:

> Beden sorunu bana kalırsa kapitalist sistemin kendisinin meşrulaştırılması sürecine adam akıllı kök salmıştır. Kapitalizm retoriği işleri yapanın sermaye olduğunu; devasa bir sermayeyi büyütme, harekete geçirme niteliği olduğunu savunur. Bu retorik, işleri yapanın insan emeği, son çözümlemedeyse beden emeği olduğu gerçeğini gizler. Beden başlı başına bir "sorundur" çünkü onu tümüyle onaylamak, onun ekonomik yaşamın temeli olduğunu onaylamaktır; bedenlerimizin kapasitesini nasıl kullandığımız ve nasıl düzenlediğimiz, yaşamın kendisini nasıl ü-

> rettiğimizin, onu nasıl yeniden ürettiğimizin bizzat kendisidir (s.135).

Bourdieu (1984: 384), "halk arasında fiziğe dayalı gücün erkekliğin ve onun üretip desteklediği ("sert" yemek ile içkiden tutunda, ağır çalışma ile antrenmana dek) her şeyin temel bir boyutu olarak değerlendirilmesinin" yaygın olduğunu not ederken erkek bedeninin sınıf temelli anlamlarını da keşfeder. Bourdieu;

> işçi sınıfı gibi yalnızca emek gücü bakımından zengin olan bir sınıfın diğer sınıflara –emeğinin geri çekmek dışında– yalnızca çatışma gücü nezninde karşı koyabileceğini, bu gücün fiziksel güce, üyelerinin cesaretine, sayılarına, bilinçlerine ve dayanışmalarına ya da bir başka deyişle onların dayanışma bilinçlerine dayandığını hatırlatır bize (s. 384).

Bourdieu'ya göre beden, özellikle de güçlü, aşırı beden, işçi sınıfı bilincinin maddileştirildiği konum haline gelir. Erkekliği ve gücüyle bu işçi-sınıfı bedeni,

> egemenlik altına alınmış sınıfların özerkliğinin, bunların kendilerini bir sınıf olarak kesinlemelerinin en özerk biçimlerinden birisidir; yani işçi sınıfının kendini erkeklik değerleri ile özdeşleştirmesine yönelik bütün meydan okumalarca tehdit edilen başarılı erkek ve toplumsal dünya temsillerini üretme kapasitelerinin belki de son sığınaklarından birisidir. Bilinçaltında yatan sınıf kimliğinin ve sınıf birliğinin en temel ilkeleri, bedenle olan ilişkinin belirli bir noktasında, egemenlik altındaki sınıf kendisini yalnızca egemen sınıfın gözleriyle, yani salt bedenin ve onun kullanımlarının egemen tanımı çerçevesinde görmeye başlarsa değiştirilebilir (s. 384).

Sınır tanımazcasına grotesk, aşırı güçlü bir beden sınıf bilincinin değerlerini taşır, önemli olan bedenin siyasal anlamlarıdır da onun için. Bireyin bedeni, proletaryanın kapitalizme boyun eğdirildiği yer olduğundan, belli bir sınıfın bedeni haline gelir: Dolayısıyla grotesk, saldırgan, kirli boyutlarıyla fiziksel bedenin söz

konusu toplumsal iktidardan sıyrılmanın, ona direnmenin, onu skandallaştırmanın araçları haline gelmesi gayet doğaldır. Estetikleştirilmeyi reddeden beden (zira estetik, topu topu güzellik, simetri ve mükemmellik eğretilemeleri arasında yer değiştiren sınıfı disipline sokucu bir iktidar olduğu için) kültürel olarak hem tabilerin (tabi kılmanın değil) dili hem de tabilerin kültür biçimlerine katılımın araçları olarak iş görür. Orta sınıfın estetik/eleştirel uzaklığı, burjuvazinin kendisini üretim emeğinden uzaklaştırmasının bir benzeşimidir. Aynı şekilde, proletaryanın kültür biçimlerine beden aracılığıyla katılımı da beden emeğinin kapitalist üretimin kalbi olarak inşa edilmesinin bir benzeşimidir.

Bu somutlaşmış toplumsal ilişkilerin ırk yönelimli bir tonlaması, popüler anlatılarımızın çoğunu dolduran kırma ırktan kahraman çiftlerin ve kahraman takımların birçoğunda görülebilir. Bu anlatılarda siyah (ya da daha az beyaz), belirgin bir şekilde takımın bedeni olacaktır, özellikle de bu beden arabaların ve uçakların mekanik uzantısı olduğunda. Nitekim *The A-Team*'de (A Takımı) BA, hem sürücü hem de mekanik uzmanı; *Magnum, P. I.*'da TC helikopter pilotudur; Mark ise Ironside'ın sürücüsüydü. Dyer (1986), Paul Robeson'un Amerikan toplumuna ilişkin ileri sürdüğü kültürel anlam sorununu çözümlerken, siyahlığı emek ile bağlantılandırmaktadır. Üzücü olmakla birlikte görünen o ki siyahlığın Amerikan toplumunda kendisini köleliğin anlamlarından bağımsız kılabilmek için silkinebilmesi çok vakit alacaktır. Bu toplumda siyahlar, beyaz proletaryanın köleliğini basit bir eğretilemeye dönüştürecek bir biçimde üretim sistemi için tam anlamıyla köleleştirilmişlerdir. Siyah beden toplumsal anlamları grotesk beyazınkine benzer bir biçimde metinleştirmektedir, zira *The A-Team*'de BA rolünü oynayan Mr T.'nin aynı zamanda bir televizyon güreşçisi olması oldukça anlamlıdır. Mr T.'nin abartılı adale yapısı hem siyahlığını hem de groteskliğini cisimleştirirken, bedeni ise aynı anda ırk ve sınıf yönelimli anlamları metinleştiriyor. Mr T. taktığı altın zincirleri özellikle kölelik zincirleriyle ilişkilendirir. Grotesk siyah beden, tabiliği beyaz bedenden daha çok "konuşturmaktadır."

Buna karşıt olarak, sporun güzel bedeni kutsayışı kapitalizmde fiziksel emeğin depolotize edilmiş ideolojik kutsanışı haline gelmektedir. Spor yapan erkek bedeni, sonuçta, etkin bir hegemonyacı aktördür. Sporun bütün oyuncular için geçerli olan sportmenlik, eşitlik, kaybedene saygı duyulması, kazananın uygun bir şekilde kutlanması gibi değerleri, güzel bedenin ahlâkî eşitidir, ayrıca da demokratik kapitalizmin kendisine değer biçtiği egemen ideolojiyi yansıtmaktadır.

Eğer spor temizse, kapitalizm temizse, güreş de coşkulu, küstah bir şekilde kirlidir. Douglas'a (1966) göre kir, olmaması gereken bir maddedir; saygıdeğer burjuvaziye karşı uygulamaya soktuğu terör gücünü, göstergesel ve toplumsal denetimin kural tanımayanlar ile aldatma güçleri üzerinde uygulandığı kavramsal kategorilerin kırılganlığını tanıtlama iktidarından almaktadır. Kir, toplumsal denetimin dayandığı kategorileri parçaladığı için bu denetimi hem engellemekte hem de tehdit etmektedir.

Allen (1987a), bu tür bir kategori parçalanmasının neden olduğu saldırganlığın güzel, tam yerinde bir örneğini vermektedir. Şikago'daki kimi kadın çamur güreşi barlarındaki görüntüyü aktararak bu görüntünün sunduğu tehditleri yorumlar. Tehditlerden ilki kadınların geleneksel olarak erkeklere özgü bir rolü üstlenmesiyle erillik kategorisine yöneltilen tehdittir; ikincisi, böyle kaygan bir alanda herhangi bir atletik hareketin yapılmasının olanaksızlığının spora yönelttiği tehdittir. Bunlardan daha derin biçimde tehdit edici olan ise, kadın çamur güreşinin normalde "çamur" ya da "kir"den oluşan bir kategoriye "yiyecek"in dahil edilmesidir ve belki de bu tehditlerin içinde en keskin olanı metaya yönelik olan tehdittir. Öyle ki, bir imalatçı sözcüsü reçel güreşi düşüncesinin ticari marka yetkililerine "histeri nöbetleri" yaşatıyor olmasından dert yanıyordu.

Bedenin normal anlamları üreten kategorileri ihlal etmek için bu şekilde kullanılması başlı başına ilerici olmayabilir, ancak toplumsal disiplini tersine çevirişinde potansiyel olarak yıkıcıdır –bu potansiyelden faydalanan güreşçilerden biri şu yorumda bulunmuştu:

> Kadın çamur güreşinin önünü kadın özgürlüğü hareketi açmıştır... Erkekler kadın çamur güreşini tam anlamıyla seksi bir şey olarak düşünmeye eğilimliyken, kadınlar onu saldırgan, asla yapmadıkları bir şey diye görüyorlar. İyi bir güreşçi olacak denli saldırganlaşmak iki yılımı aldı. Daha önce hiç kimseye vurmamıştım. Saldırgan olmayı öğrenmek zorundaydım, bize hep tatlı, iyi ve şirin olmamız öğretildiğinden bunu öğrenmek bir kadın için oldukça zordur. Bunu yukarılarda olmak için yapıyoruz. İşte adrenalin pompalamak, işte güçlülük (Allen, 1987a: 3).

Temizlik düzendir –toplumsal, göstergesel ve ahlâkî (hepsinden önemlisi de imana yakındır)– kir düzensizliktir, tehdit edicidir ve disiplinsizdir.

Beden doğal olarak "kirli"dir: Bütün gözenekleri kir üretir – yani kir bedenin kategorik sınırını aşan, ben ile ben-olmayan arasındaki farkı tanımayan, bedenin ayrıklığını, dolayısıyla da bir kategori olarak saflığını kirleten bir maddedir. Kir, beden kategorisini tehdit ederken aynı zamanda bedenin doğallaştırıcı bir eğretileme olarak yansıttığı birey kategorisini de tehdit eder. Kuşkusuz, onca bedensel işlev ve fiziksel hazzın "kirli" suçlamasıyla disiplin altına alınması gerekmektedir.

Estetikleştirilmiş beden, toplumsal denetime ve disiplin altına alınmış "temizliğe" kesinlikle hiçbir meydan okumada bulunmayan kirden arınmış bir bedendir. Bu yüzden burjuva bedeni, balenin sonunda kibarca alkışlarken ve bir izleyici olarak kendi kategorisini korurken temizdir, tehdit edici değildir. Oysa işçi sınıfının bedeni, izleyici sıralarında küfürlerini savururken ya da kavgaya tutuşurken, kendi izleyici kategorisini ortadan kaldırırken kirli, kirli olduğu denli de tehdit edicidir. Denetimin daha başlangıçta ortadan kalkması yalnızca davranışsal değil (davranış polis tarafından bastırılabilir) aynı zamanda göstergesel bir: Toplumsal kategorilerin dağılması gerçek bir tehdittir, çünkü polisin müdahale edebileceği alanın dışında meydana gelir. "Dünyevi gerçekçiliği" içerisinde "grotesk beden" uslanmaz-

casına, söz dinlemezcesine kirlidir ve disipline sokucu iktidarın kırılganlığının sürekli bir hatırlatıcısıdır.

Burjuvazinin sterilize edilmiş bedeni, görünüşte disipline ihtiyaç duymayacak ölçüde temiz olan soyut sermaye ilkesine (beden ilkesinin karşıtı) –bu kendini yöneten bir ilkedir– her an kolaylıkla kayabilecek kadar temizdir kesinlikle. Öte yandan, emeğin bedeni kirlidir, tehdit edicidir, kendi sosyoekonomik kategorisinden dışarıya taşmaya daima hazırdır, durmadan kendi göstergelerine meydan okur, bundan dolayı da ekonomi, hukuk, ahlâk ve "ortakgörü" söylemleri ve pratikleri aracılığıyla uygulanan bir disiplini, daha fazla hep daha fazla disiplini gerekli kılar.

Bu nedenle, güreşin grotesk çirkin beden gerçekçiliği, egemenlik güçlerine göstergesel ve siyasal açıdan karşıttır. Beden, toplumsal sisteme ilişkin gündelik duyguları dürüstlük ya da eşitlik olmayan tabi kılınmış ve bastırılmış grupların kapitalizm içinde toplumsal deneyimlerini dile getirmeleri için uygun bir ortamdır: Kendilerini (sınıf, toplumsal cinsiyet ya da ırk olarak) "kaybedenler" olarak konumlandıran tabilerin, ne kazananlardan "saygı" görmek gibi bir kaygıları vardır ne de toplumsal açıdan üstün olanlara zorunlu olarak hayranlık duyarlar. Tabiler "uygun kaybedenler" değildirler, çünkü toplum herkese verdiğini iddia ettiği "kazanma şansını" onlara tanımamıştır. Eğer güzellik toplumsal açıdan üstün olanı anlatmak için bir eğretileme olarak kullanılmışsa, çirkinlik de eğretilemeli anlamda tabilerin deneyimini ve direnişini ifade etmektedir. Grotesk beden, hem bastırılması gereken hem de bastırılması olanaksız olan bir şeydir ve karnaval, grotesk bedenin izin verilmiş patlama anıdır.

İzin verilmiş sözcüğü, karnaval siyasetinin uygulamada ne denli sorunlu olduğuna dikkat çekmektedir. Karnavalın yıkıcı anına egemenlik süren düzen izin verdiğinden, son kertede bu düzen içinde güç kazandığı ileri sürülebilir (örneğin, Eagleton, 1981). Karnaval, popüler basıncın denetim altında boşaltılmasına izin veren, bu yolla da tabilerin bastırılmalarına daha kolay bir şekilde uyum sağlamalarını olanaklı kılan bir güvenlik supabı olarak hareket eden bir kendine katma stratejisidir. Güvenlik

supabı, toplumsal denetim aygıtlarını yerinden etmekten çok onları güçlendirmektedir.

Stallybrass ile White (1986), güvenlik supabı tartışmasının, karnavalı ve onun siyasal etkililiğini mutlaklaştırma eğiliminde olması nedeniyle, hem gereksiz hem de yanıltıcı olduğunu savunuyorlar. Karnaval kimi durumlarda, kimi bağlamlarda toplumsal düzeni güçlendirme görevi görebilir, ama başka durum ve bağlamlarda, özellikle de toplumsal gerilim anlarında etkileri çok daha yıkıcı olabilir:

> Karnaval uzun bir süre boyunca siyasal açıdan dikkate değer dönüştürme etkileri bulunmayan, istikrarlı, dönem dönem ortaya çıkan bir ritüel olarak kalabilir, ama... keskinleşmiş siyasal düşmanlık baş gösterdiğinde çoğunlukla bir katalizör, gerçek ve simgesel bir mücadele alanı işlevi görebilir (Stallybrass ile White, 1986: 14).

Söz konusu yazarlar, modern Avrupa tarihinin ilk dönemleri boyunca karnavallarda ortaya çıkan şiddete dayalı toplumsal başkaldırıları özetledikten sonra, karnavalın etkilerinin izin verilmiş mekânın ve anın ötelerine haydi haydi yayıldığı sonucuna varıyorlar.

> Karnaval aynı zamanda on dokuzuncu yüzyıl öncesinde meydana gelmiş toplumsal ayaklanmalar ve çatışmalarda kullanılan bir dizi değişken simgesel pratiğe, imgeye ve söyleme gönderme yapmaktadır (s. 15).

Yazarlar bu görüşü desteklemek için on yedinci ile yirminci yüzyıllar arasında,

> Avrupa yaşamından karnavalı ve popüler festivali çıkarıp atmak amacıyla kabul edilmiş binlerce yasaya tek tek dikkat çekiyorlar (s. 176).

Kuşkusuz, karnavalın günümüzün popüler kültüründeki izlerinin doğrudan siyasal dönüşüme yönelik etkileri olması olası değildir, yedinci bölümde savunduğum gibi, siyaset ve eğlence alanları asla böyle doğrudan etkileşimde bulunmamaktadırlar da onun için. Ama bir zamanlar hem ütopik hem de karşı-hegemonyacı olan karnaval gene de insanların haz verici idealinin derin bir modelleştirmesi olarak işlev görebilir. Karnaval gizem bozucudur, çünkü toplumsal düzenin keyfiliğini olduğu denli kırılganlığını da gözler önüne serer.

Stam (1982), özellikle karnavalın gizem bozucu işleyişi üzerinde durmaktadır. Karnavalın ürettiği "insanı kendinden geçirici kolektifliğe" değindikten sonra şunları ileri sürer:

> Karnaval, bu tür bir kolektifliğe ulaşmayı güçleştiren toplumsal düzendeki her şeyin –sınıf hiyerarşisi, siyasi güdümleme, cinsel baskı, dogmatizm ve paranoya– gizemini bozan bir aygıt sunar. Karnaval bu anlamda yaratıcı bir saygısızlık tutumu yanında radikal bir karşıtlığı, meşru olmayan yollarla güçü ele geçirenlere, renksiz ve tek yönlü akıl yürütenlere alttan alta bildirmektedir (s. 55, aktaran Stallybrass ile White, 1986: 19).

Karnaval hep yıkıcı olmayabilir, ama yıkıcılığın öğelerini daima içinde barındırır; her anında ilerici ve özgürleştirici olmayabilir, ama ilericilik ve özgürlük potansiyeli kendisinde hep mevcuttur. Karnavalın dikkatli biçimde izin verilmiş, telegörsel olarak değişikliğe uğratılmış uyarlamalarında bile sınır tanımazcasına ve uslanmazcasına varlığını sürdüren popüler güçlerin son derece önemli canlılığının ve enerjisinin izleri söz konusudur. Bennett'in (1986:148) de söylediği gibi:

> Karnavalla bir kılınmış aşırılığın değeri... sınırsız, dur durak bilmeyen bir maddi güç, önüne çıkan bütün engelleri aşan, engin, kendi kendine can veren, farklılaşmamış bir beden olarak insan imgesinin bir uzantısı olarak oluşturulmuştur.

Bennett'in "tüm engelleri aşan, engin, kendi kendine can veren, farklılaşmamış bedeni"nin Andre the Giant'ı ya da King Kong Bundy'yi farkında olmadan doğru biçimde betimlediğini söylemek, belki Bennett'i fazla ciddiye almak gibi görülebilir, ama grotesk bir güreşçinin halk bedeni için, tabi bedeni için, işçi bedeni için ve muhalif bedeni için bir eğretileme olarak kullanıldığı söylenebilir. Televizyondaki güreşler halının bir ucunu geçici bir süreliğine kaldırarak, ataerkil kapitalizmin halının altına süpürüp sakladığı kiri görünür kılmaktadır. Bastırılmış ve gizlenmiş olandan bir gösteri düzenlemek, katı burjuva hijyeninin bir türlü kurtulamadığı proletarya kirini denetim altına almak için ne denli sert bir mücadele vermek zorunda olduğunun özgürleştirici bir yolla farkına varılmasıdır

5. BÖLÜM

POPÜLER METİNLER

Kimi metinler insanlar tarafından popüler kültüre dönüştürülmek üzere seçilirken kimileri de geri çevrilirler. Bu ve bunu izleyen bölümde popülerleştirilen metinlerin birtakım özelliklerini gözler önüne sermeyi, seçme sürecini biçimlendiren belli başlı temel ölçütleri ortaya koymak istiyorum.

YAPIMCIL METİN

Popüler bir metnin yapımcıl* (*producerly*) olması gerekir. Bu terimi anlayabilmek için, Barthes'ın (1975a), metinlerdeki okurcul* (*readerly*) ile yazarcıl* (*writerly*) eğilimler arasında ayrıma giderken tartıştığı özelliklere ve bunların davet ettiği okuma pratiklerine değinmemiz gerekiyor. Kısaca söylemek gerekirse, okurcul bir metin, metnin önceden yapılanmış anlamlarını benimseme eğiliminde olan, özünde edilgen, hemen kabullenen, disiplinli bir okuru çağırır. Görece olarak kapalı, kolay okunan, okurundan özel bir istemde bulunmayan bir metindir. Bunun karşıtı ise yazarcıl metindir. Bu tür metinler okuru sürekli olarak metni yeniden yazmaya, metinden anlam çıkarmaya zorlarlar. Kendi metinsel yapılanımlarını ön plana çıkartıp oku-

* İngilizce'de addan sıfat yapan -ly son eki, sözcüğe eğilimli olma anlamını vermektedir. Türkçe'de de -cıl eki aynı işlevi yerine getirmektedir. Kavramların açıklaması için bakınız, Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat, 1996.

ru anlamın yapımına katılmaya çağırırlar. Barthes bu metinsel eğilimleri incelerken temelde edebiyattan hareket eder. Okurcul metinlerin daha kolay erişilebilir ve daha popüler oldukları, yazarcıl metinlerin ise daha zor, daha avangard (yenilikçi), bu yüzden de azınlığa daha bir çekici geldikleri sonucuna varır.

Yapımcıl kategorisine, popüler yazarcıl metni betimlemek amacıyla gerek duyulur. Yapımcıl metin, yazarcıl okuması mutlaka zor olması gerekmeyen, okuru anlam yaratmaya zorlamayan, hem diğer metinlerden hem de gündelik yaşamdan çarpıcı derecede bir farklılık duygusu yaratarak okuru etkilemeyen bir metindir. Kendi yapısının yasalarını okura dayatmadığı için, okurlar bu metni, metnin terimleriyle değil de kendi terimleriyle okuyabilirler. Yapımcıl bir metin, okurcul metnin kolay erişilebilirliğine sahiptir ve kuramsal olarak kendilerini egemen ideoloji içine rahatça yerleştirebilen okurlarca (bu tür okurlar gerçekten varsa eğer, acaba petrol kralları *Dallas*'ı izliyorlar mıdır?) kolay bir şekilde okunabilir, ama bunun yanında yazarcıl bir metnin açık uçlu oluşuna da sahiptir. Aralarındaki fark, yapımcıl metnin yazarcıl etkinliği *gerektirmeyişi* ve etkinliği denetleyecek kurallar koymayışıdır. Bunun yerine, kendisini popüler üretime sunar; istemeyerek de olsa seçili anlamlarında kendi zayıflıklarını, sınırlılıklarını ve kusurlarını sergiler; kendi seçtikleriyle çatışan sesleri bastırmaya çalışırken bunları kendi bünyesinde barındırmaktan da geri kalmaz; denetiminden kaçan eksik yerleri vardır, anlamları disiplin altına alma gücünü aşar, boşlukları, içinde yeni metinlerin üretilmesine yetecek denli geniştir –yapımcıl metin tam anlamıyla kendi denetiminin dışındadır.

Kültür endüstrisi eliyle üretilip dağıtılan metalardan popüler kültüre dönüştürülenleri, denetimden kurtulup disiplin altına alınamayanlarıdır. Ama bunlar yazarcıl metinler gibi "tuhaflık yaratmazlar", bunların disiplinsizliği tam da gündelik hayatın disiplinsizliğidir, bilinen şeylerdir çünkü hiyerarşik, güce dayalı toplumun popüler deneyiminin kaçınılmaz bir öğesidirler. Bu yüzden, yazarcıllığı gerekli kılmazlar, çünkü bunu gerekli kılmak, metni disiplin altına almaktır (avangard bir metnin yazarcıl okuru disiplinli bir okurdur). Bununla beraber yazarcıllığa izin

veritler, onu engelleyemezler. Gerek metinseli toplumsala bağlayan ilintileri belirleyen gerekse bu popüler üretkenliği güdüleyen toplumsal deneyim, metinsel denetimin dışındadır. Bir bakıma bu toplumsal deneyim avangard metnin yazarcıl okurunun deneyiminden, daha özeldeyse metinsel yeterlilikten farklıdır.

Certeau'nun eğretilemesine (bakınız 2. bölüm) geri dönecek olursak, sömürgeleştirici ordunun tutulması güç olanı denetim altında tutmayı sürdürebilmek için dağlık bölgeyi gerilla baskınlarına açması gerekmektedir –kendisini ancak ve ancak kalelerine çekilerek koruyabilir. Popüler kültür her zaman kendisini (ekonomik, ideolojik ya da disipline sokucu nedenlerden ötürü) denetlemeye çalışanlar için güç koşullarla çevirili bulunan dağlık bir bölgedir. Bu kültürün gerilla okumaları sistemin yapısal bir zorunluluğudur. Endüstrilerin ekonomik gereksinimleri ancak insanların bu endüstrilerin ürünlerini popüler kültüre uygun kaynaklar olarak seçmeleri durumunda giderilebilir; hegemonyacı güç, insanların bu gücü somutlaştıran metinleri okumak için seçmeleri durumunda uygulanabilir, ne var ki insanlar da yalnızca bu güce direnmelerine, bu güçten sıyrılmalarına ya da bu gücü küçük düşürmelerine yönelik fırsatlar sunan metinleri seçeceklerdir. Yukarıdan aşağıya stratejik iktidar kendisini yalnızca taktiksel, aşağıdan yukarıya iktidarla karşı karşıya geldiği direnç noktalarında işlemselleştirebilir. Popüler kültür ağzına kadar çelişkilerle doludur ve "sözlerindeki" "çelişki" öğesi yapımcıl metinlerinin yapımcıl okurlarından (istemeye istemeye) türemektedir.

Demek ki, popüler metinleri çözümlemek ikili bir odaklanmayı gerektirmektedir. Bir yandan, metnin derin yapısına, son zamanlarda oldukça etkili olan ve konunun özüne indiklerini kanıtlamış ideolojik, psikanalitik, yapısalcı ya da göstergebilimsel çözümlemeler aracılığıyla odaklanmamız gerekiyor. Bu yaklaşımlar, ideolojik egemenlik altına alma güçlerinin, ataerkil tüketici kapitalizminin bütün ürünlerinde nasıl da aralıksız ve sinsice işbaşında olduklarını açığa vururlar. Ekonomi politikcilerin çalışmalarıyla ve Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramcılarıyla dayanışmaya girdiklerinde sistemin ekonomik ve ideolojik ge-

rekliliklerinin gündelik yaşamın bütün boyutlarını nasıl belirlediğinin yanı sıra gündelik yaşamın bu gereklilikleri destekleme biçimini de insanı dehşete düşürecek bir berraklıkla gözler önüne sererler. Ama kendimizi yalnızca bu tür bir odaklanmayla sınırlamakla kendimizi kapitalist toplumlardaki eş derecede önemli olan kültür alanından uzaklaştırmış, aynı zamanda da kendimizi kötümserliğinin kaçınılmaz sonucu olarak güçsüz kalmış bir konumla sınırlandırmış oluruz. Böylesi bir yaklaşımın kaçınılmaz sonucu bizim sisteme duyduğumuz haklı hoşnutsuzluğumuzu temellendirebilir ama sistem içinde iyileşme olabileceği yönünde, sistemi değiştirmenin aracısı olarak radikal bir devrim ütopyası dışında en ufak bir umut vermez.

Bu yaklaşımı bütünlemeye yarayacak odaklanma, insanların sistemle nasıl baş ettikleri, sistemin metinlerini nasıl okudukları, sistemin kaynaklarından popüler kültürü nasıl yarattıkları üzerinedir. Söz konusu odaklanma metinlerin taşıdıkları çelişkileri, denetimden kaçan anlamlarını, yapımcıl davetlerini açığa çıkarabilmemiz için metinlerin kendilerini çözümlememizi zorunlu kılar; metinlerde neler bulunduğunu sormak popüler onayın ilgisini uyandırmıştır. Geleneksel akademik çözümleme olsun profesyonel eleştiri olsun popüler metinler üzerine bu şekilde ancak tek tük odaklanmıştır; akademik ya da profesyonel eleştirmenler, geleneksel rolleri popüler üretkenlik ve popüler beğeni tarafından tehdit edildiğinden ötürü disiplin şefleri gibi hareket etme eğilimdedirler. Öyleyse popüler çözümlemeci için olanaklı bir başlangıç noktası, geleneksel eleştirmenlerin popüler metinlerde görmezlikten geldikleri ya da aşağıladıkları şeyleri incelemek, eleştirel ilgi alanının bütünüyle dışında kalan ya da salt küçük düşürmek amacıyla ilgilenilen metinler üzerinde yoğunlaşmaktır. Yaygın tüketimin yaygın eleştirel kınamayla birleşmesi, kültürel bir ürünün ya da pratiğin popüler olduğunun oldukça kesin bir göstergesidir. İzin verirseniz popüler kültürü tanımamanın, onunla dalga geçmenin ya da ona saldırmanın altında yatan nedenlerden belli başlılarına bakmak ve söz konusu "bayağılıklar"ın birtakım olumlu yanları olup olmadığını ortaya koymak istiyorum.

DİL

Popüler kültür genelde dili (yanlış) kullanışından ötürü eleştirilir. Burada söz konusu edilen soru, kitle iletişim araçları ile popüler kültürün dilimizi yozlaştırıp yozlaştırmadığı ya da yeniden canlandırıp canlandırmadığıdır. Bununla bağlantılı olarak, dilin popüler kullanışının (ya da yanlış kullanışının) niçin bu tür saldırılara yol açtığını, bunun neden çok sayıda kişiyi ilgilendirdiğini sormamız gerekir. (Şaşırtıcı olmayan bir şekilde bu kişiler eğitimli burjuvalardır, bunların gerek eğitim gerekse bu eğitimin öğrettiği dilin "uygun" kullanışı üzerindeki denetimlerini sürdürmede pek çok çıkarları söz konusudur). Dilin küçük düşürücü, disiplinsiz kullanışı –söz oyunlu kullanılışı– benim buradaki çözümlememe mihenk taşı olacaktır.

Özgül bir örnekle başlayalım. Bir *New York Post* (5 Şubat 1988) haberi şöyle başlar: "Cumhuriyetçi Parti'nin Senato'daki heyecanlı lideri Robert Dole dün, Temsilciler Meclisi'nin 36 milyon dolarlık yardım paketini oylayarak reddetmek gibi 'büyük bir hatayı' işlemesinin hemen ardından Nikaraguali Kontrgerilalara (Contaras) 500 dolarlık kişisel bir çek yazdı." Haberin başlığı şöyledir: DOLE BUYS INTO NEW CONTRAVER$Y (DOLE YENİ TARTIŞMA SATIN ALIYOR).

Boyalı (*tabloid*) basın konuşma dilini yeniden üretmez –konuşma dilini yeniden üretmesi olanaklı değildir, çünkü bu tür konuşma biçimleri sınıf, ırk, yaş, cinsiyet ve bölge farklılıklarına göre çok büyük değişiklikler göstermektedir– bununla beraber, çeşitli sözlü kültürlerin, bu basın ile kendi konuşma biçimleri arasında yanılanmalar bulacakları ve bu ikisini ilişkilendirmekten haz alacakları bir dil biçimi geliştirmiştir. Bunu büyük ölçüde genelgeçer, doğru dilden saparak gerçekleştirirler. Haberde, Dole'un Kontrgerilalara yazdığı kişisel çekin takdire şayan kahramanca bir eylem olarak okunmasının pek olanaklı olmadığını göstermeye çalışan saygısız bir tonlama söz konusudur. Bu saygısızlık belli ölçüde "satın alıyor" şeklindeki söz oyunuyla sağlanmaktadır. Burada konuşma dilindeki (şaşırtıcı biçimde saptanması hiç de kolay olmayan) eğretilemeli kullanımlar özgül

bildik bir kullanışla (500 dolar) çarpışmaktadır. Konuşma dilindeki çok yönlü kullanımlarla bu bildik kullanış arasındaki farklılık, konuşma dili kültürü, sözlü kültür, popüler kültürler ile edebi, resmi, disiplinli olanlar arasındaki farklılıktır.

Söz oyunundaki haz iki boyutludur. Sınıf ve toplumsal farklılıkların değişmez oyunu içinde mikroevrensel bir an olarak farklı dil kullanımlarıyla oynama hazzı söz konusudur: Söz oyunu çekin türlü türlü sokak dili anlamlarını önerir. Bu anlamlar Dole'unkinden, Dole'un toplumsal konumları *Post* okurlarınınkinden ne denli uzak ise o denli farklıdırlar. Söz oyunu "kabul edilmiş ölçütlere ters düşen" anlamların "daha doğru", daha genelgeçer olanlardan çok daha da güçlü görünmelerini sağlar. Söz oyunundaki haz yalnızca toplumsal ilişkilerin dilbilimsel yolla minyatürleştirmesinde değil, bu ilişkileri normalde yapılandıran iktidarı altüst etmesinde yatmaktadır. İkinci haz türü üretkenlik hazzıdır: Söz oyunları yapımcıl okumalara davet çıkarırlar, söz oyununun içindeki söylemlerin çatışmasından kişinin kendine ait anlam çıkarması gibi daha büyük bir hazzı olgunlaştıran söz oyununu fark edip onu çözme hazzı söz konusudur burada. Söz oyunları kendi çelişkili söylemleri arasındaki ilişkileri denetleyemezler, bunlar açıkça söylemleri sarıp sarmalayıp bir araya toplayarak işin geri kalan kısmını okura bırakırlar. Burada ayrıca adı genelde daha çok yoksulluk ve sosyal yardımla anılan bir Cumhuriyetçi senatör ironisinde açığa çıkan daha az belirgin ama keşfedilebilir bir haz söz konusudur. İroniyi keşfetme ve ironin kodunu çözme, söz oyununkine benzer bir haz sağlar.

CONTRAVER$Y "sözcüğü" başka biçimde işler. Kontrageriller ile sözcük olarak controversy'nin (*tartışma*) çağrıştırılması bir düzeyde hafife alma işlevi görebilir ve böylece sorun üstüne yürütülen siyasal çatışmalar hor görülür –sorunun hafife alınması, sorunun okurun gündelik yaşamından uzaklığının, gündelik yaşamla ilintisizliğinin bir belirtisi olabilir. S harfi için $ söz oyununu kullanmak benzer şekilde işleyebilir, yani sokak mantığının kuşkucu ses tonuyla konuşturulmuş olması büyük dolarların orada (Dole'un çekinde) bizden uzakta olduğunun bir gös-

tergesidir. Ancak tekrarlarsak, söz oyunu toplumsal farklılıkların (ya da uzaklaşmanın, yabancılaşmanın) dil yoluyla yeniden deneyimlenmesine izin vermekten daha fazlasını yapar; "onların" dilini çarpıtır. Söz oyunu, dilbilimsel disipline boyun eğmeyi reddetmedir, dilbilimsel disiplinin yağmalandığı ve saygısızca "hileli biçimde" kullanıldığı anlık bir taktiktir.

De Certeau'nun (1984) okuma ile şifre çözümü arasında yaptığı ayrım burada işe yaramaktadır. Şifre çözümü, bir başkasının dilinin o kimsenin terimleriyle nasıl okunabileceğini öğrenmektir; okuma kişinin gerek sözlü kültürünün gerekse anadil kültürünün yazılı metin üzerinde etkili olma sürecidir. Şifre çözümü, dilbilimsel sistemi denetleyenler ile aynı toplumsal güçlerin örgütleşmiş olduğu alıştırma ve eğitimi gerekli kılar; aynı iktidarın stratejik yayılımının temel bir öğesidir. İşlevi, okuru yazar egemen metnin otoritesinin yanı sıra gücünü iktidara katılımdan alan stratejik bir aktör olarak eleştirel öğretmenin otoritesine de boyun eğdirmektir. Ama okuma yazılı olanı önceleyen, "genelgeçer" dilin ötesinde ya da ona karşıt olarak gelişmiş, dolayısıyla da yazılı olanın disiplinine karşı çıkan bir sözlü kültürü gerektirir. Şifre çözümü, evrensel dil sisteminin cisimleşmesi, salt kullanılan ama karşı gelinemeyen metni kullanırken kullanıcısını kullanan *dilin (langue)* bir örneği olarak geliştirir; şifre çözümü okurlarını sistem tarafından kullanılacak şekilde eğitir. Öte yandan okuma, *dil* yerine *sözü (parole)*, yapı yerine eylemi vurgular. Dilin sistemi ya da doğruluğuyla değil, gündelik kullanışıyla ilgilenir. Okuma, bağlamsallığı vurgular, belli bir dilbilimsel kullanış ile belli bir bağlamsal an arasındaki özgül ilişkileri vurgular. Dolayısıyla gelip geçici ve kesintili olanla ilgilenir, çünkü ilinti süreksiz olmak zorundadır. Toplumsal dayanışmalar değişirler. Farklı anlar ve farklı amaçlar için farklı biçimlerde gelişirler. CONTRAVER$Y'deki haz daha önce kullanılmamış olmasından, bir daha da kullanılmayacak olmasından kaynaklanmaktadır (bu kullanış "olgusal" olarak doğru olabilir de olmayabilir de, ancak burada söylenmek istenen şey, "sözcüğün" kendisini kendine özgü biçimde sunduğu, bu anlık bağlam için yaratıldığı ve salt bu bağlama özgü olduğudur).

Kendine özgülük ve bağlamsallık popülerin egemenlik alanı içinde yer almaktadır. Bunlar gündelik yaşam kültürünün uzantısıdırlar. Bundan ötürü de genelliğe, olağanlığa olduğu gibi içinde "doğruluğun" kaydedildiği ve kuralları yalnızca kullanma biçimini denetlediği için değil, bu kuralları kabul etmek insanların kendi kendilerini yönetmelerinin bir başka biçimi olduğu için de önemli olan dil sisteminin disiplinine de karşıdırlar. Söz oyunları kabul edilmiş ölçütlere ters düşen kullanışlardır, söyleme kültürünün bir uzantısıdırlar: Edebiyat dilin ciddi, disiplinli kullanımını yeğler, oysa söz oyunları bu dili bozarlar (öğrencilerine söz oyunu öğreten bir okul var mıdır? Böyle bir fikrin yaşama geçirilmesi neredeyse olanaksızdır). Yazılı dil çizgiseldir, bağlantıları mantıksaldır, neden ve etki yasalarıyla sınırlandırılmıştır. Söz oyunları çağrışımsaldır, çağrışım ilişkileri mantık ilişkilerinden daha çok özgürlük tanıdığından yasalardan kaçarlar. Söz oyunu, okurun el yordamıyla bir fikirden diğerine taşındığı çizgisel düşünce akışını bozar; birbirine koşut süreçlerin yanı sıra farklı ama eş zamanlı enformasyon akışını işleyebilme yeteneğini gerektirir.

Söz oyunu kullanmak elbette birtakım yazarcıl edebi metinlerin eş derecede belirgin özellikleri arasındadır: Sözgelişi James Joyce'un çalışmaları söz oyunlarıyla doludur. Söz oyunları avangard metinlerde, yapımcıl metinlerde yerine getirdiklerine benzer saldırgan bir işlevi yerine getirirler, ancak bunu farklı bir okur kitlesi için ve gündelik yaşamla farklı bir ilişki yoluyla yaparlar. Eğitimli bir azınlık olan avangard okurlar, rolü sanatı geleneğin uzlaşımlarından özgürleştirmek ve sanatı gelecekteki yeni yansıtma biçimlerine açmak olan sanat önderliği için uygundurlar. Bu tür yazarcıl çalışmalar okurlarına bu çalışmaları anlamlı kılacak kodlar ile okuma pratiklerini öğretmek zorundadırlar; okurlarının önünde giderler, özgünlükleri ile zorlukları aynı madalyonun iki yüzü gibidir.

Bununla birlikte, yapımcıl söz oyunu, okurlarının halihazırda toplumsal olarak deneyimledikleri çelişkileri metinsel olarak yeniden üretir. Bu yüzden de "eğitime" dönük bir işlevi yoktur, okurlarının önünde değildir. Yapımcıl söz oyunu okurların ken-

di toplumsal deneyimlerini ifade etmelerine olanak tanıyan metinsel bir araçtır, o nedenle bu deneyimleri anlaşılmaz kılmaya uğraşmaz, kendi çelişkilerini farkına varma anında açığa vurur.

Ancak, yazarcıl ile yapımcıl söz oyunları arasındaki farkın söz oyunlarının kendi aralarındaki mutlak farklılıklar arasında yatmaktan çok, bunların okuma pratiklerinde yattığını açıkça belirtmeliyiz. CONTRAVER$Y garip görülebilir ama Joycecu bir sözcüktür.

Greenfield (1984) çoğu yetişkinin (özellikle iyi eğitim almış olanlarının) video oyunlarında beceriksiz olduklarını, bu yüzden de bu oyunları kıyasıya eleştirdiklerini öne sürmektedir, çünkü bu oyunları oynamak, birbirine koşut işlem yapabilme, çoklu enformasyon örüntülerini eş zamanlı olarak özümseme yeteneğini, bu enformasyon örüntüleri arasında yapılanmış ilişkileri çözümlemekten çok, onları algılama yeteneğini gerektirmektedir. Bu video oyunlarının istediği zihinsel süreçler, eğitimli seçkinlerin çok iyi öğrendikleri çizgisel süreçlerden oldukça değişiktirler. Genç bir kadının kafası ile çıplak omuzlarını gösteren bir saç spreyi reklamında yer alan "Kafanızı kullanın, saçınıza beden verin" yazısı buna koşut düşünce çizgileriyle doldurulmuştur. "Kafayı kullanmak" aynı anda hem açıkça düşünmeyi hem de çekiciliğinizi erkek için bir yem olarak kullanmayı anlatmaktadır. Ürünün yaptığı saça beden kazandırmaksa, okurun yaptığı da kendisinden istendiğinde imgelemiyle, omuzlarının aşağısındaki (çıplak) bedeni yaratmak, böyle yaparak da kendisine bakıyor durumdaki ima edilmiş erkek bedenini üretmektir. Üç beden sunulur burada, bunlar —saçın bedeni, kadının bedeni, ima edilen erkeğin bedeni— kendilerini tek tek ayrıca sunarlar. Reklamı okumak edebi bir beceri değildir, çünkü sözcükler ile imgelerin, sözcüklerdeki söz oyunlarının, ayrıca da sözcükler ile imgeler arasındaki söz oyunlarının koşut bir biçimde (ardışık olmayan biçimde) işleme tabi tutulmalarını zorunlu kılar.

KARNININ BURADA DOYUR
BURADA MAZOTLAN

iki etkinlik arasındaki çağrışımları denetim altında tutmak için ne bir noktalama işaretine ne bir ilgece ne de bağlaca (gündelik dilde ilişkileri düzenleyen böylelikle anlamı belli sınırlar içine kapatan hiçbir şeye) gereksinim duyulmamaktadır. Bunlar almaşık, ardışık, birbirinin sonucu, hatta birbirleriyle bağlantısız dahi olabilirler; kabul edilmiş ölçütlere ters düşen, saldırgan, söz oyunlu anlamlar varlıklarını yalnızca bu çağrışım özgürlüğüne borçludurlar. Bu özgürlük, Bakhtin'in (1968) aşağıdakilerin dili olarak nitelediği şeyin genelgeçer, incelikli anlamı bozmasına olanak tanıyan bir alan yaratır. Anlamlar arasındaki gerilim, tüm göstergebilimsel gerilimlerde olduğu gibi toplumsal olmakla birlikte anlambilgiseldir de.

Pop şarkılarının sözleri belirgin olarak söz oyunlarını kullanırlar (Bakınız *Reading the Popular,* 5a bölümü). Bunlar genelde cinseldirler; genelgeçer ve saygıdeğer anlam, saygı duyulmayan, cinsel olan tarafından baltalanmaktadır. Cinsel olandan alınan yasak haz, denetçi söylemin varlığı tarafından çoğaltılmaktadır: İkisi arasındaki karşıtlık ilişkisi cinsel anlam kendi başına serbestçe dolaştığından daha fazla haz vermektedir. "Denetim dışı" anlamların popüler olabilmeleri için kaçmaya çalıştıkları denetimin izlerini taşımaları zorunludur.

Michael Jackson "Thriller"da (Tir Tir Titreme), daha şarkının adında söz oyunlarını alabildiğince kullanmaktadır. Kız arkadaşıyla beraber bir korku filmi izlerken koro şunları söyler:

> Tir tir titreme bu, tir tir titreme gecesi
> Keşke seni korkudan tir tir titretebilseydim
> Herhangi bir hortlağın denemeye cesaret edebileceğinden daha çok
> Kız işte tir tir titremek bu
> Öyleyse bırak sana sıkıca sarılayım ve bırak da katil olayım
> Tir tir titreme gecesi

Temel söz oyunu, korku filminin tüyler ürperten heyecanıyla cinsel orgazmın nefes kesen heyecanını bir araya getirmektedir –her iki anlamda da bir katil. Ama şarkıdaki "erkek" aynı anda

hem yıldız Jackson'dır hem de videoda oynadığı "sıradan" erkek arkadaştır, dolayısıyla kız da aynı anda hem "sıradan" kız arkadaştır hem de yıldızın hayranı. Söz oyunları hem erkek ile kız arasındaki konuşmada hem de buna koşut bir şekilde yıldız ile hayran arasındaki konuşmada işlerler. Böylece Michael Jackson'ın performansının "heyecan vericiliği" *jouissance* yani bedenle okumak ortaya çıkar. Bu onun hayranları üzerindeki etkisidir. Barthes'ın metindeki erotizm diye adlandırdığı heyecan (ya da bu durumda performans) hem cinseldir hem de korku vericidir: Metin, orgazm ve terör *heyecan* sözcüğü içinde yankılanmaktadır. Videoda Jackson'ın kişiliği heyecan sözcüğünün anlamlarına koşut olarak değişmektedir –Jackson, sıradan erkek arkadaş Jackson, yıldız oyuncu Jackson, kurt adam ya da zombi Jackson kimliklerine bürünmektedir. Sinemaya gitmenin ya da Michael Jackson hayranı olmanın kamusal anlamlarının altında, korku verici, korku verici olduğu denli de denetimden kaçışlarında özgürleştirici olan orgazma ulaştırıcı ve dehşete düşürücü çapraşık deneyimler bulunmaktadır.

DOLE YENİ TARTIŞMA SATIN ALIYOR başlığı, disiplin ile disiplinsizliğin, denetim ile yaratıcılığın, dilbilimsel sistem ile bağlamsal kullanımların minyatür bir yeniden canlandırmasıdır. Haberdeki söz oyunlarını onaylamayan ya da bunlara yüzünü ekşiten, ama tıpkı bizler gibi bu metinlerde ekşimtırak bir haz bulan kişiler gerilimin her bir yanıyla aynı anda dayanışmaya girerler. Hazlarımız dilbilimsel disiplinden kurtulma yaratıcılığından kaynaklanırken, hoşnutsuzluğumuz ise geçici bir süreliğine küçük düşürülmüş sistemimize yaptığımız toplumsal yatırımdan kaynaklanmaktadır.

Söz oyunları ("kötü" söz oyunları), ticari kültürde –reklamlarda, haber başlıklarında, pop şarkılarında, sloganlarda– tam da bu nedenlerden dolayı yaygındırlar. Söz oyunları anlam çokluğunu küçük bir alan içersine sıkıştırırlar, bu anlamlar taşarlar, denetimden kaçarlar; üretken okumayı gerektirirler, asla hazır gelmezler. Söz oyunları dilin önemsiz ve saçma kullanışı olarak düşünüldükleri oranda doğru ile şaka arasındaki gerilimi cisim-

leştirirler; şaka daima disiplinsiz, küçük düşürücü, saldırgan olma potansiyelini taşır. Kendisini Pizza Kulesi olarak adlandıran, dış cephesini özgün kulenin kabataslak taklidi bir sıvayla süsleyen pizza evi, ürününün sağladıklarını aşan, onlardan daha uzun süre yaşayan bir dizi popüler haz sunmaktadır.

Söz oyunları esas itibariyle söze dayalıdırlar: Yalnızca cisimleştirdikleri söylemler arasındaki karşıtlıkları değil, sözlü ile yazılı olan arasındaki karşıtlığı da ortaya koyabilmek için bunların sesli olarak konuşulmaları gerekir. Yazıyı "konuşma diliyle yazarak" rahatsız ederler, dili, yazının disiplininden sözlü kültürün daha az denetlenen, daha çok bağlamın belirlediği kullanışlarına doğru itelerler. Ne sözlü ne de edebi olan sıradan yazı dilinin bir uzantısıdırlar. Söz oyunları konuşma diline yaklaşan ve edebi olanı rahatsız eden yazı dilinin düşük bir biçimidir. Biz ona konuşma diliyle yazılmış yazılı metin diyebiliriz.

Yazının disiplini kendisini doğruluk kurallarıyla, özellikle de sözdizimi ve dilbilgisi kurallarıyla gösterir. Konuşma diliyle yazılmış bir yazılı metnin ne doğru sözdizimine ne de doğru dilbilgisine gereksinimi vardır, konuşma diliyle yazılmış olduğunun göstergeleri, içindeki hatalar ile yazının disiplininden (bilinçli ya da bilgisiz) sapmalardır. *Tonite* (tonight), *thru* (through), *bar-B-Q* (barbecue), *Stop 'n' Go* (Stop and Go) gibi konuşma diliyle yazmalar rahatsız ediciliklerini yitirecek derecede yaygınlaşmışlardır. Bunlar kasıtlı kullanışlardır, hemen hemen benimsenmişlerdir. Çoğu kişiye rahatsızlık veren yanlış kullanışlar ise, örneğin çoğulluk gösteren, iyelik belirten ve düşmüş bir sesi belirtmek amacıyla kullanılan değişik kesme işaretleri arasındaki farkı görmezden gelen kullanışlardır. Konuşma dilinde *its* (onun) ve *it's* (o bir) arasındaki ayrımı ortaya koymak için bağlam yeterlidir ve mahalledeki manav kendi "*tomato's*" (domateslerinin) taze olduğunu ilan ettiğinde buna yalnızca eğitimli bilgiçler itiraz ederler. Konuşma dilinin, *Granny Smiths*'de kesme işareti bulunmalı mı, eğer bulunacaksa s'den önce mi yoksa sonra mı gelmelidir gibi bir sorunu yoktur.

Burada söz konusu olan yalnızca, konuşma diliyle yazılmış yazılı bir metnin doğru yazıma gereksinim duymadığı gibi, konuşma dilinin de doğru yazıma gerek duymaması değil, konuşma dilinin kural yönelimli olmaktan çok, bağlam ve işlev yönelimli olmasıdır. Anlaşılıyorsa, sorun yok demektir. Bourdieu'nun (1984) işaret ettiği gibi, işçi sınıfı sanatın işlevsel olması gerektiğini düşünür. Konuşma diliyle yazılmış bir yazılı metin işlevseldir, amacı neyse ona hizmet etmektedir. Amacı hiç de dilbilimsel kuralların keyfiliğine uyum sağlamak değil, bu kuralların keyfiliğini sergilemek, toplumsal açıdan ne denli ayırt edici ve disiplinli iseler o denli de işlevsel olmadıklarını göstermektir: Bu kural ihlalleri anlamı arada bir bozsalar bile ihlal edenlerin toplumsal sınıfı hakkında çok şey söylerler. Konuşma dili kılınmış dil işlevsele doğru hareket etmektedir *–tonite* ve *thru* daha kısadırlar, kaldı ki bu en küçük anlamlarıyla bile doğru yazımlarından çok daha işlevseldirler.

Bu tür yozlaştırma, aşırı derecede edebi olan "Pentagoncadan" oldukça farklıdır; bu dil, sözcükleri söylendikleri bağlamdan ya da söyleyenden ayırır, sözcükleri doğru düzgün yazar, onları dilbilgisine uygun biçimde kullanır. Kendisini tümüyle bağlamsızlaştıran sistemli kurallara son derece bağımlı bir dildir bu: Söyleyene, bağlama ya da göndergeye dönük herhangi somut bir özgüllüğü reddeder.

Kuraldan sapma, genelde popüler dili gerçekleştirmeye yönelik bir çabanın kanıtı olsa bile başlı başına onun bir işareti değildir. Mağaza vitrinindeki "Chocolate Kreations Easter Speshals" (Paskalya'ya Özellikle Çikolota Yaratımları) şeklindeki ilan, ilanın kendisine dikkatimizi çekmek için kuraldan sapar ve böylece mağaza sahibinin amacına hizmet eder; birtakım okurlar-tüketiciler için tatil alışverişi ile gündelik alışveriş arasında bulunan haz verici bir farklılığa parmak basmışsa bile popüle lik potansiyeli oldukça sınırlıymış gibi görünür. Bu olası okuma ayrı tutulacak olursa, bu ilan ne özellikle haz vericidir ne de işlevseldir. Bu ilan popülerlik açısından, oldukça benzer bir kuraldan sapmayla dikkat çekecek biçimde kuralsız harflerle yazılmış

"Kra-Zee Golf" (Çılgın Golf) ilanından ayrılır. Buradaki kuraldan sapmanın popülerlik potansiyelini artıran, kuraldan sapmanın bağlamı, söz konusu sapmanın kendine özgü oluşudur. Bu kuraldan sapmanın önerdiği dilbilimsel kurallardan kurtuluş, geleneksel golfün kurallarından kurtuluş ile koşuttur, yine bu da bir tatilin önerdiği toplumsal normallikten kurtuluş ile koşuttur ("Kra-Zee Golf" kuşkusuz bir tatil eğlencesidir). Bağlamı, saldırgan hazlar açısından "Easter Speshals"ın sunduğundan çok daha büyük fırsatlar sunmaktadır. Easter Speshals'ın öteki özel tekliflerden farkı, işlediği dilin içinde karnavalımsı bir an sağlamıyor olmasıdır.

Konuşma dili bağlam temellidir, bağlam yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zamansal ve toplumsaldır. "Kra-Zee Golf"un tatil anlamları yalnızca bir kişi fiziksel varlığıyla tatil bölgesindeyse, bir tatil dönemindeyse, dolayısıyla uygun toplumsal dayanışmalar öbeği içinde bulunuyorsa ortaya çıkar. Konuşma diliyle yazılmış bir yazılı metnin bu tür bir bağlamda popüler hale gelmesi (kuşkusuz temeli ticari alanda kalırken) çok daha olasıdır. Konuşma diliyle yazılmış yazılı metin hem popüleri yakalamaya dönük ticari bir çabadır hem de bu çabayı popülerin sahiplenmesidir.

AŞIRILIK ve APAÇIK

Popüler kültür aşırı olmaya eğilimlidir, fırça darbeleri kalın, renkleri parlaktır. Bu aşırılık, aşağılayanların ona "bayağı", "melodramatik", "apaçık", "yüzeysel", "sansasyonel" ve benzeri suçlamalar yöneltmelerine davetiye çıkarır. Entelektüel eleştiri, çözümlemede bulunurken genelde doğrudur, ancak değerlendirmede bulunurken yanılmaktadır, dolayısıyla biz entellektüel eleştirinin popüler metinleri aşırı ve apaçık diye nitelemesini kabul ederken, bu nitelemelere ilişkin olumsuzlayıcı değerlendirmesini kabul etmeyebilir, hatta bunları tersyüz bile edebiliriz.

Aşırılık ile apaçıklık yapımcıl metinlerin temel özellikleridir. Bu özellikler, kendilerinden popüler kültürün oluşturulabileceği verimli hammaddeleri sağlarlar. Aşırılık, denetim altına alınamayan anlamdır, ideolojik denetimin kurallarını ya da özgül bir metnin gereklerini aşan anlamdır. Aşırılık, anlamlandırma edimindeki taşmadır, aşırılık göstergesi egemen ideolojinin yaptığı işi yapar, ama ardından onu aşar ve taşmaya başlar, ideolojik denetimden kaçan fazla anlamı dışarıda bırakır, işte bu fazla anlamda metne direnmek ya da metinden sıyrılmak için istendiği gibi kullanılabilir. Bir sevda romanının kadın kahramanının aşırı derecede mağdur edilmiş olması, erkek kahramanın kendisine abartılı şekilde acı çektirmesi, ataerki içinde kadınların "normal" sayılan mağduriyetlerini ve çektikleri acıları aşar. İhlal edilen kurallar, görünmezliklerini yitirirler, doğal ortakgörü statülerini kaybederler ve açık gündem içinde ortaya serilirler. Aşırılık parodinin öğelerini içerir ve parodi uzlaşımsal olanla dalga geçmemize, onun ideolojik yönlendirmesinden sıyrılmamıza, kurallarını görmezden gelmemize olanak tanır.

Weekly World News gazetesinin (15 Mart 1988) birinci sayfası aşırılıklarla dolu olduğu kadar, sansasyonel ve apaçıktır (bakınız 7. şekil). Bu sayfada hiçbir şey suskun ya da gizlenmiş değildir, burada bir düzen, bir albeni, insana haz veren bir anlatım söz konusudur. O ve süpermarket ödeme noktalarını renkli hale getiren onca benzeri, mutsuz insanlara seslenirler. Büyük Amerikan rüyası, onun vaat edilen zenginliğinden yararlanamayan, kendi yaşamlarını denetleyemeyen, başarılı, güçlü bireyler olma doyumunu yaşayamayan milyonlarca insan için acı dolu bir yanılsamadır. Sayfadaki her haber başlığı, "olağan" olanın (dolayısıyla da onu üreten ideolojinin) gündelik yaşamın özgül anlarını açıklama ya da onlarla baş etmedeki güçsüzlüğünü gösteren sansasyonel bir örnektir. Okura önerdiği dünya tuhaf, olağandışı bir dünyadır. Ortakgörünün sınırlılıklarını göstermek için onun sınırlarını araştırmaktadır. Kuşkusuz ortakgörü denilen egemen ideolojinin kendisinden başka bir şey değildir.


PARENTS CATCH CHILD ABUSER — ON VIDEOTAPE!
WEEKLY WORLD
NEWS
55¢
Too late for love? NEVER!
Woman, 77, elopes with 90-year-old boyfriend
'Finally, the proof we've been waiting for,' say scientists
ALIEN MUMMY FOUND!
He looks like an E.T. who never made it home
Top model marries leper
QUIZ REVEALS HOW SEXY YOU REALLY ARE
Laser beam sets brain surgery patient ablaze
Was this man fired — for being too fat?
Hitchhiking ghost causes car wrecks

7. Resim

Dolayısıyla bu sayfa birtakım olağandışı uyarımları gündelik yaşamın tekdüzeliğine taşıyan kaçışçı bir fantezi değildir. Bu tür aşağılayıcı bir sansasyönelcilik "açıklaması" kişiyi götürse götürse, bunda bir haz bulanların özünde seçici olamayan, yalnızca en kaba, en abartılı sansasyonelliği anlayabilen körleşmiş duyarlılıklara sahip oldukları sonucuna götürebilir. Bu görüş, savunucularının egolarını tatmin edebilir, ancak bu tür dergilerin günümüz Amerika'sında niçin popüler olduklarını açıklamaz. Normların yetersizliğinin sansasyonel bir biçimde açığa vurulması, özellikle maddi toplumsal deneyimleri olağandışı olanlara, yani egemen burjuva değerlerini benimsedikleri takdirde kendi yaşamlarını "başarısız" olarak nitleyecek olanlara başlı başına haz verici gelirler. Bu yüzden cüzamlı birisiyle evlenen bir top modelin ya da 90 yaşındaki aşığıyla kaçan 77 yaşındaki kadının öyküsü haz vericidir, çünkü bu öyküler cinsel ilişkileri "olağan" romantik eşler ideolojisine uymayı bir türlü "başaramayan"ların kendi deneyimlerinden çok mevcut normları sorgulamalarını olanaklı kılmaktadır. Bilimin başarısızlıklarından ya da yetersizliklerinden (bilimadamlarının beyin ameliyatı olan hastayı ateşler içinde bırakan lazer ışınını ya da uzaylı mumyayı açıklamaktaki yetersizliklerinden) alınan hazlar, dünyaya ilişkin başat, egemen açıklamaları çökme noktasında görüyor olmanın verdiği hazlardır. Bu hazlar özellikle bilimsel olsun ya da olmasın her tür egemen söyleme katılmaktan alıkonulduklarını hissedenler için geçerlidir. Sansasyonel olan, olağanın aşırı ölçüde başarısız oluşudur; normları kendi yeterlilik sınırlarına doğru itekler ve ardından bunları aşar, en uç noktaya taşır.

"Olağan", yakışıklı genç bir işçinin, aşırı olağanüstü görünen mumyalanmış bir uzaylı yaratığı elinde tutması, sıradan bir deneyimden yalnızca tür açısından değil, derece açısından da farklılık gösteren özel bir gündelik deneyimin sergilenmesidir, çünkü söz konusu bu an ideolojik normların yetersizliğinin olağanüstü aşırı bir yolla deneyimlenebildiği andır. Olağandışılık yalnızca bir derece meselesidir; olağanlık, egemen toplumsal değerlerin dezavantajlı durumda olanların gündelik deneyimleriyle bir türlü uyum sağlayamamasıdır.

Kuşkusuz bu tür sansasyonellik hoşnutsuz ve dezavantajlı durumda bulunanların gerçek deneyimlerini seslendirmez, çünkü farklı toplumsal grupların bu ideolojik normları gerçekleştirmelerini engelleme yolları çok çeşitlidir, ayrıca da "dezavantajlı" olarak betimlenebilecek toplumsal konumlara bağımlıdır. Tüm grupların ortaklaşa sahip oldukları şey tabilik ve dışlanma deneyimidir, dışlanmadan kaynaklanan başarısızlıkların sergilenmesi böylece, çeşitli okurların bunlarla kendi yaşamları arasında çeşitli ilintiler kurmaları için metni kullanıma sokar. "Öteki"nin olumsuz biçimde sergilenmesi, açık uçlu bir olumlu hazlar silsilesinin pazarlık konusu edilmesini olanaklı kılar.

Bu tür sansasyonel yayımların popülerliği, bir toplumdaki, özellikle konumlarını değiştirme konusunda kendilerini güçsüz hissedenler arasındaki hoşnutsuzluğun büyüklüğünün bir kanıtıdır. Bu tür insanların Amerika Birleşik Devletleri'nde, Avustralya'dan ya da Birleşik Krallık'tan daha çok olması ya da bunların daha gözle görünür olmaları gerçeği, Amerikan ideolojisinin dışlayıcılığı ve dışladığı insanlara karşı acımasızlığı hakkında bir şeyler söyleyebilir. Kapitalizmin (Thatcherism'e rağmen) Avustralya ve Birleşik Krallık'ta daha sosyalist renkler taşıması, bu tür yayımların bu ülkelerde niçin daha az olduğu konusunda belli açıklamalar getirebilir.

Popüler metinlerin –sansasyonel, apaçık, aşırı, kalıplaşmış gibi– nitelikleri birbirlerinden neredeyse ayırt edilemezler. Bir sonraki bölümde apaçığın, nihayetinde denetleyici bir söylem olan "şaşmaz" doğruluğu tanımadığını savunuyorum –apaçık, derinlikli bir açıklama önermez, kendisini açık bir metin olarak bırakır. Ancak apaçıklık yalnızca ele alınan şeyin bir özelliği değildir, aynı zamanda onun kullanılma biçiminde yatar –apaçık ile kalıplaşmış aynı madalyonun iki yüzü gibidir.

Sökülüp takılabilir matbaa harflerinin kullanıldığı dönemlerde kalıp, matbaacıların sıkça kullanılacağını bildikleri sözcük ya da sözcelerden bozmadan ya da birbirine "kenetli" (Fransızca'daki *cliché* sözcüğünün anlamı) halde bir köşede hazır tuttukları sözcüğe ya da sözceye deniyordu. Kalıpları tembel düşüncenin ya da dilsel yaratıcılık eksikliğinin bir kanıtı diye görmek ye-

terli değildir; bunun yerine, belli sözcüklerin, belli deyimlerin niçin belli insanlar tarafından belli zamanlarda olanca sıklıkta kullanıldıklarını, –onları popüler yapanın ne olduğunu– sormamız gerekir.

Kalıplar, egemen ideolojinin ortakgörüye dayalı gündelik anlatımlarıdır. Dolayısıyla, "Vakit nakittir," "vakit harcamak" ya da "vakte yatırım yapmak" gibi deyimlerde bulunan eğretileme öylesine kalıplaşmıştır ki, onun bir eğretileme olduğunu unuturuz, çünkü vakti Protestan iş ahlâkıyla mükemmel biçimde uyumlu hale getirmektedir –vakti sahip olunabilecek, tasarruf edilebilecek, yatırım yapılabilecek bir şeye, kimi insanların diğerlerinden daha fazla sahip olabilecekleri bir şeye, çalışkanı ödüllendiren, tembeli cezalandıran bir şeye dönüştürerek kapitalist bir kavram haline getirmektedir. Eğretileme tümüyle hegemonyacıdır, ortakgörüye dayalı ideolojik bir pratik olarak işlemektedir.

Benzer biçimde, *Beauty and the Beast* (Güzel ve Çirkin) adlı televizyon dizisinin çirkini Vincent'i oynayan Ron Perlman, aşağıdakileri söylerken kalıpları kullanmaktadır:

> Sanırım kadınlar romantik aşk istiyorlar. Kendilerine özel biri gibi davranılsın istiyorlar. Bir kenara oturup, üzerinde iç çamaşırlarıyla futbol maçı izleyen erkeği izlemek yerine kendilerine şiir okunsun istiyorlar (*Star*, 8 Mart 1988: 25).

Kadınları duyarlı, romantik ve evcil, erkekleriyse çevreye salyalar saçan, bencil spor düşkünleri olarak gösteren kalıplar bir bakıma ataerkil kapitalizmin ortakgörüsüdürler. Bu kalıpların ardında yatan ortakgörüye göre, erkeğin evde böyle davranmasının nedeni onun amaç-yönelimli tutumlarının ve davranışlarının işe özgü olması yanı sıra evde dinlenme hakkını kazanmasıyken, kadınların romantik bir doğaları olmasının anlamı ise onların gerçek mutluluğu kariyer yapmada ya da başka doyumlarda değil bir erkeğin aşkında bulabilecek olmalarıdır. Çoğu erkeğin kadınların gereksinimlerini karşılamaktan uzak olması gerçeğinin bu gereksinimleri geçersizleştirmesine, dolayısıyla da bunları üreten ideolojinin sorgulamasına olanak tanınmaz. Aşk serü-

veni kadınların evliliğe hazırlanması gözüyle okunabilir (bakınız, *Reading the Popular*, 5b bölümü). Kuşkusuz burada ciddi olduğu ölçüde de görece açık bir ironi söz konusudur. Kadınların gerçek evliliklerini sürdürebilmek için ödemek zorunda oldukları ilk bedel, ataerkil evlilik ideolojisinin kadınlığın temel öğeleri olarak ürettiği bu romantik duyguların körelmesidir. Kalıplar ideolojik normlar taşıdıklarından, ortakgörünün güçlü yapıcıları ve dağıtıcılarıdırlar. Ama bu, kalıpların bütün kültürel kullanışlarını açıklamaz: Kalıplar aynı zamanda bu ideoloji ile gündelik deneyim arasındaki gediği açığa vurabilirler. Şiirsel kadınla spor-delisi erkek arasındaki çelişkiler, kadınların ödemek zorunda kaldıkları bedele ilişkin bir kalıp üretmekle kalmaz, aynı zamanda bu bedelin görünür ve açıklanabilir olmasını da sağlarlar.

Nitekim bir hayranı Perlman'a şunları yazar:

> Lütfen Güzel ve Çirkin'i yayımlamaya devam edin. Vincent'i gerçekmiş gibi hayal edebilmek istiyorum. Gerçek olmasını isterdim, ama gerçek olsaydı büyük olasılıkla kocamı da çocuklarımı da terkeder onunla yaşardım. Annem ne düşünürdü acaba? (*Star*, 8 Mart 1988: 25).

Burada karmaşık fakat tanıdık bir dizi pazarlık işlemektedir. İlk olarak, telegörsel yansıtışla gerçek arasındaki farkın tanınmasında yeniden üretilmiş, ulaşılmaz norm ile gündelik gerçeklik arasındaki gediğin olurlanması söz konusudur. Bu olurlama izleyiciye farklılığı reddetme ve metin kaynaklı hazzı arttırmak için yansıtılanı gerçekmiş gibi ele alma hakkını (ve becerisini) kazandırmaktadır. Metnin içine girme ve dışına çıkma, metnin metinselliğini aynı anda bir yandan onaylarken bir yandan da reddetme becerisi haz vericidir, çünkü bu izleyicinin denetimindeki bir harekettir. Kadın metnin aldattığı kişi değil, kendi okuma ilişkilerinin yöneticisidir. Popüler metinleri okumak, gündelik yaşamın geçici bir süreliğine terkedildiği öyle basit bir kaçışçılık değildir. Hayran, Vincent "gerçek" olsa bile onunla kaçamayacağını gayet iyi bilmektedir –annesine yaptığı şaka yollu gönderme, insanların kendilerini yönettikleri içselleşmiş disiplinin de bu disiplinin hazları kısıtlayıcı ve yok edici olması gerçeğinin de

acı bir onayıdır. Kalıplar kalıp olarak –yani başkaları tarafından üretilen ideolojik bir ortakgörü olarak– deneyimlenirler, ancak bunlar aynı anda hem *onların* hem de *bizim* olacak şekilde içselleştirilmişlerdir. Kalıbın içselleşmiş *ötekisi* ile gündelik yaşamımızın özgün *bizimkisi* arasındaki gedik, kuşkucu olduğu denli gizemsiz bir gediktir. Mektubu yazan hayran, eş ve çocuklardan duyulan hoşnutsuzluğun yaygınlığının farkındadır –kadın her ne kadar kocası ve çocuklarıyla yaşadığı deneyimin ve bu deneyimin aldığı biçimin salt kendine özgü olduğunu ya da en azından öyle hissettiğini düşünse bile bu hoşnutsuzluğunu haklılaştırma ya da ayrıntılandırma gereksinimi duymak yerine başka kadınların aynı duyguyu taşımalarına güven besleyebilir.

Kalıplar metnin biricikliğini reddederler; işte metinin biricikliğine ve yazarın yaratıcılığına öncelik tanıyan eleştirel değer kalıplarının bu denli tiksintiyle karşılanmasının nedeni de budur: Kalıplar, gündelik yaşamın özgüllükleri ile cisimleştirdikleri ideolojik normlar arasında anlamlı ilişkiler kurulmasına olanak sağlarlar. Kalıplar ile yazmak norm aracılığıyla yazmaktır, ideolojik pratikten soyunuk olarak yazmaktır. Kalıp, normları gündelik yaşamın pratikleri ve deneyimleriyle iç içe geçmiş halde okunur. Beyin yıkamaya yakın etkililikte bir hegemonyacı fail olmanın çok ötesinde bulunan kalıplar çoğunluk egemen ideolojinin "ötekiliğini" açığa vururlar ve kendilerini gündelik yaşamla uyumlu hale getirebilmek için verilmesi gereken ödünlerin kapsamını bir hayli tuhaflaştırırlar.

ÇELİŞKİLER ve KARMAŞIKLIK

Popüler kültür çelişkilidir: Denetimden kaçan çelişkilerle ağzına kadar doludur. Onu basit olmakla, her şeyi en apaçık noktalarına dek indirgemekle, ustaca oluşturulmuş karmaşıklıkları, insan duygusallığının ve toplumsal deneyimin yoğun dokusunu yadsımakla suçlayanlar uygun olmayan ölçütler kullanmakta, ama iş popüler kültürün karmaşıklıklarının gerçekte nerede bulunabileceği konusuna gelince gözlerini kapamaktadırlar. Popü-

ler kültür kuşkusuz ustaca yazılmış bir soneye ya da lirik şiire benzemediği gibi Henry James tarafından yazılmış (hepimizin de gerçek anlamda minnettar olmamız gereken) bir romanın psikolojik derinliğini ve doku yoğunluğunu yeniden üretmeye de kalkışmaz. Şiir ve edebiyatı değerli kılan karmaşıklıklar belirgin olarak dilin kullanılışında ve insan duygusallığının görünmez çeşitlilikleri ile ince ayrımlarının sanatsal bir karşılığını ortaya koymak amacıyla dilin bütün kaynaklarını kullanma becerisinde konumlandırılmışlardır. Değerli görülen bağlantılar, gerçek insanlık katında bulunan insanlar arasındaki bağlantılardır: Bu nedenle, toplumsal olanı yadsır, özellikle de siyasal olandan kaçınır.

Burada özcü bir edebiyat görüşünü savunmaktan çok, onun toplumumuzda öğretilme ve yayılma yollarına dikkat çekiyorum –edebiyatın popüler kültürden farklılıkları, edebiyat metinlerinden çok bu metinlerin toplumda kullanılma biçimlerinde yatmaktadır. Shakespeare'in bir zamanlar popüler kültür olduğunu savunan eleştirmenler artık bu gözlemlerinden tümüyle yanlış bir sonuç çıkarmamaktadırlar: Burada alttan alta söylenen, yirminci yüzyılın popüler beğenilerinin on yedinci yüzyıldakilerden daha düşük düzeyli olduğundan çok, (aynı eleştirmenlerin son derece etkin olduğu) edebiyatın kurumlaşmasının Shakespeare'i yüksek sanata dahil ettiği, ona doğru anlamlar verdiği, onu pahalı ve gösterişli tiyatro salonlarıyla kuşattığı, hepsinden önemlisi de onu incelenebilir bir özneye dönüştürmüş olduğudur. Böylece Shakespeare'i daha iyi çözümleyenler daha yüksek notlar alacaklar, böylelikle de nihayetinde çözümlemeleri daha az "içgörülü" olanlara göre daha iyi, daha parlak bireyler olacaklardır. Bireyler arasında seçim yapmak için, insanları başka bir sınıfın düşünce ve duygu yapıları içinde eğitmek için kullanılan bir metin nasıl oluyor da popüler hale gelebiliyor? Bourdieu'nun (1984) temel savı, *Distinction* (Ayrım) adlı kitabının başlığının da imlediği gibi, kültür, sınıflar ve sınıflar arasındaki fraksiyonlar arasında seçim yapmak, bu seçimleri evrensel estetik ya da beğeni değerleri içinde konumlandırarak toplumsal doğalarını gizlemek için kullanılmaktadır. "Yüksek" sanatın karmaşıklı-

ğı ya da zorluğu önce "düşük" ya da sıradan sanata estetik üstünlüğünü kabul ettirmek için, ardından da hizmet ettiği kişilerin (eğitimli burjuvazinin) üstün beğenilerini (niteliklerini) doğallaştırmak için kullanılmaktadır. Yüksek sanatın çevresinde, onun karmaşıklığını —gerçekte böyle bir karmaşıklık yaratmıyor olsa bile— gösteren, böylece bu sanatın değerini bilenlerle bilmeyenler arasına maskelenmiş, ama gene de doyurucu ayrımlar çizebilen bir eleştiri endüstrisi gelişmiştir. Sanatsal karmaşıklık sınıfsal bir ayrımdır: Zorluk kültürel bir turnikedir –ancak doğru biletleri olanları içeri alır, kitleleriyse dışarıda bırakır.

Öte yandan, popüler sanat basit diye nitelenir ve Bourdieu'nun (1984: 486-488) deyişiyle "yüzeysel olana tiksintiyi" doğurur. Kendisini önüne gelen herkese açan yüzeysel bir metnin "kolaylığı" tartışma konusu edilir –bu terim "kolayca yatağa atılan" olarak nitelenen "kolay" kadınlar için de kullanılır. Saygıyı hak etmeyen, kolay metin ile saygıdeğer olmayan cinsellik arasındaki bu söylemsel bağlantılar, öteki fiziksel hazları, özellikle değersiz yiyecekleri yemeyi de içerecek biçimde genişletilmektedir. Dolayısıyla popüler metinler yalnızca "kolay" değil, aynı zamanda "mide bulandırıcı", "fazlasıyla sulandırılmış", üstelik "bıkkınlık vericidirler". Popüler kültürün sözdağarcığı çocukça bir beğeninin sözdağarcığıdır. Olgunlaşmamış, kolay, gelişmemiş bir beğenidir bu. Yetişkin burjuvazinin olgunlaşmış beğenisine göre daha aşağı düzeydedir. Çocuksuluk, dişillik ve tabi sınıflar arasında söylemsel düzeyde kurulan benzerlikler, kültürel alanda işleyen ataerkil burjuva ideolojisinin belirgin bir uzantısıdırlar.

Metinleri okumak karmaşık bir iştir; popüler metinlerin karmaşıklığı hem bunların kullanımlarında hem de iç yapılarında yatar. Anlamın bağımlı olduğu ilişkilerin sıkı sıkıya örülmüş dokusu metinsel olmaktan çok toplumsaldır; metnin yazarının değil okurunun inşasıdır: Anlam, okurun toplumsal ilişkilerinin metnin söylemsel yapısıyla buluştuğu okuma anında ortaya çıkar. *Dallas* karmaşık bir metindir, çünkü çok sayıda birbirinden değişik izleyici metinle kendi toplumsal ilişkileri arasında çok sayıda, çok değişik kesişme noktaları üretirler. Dizideki diyalog-

lar, dizinin insan ilişkilerini yansıtış şekli, psikolojik derinliği, bireyin gereksinimlerini toplumun istemleriyle bağdaştırırken baş gösteren sonsuz sayıda örtük sorunun yanında kazanımları da açığa çıkarır –bunların hepsi de en kalın fırça darbeleriyle ancak yüzeysel olarak dile getirilebilir, kaba taslak bir şekilde gösterilebilirler. Ama bu, tam da onu güçlü kılan noktadır. Gediklerle dolu bir metindir, yapımcıl izleyicilerini metinden yola çıkarak kendi anlamlarını yazmaları, kendi kültürlerini kurmaları için kışkırtır.

Bir karakterin iç duyguları ve güdüleri roman okuruna çoğunluk son derece ayrıntılı bir şekilde anlatılır: Televizyon izleyicisi tüm bunları çatık bir kaştan, aşağıya düşmüş dudaklardan ya da kalıplaşmış laflar söylerken sesin yükselip alçalmalarından çıkarmak zorundadır. Popüler metinler, "söylemek" yerine "göstererek", tek tek her şeyi çizmek yerine kabataslak aktararak kendilerini çeşitli toplumsal ilişkilere açarlar. Yüzeyin altında gizlenen gerçeği söylemek ya da açığa vurmak, kapalı, disipline sokucu bir metnin edimidir, bu tür metin okumayı değil çözmeyi gerektirir. Apaçık olanı göstermek, içerde olanı konuşulmayan, yazılmayan olarak bırakır; yapımcıl okurun kendi toplumsal deneyimlerinden yola çıkarak doldurması, böylece metinle kendi deneyimi arasında bağlantılar oluşturması için metinde boşluklar ve alanlar açar. Metinde derinliği ve berrak ayrımları reddetmek, bunları üretme sorumluluğunu okura devretmektir. En azından kimi okurların bu işi yaptıklarını biz de biliyoruz. Sözgelimi kimi kadınların pembe diziler hakkındaki konuşmaları, karakterlerin duygusal yaşamlarını psikolojik bir oyun yazarı gibi davranarak nasıl içtenlikle doldurduklarını ya da daha doğrusunu söylemek gerekirse, nasıl ayrıntılarıyla aktardıklarını göstermektedir. Üretkenlik yazmada değil okumadadır.

METİNSEL YOKSULLUK VE METİNLERARASILIK

Popüler metinlerin yoksul metinler olduğu eleştirisinin gerisinde, bir metnin oldukça işlenmiş, tamamlanmış, kendi kendi-

ne yeten, saygı görmeye, korunmaya değer olması gerektiği biçimindeki sınanmamış bir sayıltı yer almaktadır; üniversiteler, müzeler ve sanat galerileri böyle metinlerin koruyucusudurlar. Ancak birer nesne olarak metinler popüler kültürde yalnızca metadırlar. Bunlar insanların gündelik yaşamlarıyla bütünleştirilmedikçe genelde (üretim maliyetlerini düşük tutmak için) çok az işlenmiş, tamamlanmamış, yetersizdirler. Bunlar takdir edilecek ve saygı duyulacak nesneler değil, saygısızca kullanılabilecek kaynaklardır.

Çoğu çağdaş kültür kuramı tüm metinlerin eksik olduğunu, yalnızca metinlerarası düzeyde ve alımlama tarzları içinde araştırılabileceğini savunur. Gelgelelim metin çözümlemesi, koruma ve sergileme yönündeki toplumsal, akademik pratikler hâlâ "estetik" metne popüler metinlere layık görülmeyen bir tamamlanmışlık, kendine yeterlik ve saygınlık atfediyorlar. Popüler metinler kullanılmak, tüketilmek ve fırlatıp atılmak içindirler, çünkü bunlar yalnızca anlamın ve hazzın toplumsal dolaşımındaki failler olarak, birer yoksullaştırılmış nesne olarak işlevlerini yerine getirirler.

Bir moda müzesindeki kot pantolon büsbütün anlamsız değildir –sergideki öteki giysilerle ilişkilerine bağlı olarak yirminci yüzyıl Amerika'sı hakkında birtakım genel anlamlar taşıyabilir– ama yine de yoksullaştırılmış bir metindir. Bunların anlamı, yalnızca metinlerarası düzlemde, ticari olarak tanıtılma biçimleri, kullanıcıları tarafından giyilme, üzerilerine konuşulma/düşünülme biçimleri, basının ve toplumdaki öteki yorumcuların onlar hakkında yaptıkları yorumlar da işin içine katılarak kavranabilir. Bir başka deyişle, popüler kültür araştırması anlamların dolaşımı araştırmasıdır –bir metni ayrıcalıklı bir nesneymiş gibi ele almak, bu dolaşımı belirli (üzerinde anlaşılmış) bir noktada yapay biçimde dondurur, metnin rolünü abartır. Popüler metin bir nesne değil, bir aktör, bir kaynaktır.

Dolayısıyla Madonna (bakınız *Reading the Popular*, 5a ile 5b bölümleri), kimi feministler açısından ataerkil değerlerin yeniden kazınması, kimi erkekler açısından teşhirci hazzın bir nesnesi, birçok kız hayran açısındansa güç kazanma ve özgürleşme

aktörü işlevini görür. Madonna bir metin olarak hatta bir metinler dizisi olarak toplumsal dolaşıma girene dek tamamlanmamıştır. Onun toplumsal cinsiyet politikası metinselliğinde değil işlevselliğinde yatar. Madonna örnek bir popüler metindir, çünkü çelişkilerle doludur –kadın cinselliğinin ataerkil anlamlarını içerdiği gibi, bu anlamlara direnen, kendi cinselliğinin *kendisine* ait olduğunu, onu dilediği gibi kullanabileceğini, bunun için de erkek onayına ihtiyaç duymadığını belirten anlamları da içerir. Onun metinselliği hem ataerkiyi hem de ataerkiye karşı kaygılı, istikrarsız bir gerilim içinde direnme biçimlerini gösterir. Madonna aşırıdır, apaçıktır; cinselleştirilmiş kadın bedeninin tüm normlarını aşar, çıplak göbeği aracılığıyla bunların apaçıklığını açığa vurur. Göbeğini cinselleştirmesi, ataerkinin kadın bedeninin belli kısımlarını erotikleştirmesine yönelik bir parodidir –o kuşkuculuğun kol gezdiği ataerkil bir metindir.

Madonna, tek başına yeterli bir metin olmaktan çok uzaktır, kültürel etkileri yalnızca kendisinin çok yönlü ve çoğunluk birbiriyle çelişkili dolaşımlarında araştırılabilecek bir anlamlar kışkırtıcısıdır. Popüler kültür metinlerarası düzlemde dolaşır. Bunlar arasında birincil metinler (özgün kültürel metalar –Madonna'nın kendisi ya da bir kot pantolon), bunlara doğrudan gönderme yapan ikincil metinler (reklamlar, basın haberleri, eleştiriler) ve gündelik yaşamda sürekli işleyen üçüncül metinler (sohbetler, kot pantolon giyme ya da apartmanlarda oturma, vitrinleri seyretme biçimleri ya da bir lise dans gösterisinde Madonna'nın hareketlerine öykünme biçimleri) yer alır (bakınız, Fiske 1987a, 1987b). Madonna'ya ilişkin tüm metinler –ister birincil, ister ikincil, isterse üçüncül metinler olsun– yetersiz ve eksiktir. Madonna yalnızca kendi anlamlarının ve hazlarının metinlerarası dolaşımıdır; o bir metin, bir kişi değil, işleme konulmuş anlamlar dizisidir. Madonna yalnızca dolaşımdaki anlamların en görünür kılındığı anlar olan metinlerde ve metinler arasındaki ilişkilerde araştırılabilecek olmasına karşın, metinlerin kendileri anlamlandırma nesneleri değil, popüler kültürün aktörleri, örnekleri ve kaynaklarıdırlar.

The Shining adlı sinema filmi İngiltere'de gösterime girdiğinde, basın farklı toplumsal sınıflar çerçevesinde bir dizi anlamı dolaşıma sokmuştu. Üst kesim okura seslenen gazeteler filmi bir Stanley Kubrick filmi olarak lanse ettiler; filmin önemli anlarını (örneğin, koridorlardaki uzun, insanı ürperten takip çekimlerini) Kubrick'in imzasını taşıyan anlar olarak belirlediler, filmin metinlerarası ilişkilerini yazar-yaratıcı çevresinde düzenlediler. Öte yandan, boyalı basın onu bir tür filmi olarak tanıttı; onu öteki Kubrick filmleriyle değil, korku filmleriyle ilişkilendirdi, en önemli sahneler diye en ürkütücü anlarını seçti, filmi yazar merkezli değil tür merkezli karşılaştırmalar içinde değerlendirdi. *Spare Rib* feminist okurlar tarafından kadınların kurbanlaştırılmasının başka bir aktörü gözüyle okunarak metinlerarası düzlemde ataerkil sinemayla ve metinlerarasılığın en geniş, en apaçık siyasal anlamı dahilinde kültürle ilişkilendirildi.

Metinlerarasılık salt popüler kültüre özgü değildir –*The Shining*'in "yüksek" kültür okumalarının da merkezindedir, ama orada başka bir biçimde işler. Yazar-sanatçı çevresinde düzenlenmiş yüksek kültüre özgü metinlerarası ilişkiler, tür ya da toplumsal cinsiyet politikası etrafında düzenlenenlere göre daha sınırlayıcıdırlar, üstelik bunlar işlenmiş bir nesne olarak metnin statüsüyle daha iyi uyum sağlarlar. Gerçekten de yazar-sanatçının saygı nesnesi metin ya da sanatçı değil oyuncudur, oyuncuysa, tıpkı Madonna gibi, yalnızca metinlerarası düzlemde varolur. Hiçbir konser, albüm, video ya da albüm kapağı yeterli bir Madonna metni değildir. Metinlerarası yeterlik, metinlerden anlam üretirken popüler üretkenliğin merkezindedir.

Popüler kültürdeki bireysel metnin yoksulluğu yalnızca metinlerarası okuma pratikleriyle değil, aynı zamanda geçiciliği ve tekrara dayalılığıyla da bağlantılıdır. Bu yoksulluk yalnızca kültürel metaların sürekli yeniden üretimini talep eden endüstrinin değil, aynı zamanda popüler kültür güçlerinin gereksinimleridir. Bireysel metnin yoksulluğu yanında anlamların sürekli dolaşımına yapılan vurgu, popüler kültürün, gündelik yaşamın rutinleriyle kolaylıkla uyum sağlayabilme etkisi bulunan tekrarla ve süreklilikle donandığı anlamına gelmektedir. Dergiler hafta-

lık ya da aylık olarak yayımlanırlar, kasetler durmadan çalınırlar, televizyon dizileri arkası yarınlar şeklinde gösterilirler, giysiler giyilir, giyildikten sonra atılırlar, video oyunları boyuna oynanır, spor takımları her maçta izlenir. Hiçbir metin yeterli olmadığı için, hiçbir metin bitmiş bir nesne olmadığı için popüler kültür tekrar üzerine kurulur. Kültür yalnızca kesintisiz bir süreçteki anlam ve hazlardan oluşur.

Tamamlanmamış olmaları yüzünden tüm popüler metinlerin de sızıntıya açık sınırları vardır; birbirlerinin içine sızarlar, gündelik yaşamın içine sızarlar. Tıpkı yaşam ile metin arasındaki ayrımlar gibi metinler arasındaki ayrımlar da geçersizdir. Popüler kültür yalnızca metinlerarası bir düzlemde araştırılabilir, çünkü yalnızca metinlerarası dolaşımda varlığını sürdürür. Birincil ile ikincil metinler arasındaki karşılıklı ilişkiler, ikisi arasındaki tüm sınırları aşar; aynı şekilde, üçüncül metinlerle öteki metinler arasındaki ilişkiler de metin ile yaşam arasındaki sınırları aşar. Bourdieu'nun (1984) da savunduğu üzere, yüksek kültür karşısında popüler kültürün ayırt edici temel özelliklerinden birisi, estetik ile gündelik yaşam arasındaki herhangi bir uzaklığı kesin biçimde reddetmesidir (bakınız 6. bölüm). Bu estetik uzaklıktan yararlanan, burjuvazinin göklere çıkardığı tamamlanmış, saygıyı hak etmiş metindir.

Demek ki popüler kültür metinleri gediklerle, çelişkilerle ve yetersizliklerle dolu metinlerdir. Estetik eleştirinin "başarısızlık" diye gördükleri, popüler metnin okurcul okumalara davetiye çıkarmasını olanaklı kılar; bunlar farklı bağlamlarda, farklı okuma anlarında farklı "konuşmalara" olanak tanır, ancak bu özgürlük onu sınırlamaya çalışan metinsel (ve toplumsal) güçlere karşı daima mücadele halindedir. Popüler metin, kapalılık ile açık uçluluk güçleri arasındaki, okurcul ile yapımcıl arasındaki, yeğlenen anlamın türdeşliği ile okumaların ayrışıklığı arasındaki mücadelelerin metnidir. Toplumsal düzenin disipline sokucu güçleri ile bu gücün karşısındaki çok yönlü dirençler arasındaki mücadeleyi yeniden üretir ve yeniden yaratır, aşağıdan yukarıya güçlerin çokluğu daha tekil olan yukarıdan aşağıya güce karşı farklı biçimlerde mücadele ederler.

Popüler metinler belli anlamlar ile belli hazlar sunmak zorundadırlar –popüler anlamlar metin ile gündelik yaşam arasındaki ilintilerden yola çıkılarak kurulurlar. Popüler hazlar bu anlamların insanlar tarafından üretilmiş olmasından, onları üretme *gücünden* elde edilirler. Ne denli uygun olursa olsun, hazır anlamları kabullenmekten çok az haz alınır. Haz, hem kaynaklardan anlam üretme gücü ve sürecinden hem de bu anlamların *onlarınkilere* karşıt durumda bulunan *kendimizinkiler* olmasından kaynaklanmaktadır. Popüler hazlar bastırılmış olanların hazları olmak zorundadırlar. Bunlar muhalif, sıyrılmacı, skandalımsı, saldırgan, bayağı ve direnç öğeleri içermek zorundadırlar. İdeolojik uygitsincilik tarafından önerilen hazlar sessizleştirici ve hegemonyacıdır; bunlar popüler hazlar olmadıkları gibi popüler hazlara da karşıt olarak işlerler.

6. BÖLÜM

POPÜLER BEĞENİ

Beşinci bölüm, metinlerin popüler kültürün bir uzantısı haline gelmelerini olanaklı kılan birtakım özelliklerini ortaya koydu, ancak söz konusu özelliklerin bir metinde bulunması tek başına bu metnin mutlaka seçileceği güvencesini veremez. İnsanlar, metnin ayırt edici özelliklerince olduğu kadar kendi toplumsal konumlarınca da yönlendirildiklerinden, endüstriyi de çoğunluk gafil avlayan bir süreç içerisinde kültür endüstrilerinin ürünleri arasından kimilerini seçerken kimilerini reddederek bunlar arasında ayrıma giderler. Bu popüler beğeni, öyleyse, gerek okulların gerekse üniversitelerin sanatsal ve düşünsel metinlerin niteliklerini değerlendirmek için geliştirdikleri eleştirel ya da estetik beğeniden oldukça farklıdır. Popüler beğeni, nitelikten çok işlevsellikle ilgilenir, çünkü metnin gündelik yaşamdaki potansiyel kullanımlarıyla ilgilidir. Bu seçim sürecinin altında yatan üç temel ölçüt şunlardır: İlintililik, göstergesel üretkenlik, tüketme biçiminin esnekliği.

İLİNTİLİLİK

Popüler kültür, kapitalizm tarafından sağlanan kültürel kaynaklar ile gündelik yaşam arasındaki ara kesimde üretilir. İlintililiği merkezi bir ölçüt olarak tanımlar bu. Kültürel kaynak, gündelik yaşam deneyiminin kendisiyle birlikte tınlamasını olanaklı

kılabilecek bağlantı noktaları önermiyorsa, popüler olamaz. Gündelik yaşam, sürekli değişen toplumsal dayanışmalar aracılığıyla, akışkan bir biçimde yaşanıp öyle de deneyimlendiği için, bu bağlantı noktalarının da türlü türlü olmaları, metinselden çok toplumsal belirlenimlere açık, ayrıca da geçici olmaları zorunludur.

Demek ki, popüler beğeni burjuvazinin o çok büyük değer verdiği, eleştiri endüstrisinin böylesine etkin bir şekilde kurumlaştırdığı estetik beğeniden oldukça farklıdır. Kendi sanat biçimlerinin ve kültürel beğenilerinin sınıfsal özgüllüğünü evrenselleştirmesi nedeniyle burjuvazi tarafından çok sevilen bir sözcük olan "nitelik"in popüler beğeni ile hiçbir ilintisi yoktur. Estetik yargılar popüler karşıtıdırlar –aynı metnin toplumsal düzen içerisindeki farklı dayanışmalar arasında dolaşırken harekete geçirdiği okumaların sayıca çok olmalarını da, işlevlerin çokluğunu da tanımazlar. Estetik, kendi değerlerini metnin yapısında temellendirdiği için, metinle gündelik yaşam arasında karşılıklı ilişkileri bulunan toplumsal bağlantıları görmezden gelir. Estetik, popüler sanatın gelip geçiciliğini doğru bulmaz, toplumsal düzenin sürekli değişmesi nedeniyle bugüne uygun olan sanatın yarına uygun olmayabileceği düşüncesini geri çevirir. "Popüler"i oluşturan dayanışmaların değişen doğasını, günümüz insanlarının yarının insanları olamayacağından bugün popüler olanın yarın popüler olamayabileceğini kabul etmeye yanaşmaz. Estetik, insanların kendilerini toplumsal yapıda çeşitli biçimlerde konumlandırdıklarını, toplumsal farklılıkların kültürel farklılıkları üretmesi gerektiğini kabul etmeye yanaşmaz. Estetik, metnin anlamlarını ve ona gösterilen tepkileri denetleyecek eleştirmen rahiplere gereksinim duyduğundan, insanlara "mükemmel" sanatı nasıl değerlendireceklerini öğreten yerleşik eğitim süreçlerine gereksinim duyar. Estetik, disipline sokucu bir sistemdir, burjuvazinin parasal ekonomi üzerinde uyguladığı denetimin bir benzerini kültürel ekonomi üzerinde uygulama girişimidir. "Estetik söylemde değerli olan... insanlığın tekelleştirilmesinden başka bir şey değildir" (Bourdieu 1984: 491). Es-

tetik, düpedüz bir kültürel hegemonyadır, popüler beğeni onu bütünüyle reddeder.

Estetik ölçütlerin tersine, ilintililik ölçütleri, yalnızca okurun toplumsal konumuna yerleştirilebilir; bu ölçütler metnin içinde bir nitelik olarak değil yalnızca bir potansiyel olarak yer alabilirler. İlintililik, her okuma anının kendine özgü oluşunca belirlenip harekete geçirilen bir nitelik olduğu için, estetiğin tersine zaman ve mekânla sınırlıdır. Eleştirici/çözümlemeci, bu potansiyeli oluşturan metinsel özellikleri belirlemeyi başarabilir, hatta bu potansiyelin harekete geçirilebileceği yolları varsayımlaştırmayı ve öngörmeyi de başarabilir, ancak ne var ki bu kestirimler rastlantısaldır, eksiktirler ve asla güvenilir değillerdir. Bu kestirimler metinsel anlamda değerlendirmeci de değildirler: Eğer ölçüt, estetik nitelikten çok toplumsal ilintililik ise bir okuma bir başkasından "daha iyi" olamaz. Popüler eleştirinin değerlendirmeci işleyişi metinsel değil toplumsal ya da siyasal hale gelmektedir: Eleştirmen, metinden çıkartılan ilintilerin sosyopolitik etkililiklerini keşfetmeye, onları değerlendirmeye çalışır. Eleştirmen metnin ne *olduğundan* daha çok (kuşkusuz metnin ne *olduğu*nun metinle ne yapılabileceği üzerinde birtakım etkileri olmasına rağmen) metnin ne yaptığı ya da onunla ne yapılabileceğiyle ilgilenmeye başlar. İlinti okuyucu tarafından keşfedilir ve üretilir; metni parasal ekonomideki meta rolünün dışına taşıyan kültürel ekonomideki üretim anı ve sürecidir. Dolayısıyla popüler beğeni, metinler arasında ya da nitelikleri doğrultusunda metinlerin içinde değil, metin ile gündelik yaşam arasındaki ilinti noktalarının belirlenmesi ve seçimi çerçevesinde işler. Herhangi bir metnin, okuyucularının farklı toplumsal dayanışmaları kadar bağlantı önerebilme potansiyeli olduğu anlamına gelmektedir bu. Gerçekten de Eco (1986: 141), açıkçası reklam gibi alakasız görünen bir metinden bile toplumsal bakımdan bağlantılı anlamlar çıkartılabileceğini, hatta bu anlamların doğrudan devrimci olabileceklerini ileri sürer:

> İletiler Kaynaktan yayılırlar, farklı kodların işlediği farklı toplumsal durumlara erişirler. Milan'daki bir bankanın veznedarı

açısından, televizyondaki bir buzdolabı reklamı satın alma dürtüsünü yansıtmaktadır, oysa aynı imge, Calabria'daki işsiz bir köylü açısından, kendisine ait olmayan, işgal etmesi gereken bir refah dünyasının kesinlenişini ifade etmektedir. Televizyon reklamının, geri kalmış ülkelerde, devrimci bir ileti gibi işlev görebileceğine inanmamın nedeni budur.

Hodge ile Tripp (1986), öğrencilerin okuldaki kendi toplumsal konumlarıyla pembe dizi *Prisoner*'daki (Mahkûm) suçluların toplumsal konumları arasında bir dizi karmaşık bağlantı kurduklarını buldular. Hapishane ile okul arasındaki bu eğretilemeli ilişki kesindir ama açık değildir: Gerek okul gerekse hapishane bütüncü kurumlardır; bunlar tutuklularını oldukları ya da olmak istedikleriyle örtüşmeyecek, tersine toplumun olmaları gerektiğini düşündüğü türden insanlara dönüştürmek için vardırlar. Okul çalışanları ile gardiyanlar arasında koşutluklar vardır; gardiyanlar okul öğretmenlerinin çoğu kalıplarını –sert, acımasız, kabadayı bir öğretmen; öğrencilerin ilişki kurabildikleri genç bir öğretmen, öğrencilere iyi davranan efendi ama öğrenciler sınırı aştıklarında efendiliğini büyük ölçüde bir yana bırakan öğretmen ve benzerlerini– taşırlar. Bunların yanısıra *Prisoner*'da direniş stratejileri de söz konusuydu: Tutuklular, tıpkı öğrenciler gibi, gardiyanların gözleri önünde dürtüklemelerle, göz kaş işaretleriyle ve argo sözcüklerle gizli iletişim kurmada oldukça başarılıydılar. Hapishanedeki çeşitli alanların kültürel denetimi için verilen değişik mücadeleler söz konusuydu. Dizinin önemli bir bölümünün geçtiği çamaşırhane, tutuklular ile gardiyanların kendi denetimleri altına almak amacıyla sürekli mücadele ettikleri bir alandı: Belli bir bölge için yapılan benzer türden çarpışmalar okullarda ders aralarında okul tuvaletleriyle, bisiklet park yerlerinde yürütülür. Öğrenciler *Prisoner*'ı, kurumsal bir toplumsal yapı içinde kendi tabilik ve güçsüzlük deneyimlerini dile getirmek, bu deneyimlerini anlamlandırmak için okuyup kullanıyorlar. Diziyi oldukça etkin bir biçimde okuyorlar, kendi toplumsal deneyimlerine eklemliyorlar, böylece onu kendi popüler kültürlerinin bir uzantısı kılıyorlardı. Bunun

nedeni, dizi aracılığıyla bir metaya dönüştürülmeleri değil, dizinin kendilerine kendi popüler kültürlerini oluşturacakları bir söylem dağarcığı sunmasıydı. Kimileyin bu çocukların okul bahçesindeki oyunlarına taşıyordu. Örneğin, Palmer (1986), canayakın bir öğretmenin özellikle kaba saba bir gardiyanı oynamak için seçildiği bir örnek olayda, önemli olanın öğretmen gardiyanın yerini dolduranın bireysel kişiliği değil onun toplumsal rolü ve bu role kayıtlanmış iktidarın olduğunu bulguladı. İzleyiciler *Prisoner*'ı kendi popüler kültürlerinin bir uzantısı haline getirdiler, çünkü diziyle kendi toplumsal deneyimleri arasındaki bağlantıları bulgulayıp kullanmışlardı.

Katz ile Liebes (1984, 1985, 1987) yanında Ang'ın (1985) çalışmaları, dünyanın dört bir köşesindeki olanca çeşitlilik gösteren izleyicilerine *Dallas*'ın nasıl bu denli geniş bir ilintiler yelpazesi sunabildiğini gösterdiler. *Dallas*, izleyicilerinin kendi seçimlerini yapabildikleri, sonrada bu seçimleri kendi kültürlerine uydurdukları bir anlam süpermarketidir. *Dallas*'ın Arap anlamları Yahudi anlamlarından çok farklı biçimlerde kültüre uydurulur; Hollandalı bir Marksistle Hollandalı bir feminist onu birbirinden oldukça değişik ama aynı ölçüde birbiriyle ilintili bir şekilde okurlar. Çeşitli biçimlerde kapitalizm ile aile bağları üzerine olan *Dallas*, kapitalizm yandaşı-ile-karşıtı, ataerki yandaşı-ile-karşıtı anlamlar sunar. İzleyicilerinin sağlık ve mutluluk arasındaki ilişkilerden, ticari ilişkilerden, cinsel ilişkilerden ve ailevi ilişkilerden kendi anlamlarını üretmelerine olanak tanır. *Dallas*, daha çok parasal ekonomiye ait bir meta olmakla birlikte, kültürel ekonomide kendisinden değişik popüler kültürlerin kurulabileceği zengin ve görece belirlenmemiş bir kaynak bankasıdır.

Popüler kültür hazları, bu ilintili noktaları kavramanın ve keşfetmenin yanı sıra kültür endüstrülerinin ürettiği dağarcıklardan popüler toplumsal deneyimin popüler anlamını çıkarmakta kullanılabilecek metaların seçiminde yatmaktadır. Ama ilinti üretimi, toplumsalın metinsel ile karıştırılması anlamına gelmez: Popüler beğeni her ne kadar metinsel temsil ile toplumsal deneyimin birbirlerini etkileyebilecekleri ve biçimlendirebilecekleri ilintiler üretmekteyse de, bu ikisi arasındaki farklı-

lığın çok iyi ayırdındadır. Toplumsal güçlerin ve değerlerin temsili ile bunların gündelik yaşamda deneyimlenmesi arasında bir farklılık söz konusudur. Popüler okurlar metnin temsili dünyasına kendi istekleriyle girerler, metinden seçtikleri anlamları ve hazları kendilerine saklarlar. Gündelik yaşamın deneyimleri metnin temsili dünyasıyla çatışmaya düştüğünde, yani toplumsal anlamlar metinsel anlamlarla çatışma içine girdiğinde, toplumsal anlamlar üstünlük kuracaktır, çünkü toplumsal olarak üretilmiş anlamlar gündelik yaşamlarımızda öteki insanlarla etkileşim durumundayken toplumsal ödüllendirme ve cezalandırma yoluyla sürekli güçlendirilmektedirler. Metinsel anlamların çoğu birbirlerini destekleseler de, güçlü bir destek sistemine sahip değildirler. Bu demektir ki, örneğin kadınların ve beyaz olmayan ırkların toplumsal anlamlarını ve metinsel temsillerini değiştirmek istesek bile, eğer metinler popüler kalmayı sürdürüyorlarsa, bu değişimler köktenci ve devrimci değil, yavaş ve evrimci olacaklardır. Fazlasıyla köktenci bir değişim metinsel temsil ile toplumsal deneyim arasındaki ilintileri koparabilir: Sözgelimi, her türlü ataerkil egemenlikten bütünüyle özgür biçimde hareket edebiliyor olsalardı, ne *Charlie's Angles*'ın [Çarli'nin Melekleri] ne de *Cagney and Lacey*'nin kadın dedektifleri bu kadar popüler olabilirlerdi. Bu diziler, kadınların –hiçbiri de ataerkil yapıların dışında meydana gelmeyen– toplumsal deneyimleriyle ilintileri bulunmaması yüzünden "gerçekdışı" olarak görülebilirlerdi. Popüler metinler toplumsal düzeni değiştirmeye ya da onun dengesini bozmaya çalışan anlamların üretimini teşvik etmeleri nedeniyle ilerici olabilirler ama asla düzene doğrudan doğruya karşı çıkabilecek ya da onu devirebilecek denli köktenci olamazlar. Popüler deneyim hep egemen yapıların içinde biçimlendirilir; popüler kültür bu yapılar içinde popüler alanlar üretilmesiyle, bunların genişletilmesiyle ilgilenir. Popüler hazlar ve anlamlar tabiiliği üreten güçlerden asla bağımsız değildirler, gerçekte bunların özü bu güçlere karşı çıkma, direniş gösterme, sıyrılma ya da saldırma yeteneklerinde yatmaktadır. İlinti gereksiniminin anlamı, popüler kültürün ilerici ya da

saldırgan olabileceği, ama asla popüler olduğu toplumun iktidar yapısından köktenci bir şekilde özgür olamayacağıdır.

İnsanların medyayı nasıl kullandıklarına ilişkin etnografik çalışmalar, popüler beğenin nasıl ve niçin uygulandığının yanı sıra, şu ya da bu okumada hangi ilinti noktalarının kurulabileceğini göstermede de kullanışlı olduklarını kanıtlamış olsalar bile, popüler kültürün ilintilerini araştırmanın tek yolu değillerdir. Daha geniş bir ölçekteki sistemli ya da yapısal yaklaşımlar ayrıca yardımcı olabilirler.

Günümüz popüler kültürü şiddete dayalıdır. İlintinin, popülerliğin belirleyici bir özelliği olarak kabul edilmesi, günümüz popüler kültürünün şiddete dayalı oluşunun psikolojik açıklamalarından çok sosyolojik açıklamalarına yönelmemize yol açacaktır. İnsan doğası özünde saldırgan olduğundan kitle iletişim araçlarının popüler olmak için yalnızca insanın en alt düzey içgüdülerine seslenmesinin yeterli olacağının savunulması iki gerçeği göz ardı ediyor: Yalnızca *belli* şiddet filmleri, belli kitaplar ve belli televizyon programları popülerdir (birçok şiddet içeren metin benimsenmemekte). Bunlardaki şiddet öylesine incelikle düzenlenmektedir ki, örneğin çirkin, orta yaşlı ve İspanyol kökenli bir kadın kahramanın beyaz, yakışıklı ve kötü erkek adamları peş peşe öldürdüğü popüler metinler yoktur.

Şiddet insanın en alt düzey içgüdülerine seslendiğinden dolayı popülerdir şeklindeki açıklamaya ilişkin kuşkularımızın, bu savın yandaşlarının alt düzey içgüdüleri alt sınıflarla sınırladıklarını, dolayısıyla bu açıklamanın sınıf temelli doğasını ustaca gizlediklerini farkettiğimizde daha da artması gerekir.

Yansıtılmış şiddet (toplumsal şiddetin aksine) popülerdir, çünkü iktidarın ve kaynakların eşitsiz biçimde dağıtıldığı, çatışan çıkar hatları çevresinde yapılandırıldığı toplumlarda yaşayan insanlara ilinti noktaları sunar. Televizyondaki şiddet toplumdaki sınıf (ya da başka) çatışmasının somut bir temsilidir. Bir toplumun, tarihinin şu ya da bu noktasında, popüler yapmak için seçmiş olduğu erkek ve kadın kahramanlar o toplumun egemen değerlerini en iyi cisimleştiren figürlerdir. Buna karşılık, toplumun gözünde popüler kötüler ve popüler kurbanlar tam da bu

normdan sapan değerleri cisimleştirenlerdir. Bir karakterin, popüler bir televizyon dizisinin ya da filmin sonunda ayakta ve özgür kalabilme şansı şu değerleri cisimleştirip cisimleştirmediğine bağlı olarak artar: Erillik, gençlik, çekicilik, Anglo-Sakson özellikleri taşıma, sınıfsızlık ya da orta sınıflılık, metropolitan ardalan ve verimlilik. Tersine, bir kadın ya da erkek karakterin, farklı ya da sapkın toplumsal değerleri cisimleştirdiği ölçüde bir kurban ya da kötü olması daha olasıdır. Kurbanlar dezavantajlı toplumsal grupların değerlerini ve özelliklerini cisimleştirenlerdir (çünkü burjuva ideolojisi bize üstün olmanın normal olduğu çelişkisini öğretir); kötüler, şaşırtıcı bir şekilde, erkek ve kadın kahramanlara daha yakındırlar, ama belirgin iki ya da üç tane olumsuz özellikle (bunlar yanlış yaşta ya da yanlış ırktan olma, ya da fiziksel olarak daha az çekici olma– çünkü toplumsal ahlâk belirgin bir şekilde fiziksel güzellikte cisimleştirilmektedir!) donatılırlar.

Şiddet (örneğin, fiziksel çatışma) sınıf ya da toplumsal çatışmayla arasındaki eğretilemeli ilişkiden dolayı popülerdir. Toplumsal bakımdan önemli ya da egemen olan ile sapkın arasındaki ilişkilerin popüler temsilleri şiddete dayalıdır, çünkü tabilerin toplumsal deneyimi liberal çoğulculuğa ya da ritüelci uzlaşmaya değil çıkar çatışmalarına dayalıdır. Bu nedenledir ki refah ve vergilendirme sistemleri aracılığıyla *belli* sosyoekonomik farklılıkları azaltmış Britanya ve Avusturya gibi ülkelerdeki televizyonlarda çok daha az şiddet eylemi gösterilirken, Sovyetler Birliği televizyonu bütün televizyonlar içinde en az şiddet içereniyken, zenginler ile yoksullar arasındaki farklılığın en uç noktasına vardığı Birleşik Devletlerin en fazla şiddet içeren popüler televizyona sahip olması hiç de şaşırtıcı olmasa gereke.

Şiddeti popüler yapan, yurttaşların "yapıtaşı" değil toplumsal sistemdir: Şiddetin kökenleri bireysel ahlâkta değil, toplumda aranmalıdır. Dolayısıyla ekranlardan şiddetin kökünü kazıma hareketini başlatanların orta sınıftan ahlâkçılar olması hiç de beklenmedik bir durum değildir. Orta sınıftan ahlâkçılar, televizyondaki toplumsal şiddeti "kınayarak", en şiddete dayalı ve en çok suç unsuru taşıyan eylemleri gerçekte tahrik eden şeyin

kendi ayrıcalıklı toplumsal konumları olabileceği şeklindeki rahatsız edici düşünceyi ele almaktan kaçınırlar. Televizyon ve onun "izlerkitle"sinin görünüşteki kolay aldanabilirliği, bu ahlâkçıların kendi sınıfsal konumlarının toplumsal tüm sorumluluğunu üstüne yıktıkları günah keçileri haline gelirler.

1970'lerin sonunda, televizyondan şiddetin kökünü kazıma kampanyaları televizyon kuruluşları üzerinde etkili olup televizyonda sunulan şiddetin oranını azalttığında, yayıncıların popülerliği korumak için, şiddetin, toplumsal eşitsizlikten kaynaklanan bir başka biçimini –kadınlara karşı görsel şiddeti– kullanmaya başladıklarına dikkat çekmek ironik ama yine de beklenen bir şeydir. Televizyonda şiddetin azaltıldığı bu dönem "göğüsler ve kalçalar" (D'Acci 1988) dönemi diye bilinmektedir. Sonuçta fiili şiddetin azaldığını ileri sürmek için hiçbir kanıt yoktur, bulunsaydı bile bu çok şaşırtıcı olurdu.

Şiddet, toplumsal egemenlik altına almanın ve tabiiliğin somut bir temsili olduğundan, dolayısıyla da bu egemenlik altına alınmaya direnişi temsil ettiğinden ötürü popülerdir. Toplumsal ve ırksal açıdan dezavantajlı olanlar kendi toplumsal temsilcilerini egemenlik altına alma güçleriyle çatışma halinde görebilirler ve doğrusu anlatının başlarında da bu *başarılı bir* çatışmadır: Kötüler son kavga dışında bütün kavgaları kazanırlar. Latin Amerika'dan dönen bir meslektaşım, sırf İspanyol kökenlilerin (kötü karakterler olsa bile) beyaz bir toplumdaki başarılarını bütün görkemiyle gösterdiği için *Miami Vice*'ın Latin Amerika'da popüler olduğunu anlatmıştı: Uyuşturucu baronlarının köşkler, sürat tekneleri, limuzinler, uşaklar, kadınlar ve yüzme havuzlarıyla birlikte sergilenmesinden alınan popüler hazlar bu baronların Crockett ile Tubbs tarafından anlatı düzeyinde yenilgiye uğratılmasından çok daha önemlidir –gerçekte ilintinin kurulabilmesi için bunların düzen güçleri tarafından eninde sonunda yenilgiye uğratılmaları zorunludur.

Şiddetin eril popüler kültürün bir öğesi olması ayrıca anlamlıdır. Bunu söylemek, birçok kadının şiddetten haz aldığını reddetmek değil, şiddetin direnişçi tabilik anlamlarının üretildiği kültürel bir kaynak olarak kullanılmasındaki erilliğe dikkat çek-

mektir. Ataerkil erillik ideolojisi pek çok tabi erkek için kültürel endişe kaynağıdır, çünkü erkeklere erilliklerinin iktidara ve denetime dayandığını söyleyen bu ideolojinin dayandığı ekonomik sistem, erkeklerin iktidarı ve denetimi uygulamak için gerek duydukları toplumsal araçlara ulaşmalarını engeller. Rambo ya da Rocky olarak Sylvester Stallone şiddetini ırk ve sınıf bağımlı beden aracılığıyla sergiler. Stallone'nin adaleli yapısı tabilere, simgesel de olsa erilliklerini gerçekleştirmenin tek makûl aracı olarak sunulur.

Böylesine eril bir popüler kültürde kadınlar tipik olarak kurbanlar ya da fahişeler –kadınların erkeklere tabi kılınmasını en üretken bir şekilde maddileştirebilen iki eğretileme– olarak temsil edilirler. Popüler kültürde, iktidar eksenleri ya birbirlerini desteklerler ya bir birileriyle çelişirler ya da birbirlerinin yerini doldururlar. Bu yüzden sınıfsal tabilik toplumsal cinsiyet egemenliği ile, ırksal üstünlük duygusu bir sınıfın aşağılık kompleksi ile ya da ırksal boyun eğme cinsel üstüncülük ile bir arada varolabilir. İktidar, görece farklı alanlarda hem toplumsal hem de söylemsel bakımından deneyimlenir, öyle de uygulanır.

Olağan koşullarda bu tür popüler güçlerin politikalarını genel terimlerle görmek zordur. Yerlilerin Rambo'dan türettiği anlamlar birçok açıdan mavi yakalıların okumalarıyla örtüşebilir, gerek ırk gerekse sınıf politikası açısından ilerici olabilir ama toplumsal cinsiyet politikasında gerçekten gericidirler. Herhangi bir feministin Rambo'yu sahiplendiğine hiç rastlamadım. Ama Flitterman (1985), *Magnum, P.I*'daki Tom Selleck'in eril bedeninin erilliğini gerek kamera gerekse anlatı yapısı tarafından dişil sahiplenmelere sunan bir tarzda ele alındığını ileri sürmektedir: Dizi Selleck'in bedenini amaçlı eylem içerisinde göstermeyen anlatı anlarında ve eril iktidarla uyuşmayan tarzlarda (genellikle plajdaki) göstermeye dönük uzlaşımlar geliştirdi. Bu, Stallone'nin adaleli yapısının Rambo filmlerindeki metinsel temsillerinden oldukça farklıdır.

Ne kadar üretken olursa olsun, popüler okurlar bir metinden *hiçbir* anlam çıkaramayabilirler ya da kendilerine sunulan her metni okumayı seçmeyebilirler. Yalnızca, hegemonyacı esa-

retten kaçarlarken gerillalara kayda değer başarı şansları sunan metinlerle meşgul olmayı seçebilirler. Stallone'nin/Rambo'nun bedeninde dişil hazlar söz konusu olabilirse de, çoğu kadın açısından, sergilenen aşırı derecede eril şiddetin verdiği hoşnutsuzluk, girişilecek bir gerilla saldırısını fazlasıyla riskli kılmaktadır. Öte yandan, Magnum'un şiddeti daha yumuşak, daha nadirdir ve sık sık parodisel mizahla süslenir. Bütün bunlar dişi gerillanın hegemonyacı erillik tarafından yakalanma olasılığını azaltmaktadır.

Popüler kültürü tanımlayan tek şey şiddet olmasa da, popüler kültürün yapısal özellikleri şiddeti toplumdaki iktidar dağılımının bir eğretilemesine dönüştürmektedir. Eğer şiddet temsilleri tabilerin bunlardan toplumsal bakımdan birbiriyle ilintili, dolayısıyla da haz verici anlamlar oluşturmalarına izin verecekse, şiddet ilişkilerinin toplumsal ilişkilerle ilintili olması gerekir.

Bourdieu, orta sınıf ile işçi sınıfı zevkleri arasındaki temel farklılıklardan birinin "uzaklık" ile "katılım" arasındaki farklılık olduğunu ileri sürmektedir: Orta sınıfın "uzaklık" kavramı, hem okurun sanat çalışmasına hem de çalışmanın gündelik yaşamın önemsiz ayrıntılarına uzak duruşunu içerdiği için iki yanlı bir kavramdır. Ancak, işçi sınıfının zevkleri katılıma daha yatkındır, yani okur sanat yapıtının deneyimine katılır, sanat yapıtına katılımsa gündelik yaşam kültürü içinde gerçekleşir. Burjuva estetiği, sanatın buranın ve şimdinin özgüllüklerinden çok insana ve estetik evrenselliklere seslenme derecesine göre değerlendirilmesini gerektirir: Birtakım sanatlar "gerçekçi" olabilirlerse de, gündelik yaşamın ayrıntılarına açık açık göndermede bulunabilirseler de, orta sınıf "beğenisi"nin sanata, onun temellerini oluşturan "evrensellikler" aracılığıyla bakabilmeyi becermesi zorunludur. Kişinin toplumsal bağlamıyla doğrudan ilintililik, orta sınıfın sanatı değerlendirmek ve ondan hoşlanmak için kullandığı bir ölçüt değildir. Estetik ile gündelik yaşam arasındaki bu ayrılık, sanatçı/icracı ve okuyucu/eleştirici ayrılığında, ayrıca da metin ile okur arasındaki farklılıkta yansıtılmaktadır. Hayranın bir yıldızla ya da sevilen bir karakterle popüler özdeşleşmesinden, metne/icraya popüler katılımından oldukça farklı olan bu

uzaklık bir tür saygı uzaklığı, eleştirel bir değer biçme uzaklığıdır.

> Punch and Judy Show*, güreş ya da sirk, hatta açık hava sineması ya da futbol maçları gibi popüler eğlenceler ile burjuva eğlenceleri arasındaki en köklü farklılıklardan birisi izleyicinin katılımıdır. Birinde katılım sürekli, apaçık (yuhalamalar ve ıslıklar), kimileyinde doğrudandır (sahnenin ya da oyun alanın işgal edilmesi): Ötekinde ise katılım aralıklı, kopuk kopuktur, zorunlu alkışlar oldukça ritüelleştirilmiştir, hatta coşku çığlıkları gösterinin sonuna saklanır. Popüler bir eğlenceyi taklit eden bir burjuva eğlencesi olan Jazz yalnızca görünüşte bir istisnadır: Katılım göstergeleri (el ve ayakla ritim tutma) (en azından serbest jazzda) jestin sessiz sakin bir skeciyle sınırlıdır (Bourdieu, 1984: 488-489).

Uzaklığı korumayı bilen değerbilir burjuva izleyicisi, hayranlık duydukları nesnelere çok çeşitli biçimlerde katılan pembe dizi ve rock konserlerinin izleyicileriyle açık bir karşıtlık oluşturur. (On dokuzuncu yüzyılda Dickens'ın en fanatik hayranlarının daha alt tabakadan okurlar içinden çıktığını, daha saygıdeğer okurlarının ise esaslı bir eleştirel [ve burjuva] uzaklığı korumayı başardıklarını öne sürmek ilginç olacaktır.)

Sanat biçimiyle bu türden bir popüler meşguliyet, popüler sanat biçiminin gündelik yaşamla ilgilenişinde yeniden üretilmektedir. Bourdieu, popüler zevkin estetik tüketimi gündelik tüketim dünyasıyla, sanat nesnesine özel "saygıyı" reddeden bir biçimde bütünleştirdiğini, metnin herhangi bir metanın kullanıldığı gibi kullanıldığını ve herhangi bir meta gibi eğer yararlı değilse reddedildiğini öne sürüyor. Gündelik yaşama dönük bu ölçütler sanat çalışmalarına uygulanmakta, dolayısıyla da "sanatın şeyleri" ile "yaşamın şeyleri" denilenler arasında bulunan ilinti noktaları aracılığıyla çalışmaktadırlar.

---

* Punch and Judy Show: Punch ile karısı Judy arasındaki eğlenceli kavgaları sergileyen bir kukla oyunu

Popüler beğeni açısından, sanat bir gayeye hizmet etmeli, sanatın bir amacı olmalıdır. Bourdieu, orta sınıf bakış açısından, sanatın ne *için* olduğunu sormanın, sanatın ilgisizliğini ya da uzaklığını ister istemez sorgulayacağından ötürü, "barbarlık" olduğunu ileri sürer. Oysa popüler sanat "ilgisine" yani gündelik yaşamla ilgileniş ya da ondan uzak olma ölçüsüne göre değerlendirilir. İşçi sınıfı her imgeden bir işlevi yerine getirmesini bekler, bu işlevi de hazzın, ahlâkın ya da toplumsal sıradanlık normlarına göre değerlendirebilmeyi umar.

Nitekim video oyunları özellikle (sınıf, ırk, yaş ya da bu üçünün herhangi bir bileşimi tarafından tabi kılınmış) tabi erkekler arasında popülerdirler, çünkü bunlar eril iktidar, başarım ideolojisi ve toplumsal güçsüzlük deneyimi arasındaki deneyim uçurumunu pratikte tekrarlayarak düşünmek için kullanılabilirler (bakınız *Reading the Popular*, 4. bölüm).

Oyuncular makineleri kapitalist toplumumuzun simgeleri olarak kullandıklarından, bunlarla (bunlara karşı) oynamak toplumsal ilişkilerin yeniden bir canlandırılması haline gelmektedir, gerçi bu kez öykü tabilerin gözünden anlatılmaktadır –oyuncuların oyunda ürettikleri anlamlar ve hazlar onlarındır, bundan dolayı da insan ile makine arasındaki ilişki normalde toplumsal yaşamda deneyimlenenin tersine çevrilmesidir.

Toplumsal çalışma koşullarında, makine kullanıcısının yeteneği makine sahiplerine büyük kârlar getirir; video dükkanlarındaysa tersi bir durum söz konusudur. Birçok oyuncu tek bir jetonla oynadığı oyun süresinin uzunluğunu (eminim çoğunlukla bir avcının abartısıyla) övünerek anlatır, kimileriyse bir dolardan az bir parayla bütün bir akşam eğlencesi "kazanmış olma"nın verdiği tatmin duygularını belirtirken çok açık yüreklidirler. Sistemi sıradan geçirdiklerini, birer gerilla olarak yetenekleri sayesinde makine sahiplerinin stratejisi karşısında minik zaferler kazandıklarını bilirler. Bu oyunlara yönelik yardımcı bir kitap (bir tür gerilla taktikleri el kitabı) bunu olanca açıklığıyla belirtir:

> Üreticiler oynaması oldukça zor olan oyunlar geliştirmekteler. Bunu yaparken düşündükleri sizi daha fazla para harcamaya yöneltmektir. Hatta bir zamanlar kolay olan oyunları çeyreklik yiyicilerine dönüştürüyorlar... Kendimizi savunmayı öğrenmek zorundayız (Consumer Guide, 1982: 64; bakınız *Reading the Popular*, 4. bölüm)

Oyuncular ekranda oynayan anlatıyı güdümlüyor olmaktan büyük hazlar almaktalar. Kumanda kolu ve ateşleme düğmesi denetimi televizyon izleyicilerininkinin ötesine geçmektedir, çünkü televizyon izleyicilerinin denetimi anlatının anlamlarıyla sınırlıyken, video oyuncuları, makinenin içindeki bir çip tarafından denetlenen kapsamlı bir yapının içerisinde kalsalar bile gene de anlatıdaki olayları etkileyebilmekteler. Oyuncular video oyunlarına, televizyona katılabildiklerinden çok daha etkin bir şekilde katılabilirler. Greenfield (1984) bu katılımın özellikle gençlerde önemli bir haz oluşturduğunu bulguladı. Diğer video oyuncuları, canavarı öldürdükleri ya da canavarın kendilerini yediği oyunun acımasızlığının, tamı tamına "dışarıdaki" toplumun bir eğretilemesi olduğunu düşünüyorlar.

Video oyunları ilintili, ilintili oldukları denli de işlevseldirler, çünkü bunların yapısı toplumsal sistemle ilişkilendirilebilir. O nedenle bunları oynamak tabinin toplumsal ilişkilerini yaşamsal önemde bir tersine çevirmeyle yansıtabilir –video dükkanında tabinin yeteneği, başarımı ve özgüveni toplumda olmadığı ölçülerde ödüllendirilir ve onay görür.

İlintililiğin bu işlevsel hazları *plaisir*'in hazlarıdır, ama bunlar *jouissance*'in ya da kendini kaybetmenin hazları tarafından güvence altına alınır. Bu oyunları oynamanın gerektirdiği yoğun dikkat, toplumsal kimliğin ve onun taşıdığı ideolojilerin yitirilmesiyle sonuçlanır; tabi kılma güçlerinden bir sıyrılmadır bu. Oyuncunun bedeni metnin bütün saf erotizmiyle ekrandaki göstereılerle etkileşim halindedir ve oyunun bittiğini, son yaşamın yitirildiğini gösteren bedenin bir ölçüde olsun çöküşünü izleyen kastaki istem dışı gerilme, herhangi bir simgesel deneyimin sunabileceği ölçülerde orgazmı andıran bir hazdır.

Popüler sanatın bu toplumsal ilintileri, onun daima çoğulcu, duruma bağımlı, görece olarak görüldüğü anlamına gelmektedir. Popüler sanat, orta sınıf zevkin iş gördüğü mutlaklıklar ve evrensellikler çerçevesinde değil, "bir haber fotoğrafı olarak çok kötü değil" ya da "çocuklara gösterilecekse tamam" gibi görece terimler aracılığıyla değerlendirilir. Bourdieu (1984: 42) burada şu sonuca ulaşır:

> İmgenin biçimi ile varoluşunu imgenin işlevine tabi kılan bu estetik zorunlu olarak çoğulcu ve duruma bağımlıdır. Kendi değer yargılarının geçerliliğinin sınırlılıklarına ve hangi koşullarda gerekli olduklarına ısrarla dikkat çeker, her bir fotoğrafın olası kullanımlarını ya da olası izleyicilerini belirlemek ya da her bir izleyici için olası kullanımlarını daha belirgin olarak göstermek, bir fotoğrafın "evrensel" olarak herkesi memnun edebileceği düşüncesini reddetmek anlamına gelmektedir.

Popüler bir metnin popüler olması için çeşitli toplumsal bağlamlar içindeki çeşitli okurlarla ilintili noktalarının bulunması, dolayısıyla da kendi başına çokanlamlı olması, her okunuşunun ilgili toplumsal koşullar tarafından belirlenmesi zorunlu olduğundan, duruma bağlı olması gerekmektedir. İlintililik, çokanlamlılığı ve göreliliği gerektirir –kapalılığı, mutlaklıkları ve evrensellikleri reddeder.

Burjuva zevkler popüler zevklerle uzaklığı ve mutlaklığı değerlendirmesi çerçevesinde değil yalnızca, eğlenceden ve topluluk duygusundan yoksunlukları bakımından da birbirine karşıttırlar. Katılım beraberinde eğlence ile şenlik hazlarını, kendini ifade etme hazlarını ve başkalarıyla dayanışmanın ifade edilip deneyimlenmesini getirir. Popüler zevk,

> hem varoluş koşullarına uyum sağlama biçimini hem de bunlara karşı bir savunma oluşturan gerçekçi (ama boyun eğmeyen) hazcılık ile kuşkucu (ama olumsuzlayıcı olmayan) maddecilik tarafından yaratılmış her şeyi kuşatır (Bourdieu, 1984: 394-395).

Gerçekçi hazcılık ile kuşkucu maddecilik popüler beğeninin belirleyici değerleridir. Popüler zevk, tabilik koşulları tarafından biçimlendirilir. Popüler zevkin popüler kıldığı metalar, hem okurların bu koşullarla ilintili deneyimiyle hem de daha genel açıdan bu koşulların kendileriyle ilintili metalardır.

POPÜLER ÜRETKENLİK

Geçmişte birçok kuramcı, hem mali ekonominin hem de burjuva eleştiri endüstrisinin temel özelliği olan merkezileşmiş üretimin üzerinde önemle dururken, yorulmak nedir bilmeyen ama sessiz sakin "tüketim" denilen bütünüyle farklı türden bir üretim etkinliğini ihmal etti (de Certeau, 1984). Bu etkinlikte kapitalizmin ürünleri popüler kültürün ham maddeleri, ilk kaynakları haline geldi. Oldukça abartılı bir eğretilemedir bu, çünkü açıkçası kapitalizmin ürünleri bütün bütün ham olamayacakları gibi bütün bütün ilk de olamazlar. Ama "doğal" ham kaynaklar, kapitalizmin ürünlerinin kültürel kullanımlarını *belirlememin* düz anlamında (yani, sınırlarını saptama anlamında) belirleyebilirler (altın gibi yumuşak bir metal bir cam kesicisine dönüştürülemeyeceği gibi, demir gibi kolay bozulabilen bir metal de madeni paranın temelini oluşturamaz). Ancak, kaynağın doğası kendi kullanımını sınırlayabilirse de, onu kullananların yaratıcılıklarını sınırlayamaz. Nasıl ki bir nesnenin ham maddeden yapımı, hep ham maddenin doğası ile üreticinin kültürel gereksinimleri arasında geçen bir mücadeleye dayanıyorsa, popüler kültür de hep mali ekonominin sağladığı kaynakların ideolojik, stratejik, disipline sokucu "doğası" ile gündelik yaşamın kültürel gereksinimleri arasında geçen bir mücadeleye dayanır.

Popüler kültürü imgelerin tüketimi olarak değil de üretken bir süreç olarak kavramsallaştıracak olursak, kuramsal odağımız ve çözümleme nesnemiz temsilden göstergesel eyleme, metin ve anlatı yapılarından okuma pratiklerine kayar. Metnin gücü üzerinde yoğunlaşan akademisyen kuramcılar (bu güç ister estetik, ideolojik, psikanalitik isterse bir başka şekilde kavransın),

metnin kendi kültürel kullanımlarını sınırlama, belirli anlamları yeğleme ve belirli toplumsal işlevleri yerine getirme becerisi üzerinde durmaktadırlar. Akademisyen kuramcılar, halkın popüler kültürü oluştururken mücadele etmek zorunda olduğu kaynakların disipline sokucu olması yanında popüler karşıtı da olan doğasını çözümlemeye ve açıklamaya çalışmaktadırlar. Bu tür yaklaşımlar disipline sokucu güçleri genellikle abartmakta, popülerin üretkenliğini ve yaratıcılığını küçümsemekte, hatta görmezden gelmektedirler.

İnsanlar *Ne* okuyor? sorusunun yerini artık *Nasıl* okuyorlar? sorusunun alması gerekmektedir. *Chalie's Angels* (Charlie'nin Melekleri) örneğimize dönelim. Bu televizyon dizisinin metinsel çözümlemesi, ataerkil denetimin kadın özgürleşmesinin göstergeleri üzerinde kendisini nasıl yeniden hissettirdiğini ortaya koyacaktır. Üç kadın dedektif –daha önceleri erkeklere uygun görülen rollerde– cinayetleri çözerken, silahları ateşlerken, suçluları tutuklarken gösterilmektedirler. Ataerki kendisini, bu üç kadın dedektifin genelgeçer cinsel çekiciliklerinde, her bölümde erkek Mosley tarafından en az bir kere "kurtarılma"larında, son kertede kendilerine eşdeğer bir ataerkillikle görevler verip bu görevleri onaylayan ama kendisi ortalarda hiç gözükmeyen Charlie'nin eril sesi tarafından tam bir denetim altında tutulmalarında hissettirir. Her bölümün anlatısının kapanışı, dizinin görsel biçeminin sunduğu hazlar gibi, aşırı derecede ataerkildir; metinsel ya da ideolojik bir çözümleme, ataerkinin kadın özgürleşmesinin göstergelerini güçlendirdiği sonucuna varabilir. Yine de birçok kadın *Charlie's Angels*'ı seçici bir gözle izlediklerini, güçlü kadın dedektiflere dikkat harcadıklarını ve dizinin her bölümünün sonunda yer alan ataerkil göstergeleri neredeyse bütünüyle görmezden geldiklerini belirttiler. Kimi kadınlar bölümün bitmesini beklemeyip televizyonun önünden ayrılarak, ataerkil anlatı gücünün temel anlarından birinden olsun bütünüyle uzak durduklarını söylediler. Metinsel ve ideolojik çözümleme bütün bir metni baştan sona aynı dikkatle okuyan disiplinli, saygıda kusur etmeyen burjuva okurları varsayar.

Öte yandan, disiplinsiz popüler okur metne oldukça farklı yaklaşır: Popüler okuma genelde seçmeci ve kesik kesiktir. Altman (1986), *Dallas*'ın, izleyicilerin "tüketecekleri yemeği" hazırlamak amacıyla içinden belirli anlamları ve hazları seçtiği özel bir "yemek listesi" olduğunu savunur. De Certeau (1984) iki eğretileme kullanır: Toprak sahibinin arazisine izinsiz girip yakalanmaksızın, ülke yasalarına (metnin kurallarına) boyun eğmeksizin istediği şeyleri "çalan" kaçak avcı olarak okur eğretilemesi; okurların bir süpermarkette sallana sallana dolaşarak belli malzemeleri seçip belli malzemeleri reddettikleri, derken kendi seçimlerini yaratıcı bir "yemek"te birleştirdikleri metin eğretilemesi. Gans (1962), Boston'daki İtalyan topluluğunu konu alan araştırmasında, erkeklerin televizyonun kendilerine sunduğu polis programları süpermarketinden erillik imgelerini nasıl özenle ayıkladıklarını gösteriyor. Söz konusu erkekler yalnızca erkek kahramanının kentin işçi sınıfıyla birlikte çalıştığı, onlara saygılı davrandığı programları izliyorlardı. Ayrıca, seçtikleri programlarda çoğunlukla programın başlangıcını ve sonunu, bilmecenin ilk gösterilişini ve bu bilmecenin çözümünde erkeğin heyecan verici başarısını izliyorlardı. Sürecin kendisi onları daha az ilgilendiriyordu. Bu, bilmecenin ataerkil gösteriminden ya da çözümlenişinden çok anlatı sürecini izleyen *Charlie's Angels*'ın kadın izleyicilerininkine oldukça ters seçmeci bir pratikti ya da ani bir saldırıydı. Başka bir örnek verirsek, Katz ile Liebes (1987), *Dallas*'ın Birleşik Devletler'deki çoğu izleyicisinin, bir pembe dizi olarak bu dizinin taşıdığı türsel özelliklerden haz aldıklarını, Amerikalı olmayan izleyicilerinin ise diziyi daha çok içeriğinden ötürü izlediklerini ortaya koydular. Hatta bu seçim içinde daha geniş ölçekli seçimler bile yapılıyordu. Kimileri dizinin Amerikanlığını önemli bulurken, kimileri di in Amerikan bağlamından bağımsız olan akrabalık ilişkilerinden dolayı onu seçiyorlardı. İsrail'e yeni gelmiş Rus kökenli Yahudiler *Dallas*'ı bir kapitalizm eleştirisi olarak görüyorlardı, ama Ang'ın araştırmasındaki kimi Hollandalı izleyiciler dizinin gösterişli Amerikan hız şeridi yaşam biçimini yüceltmesinden büyük bir haz alıyorlardı. Lewis (1985), bir İngiliz haber programının izleyicilerine

ilişkin çalışmasında birçok izleyicinin, araya sokulan canlı yayını, onu "çerçevelemiş" stüdyo anlatısından daha iyi hatırladıklarını, dolayısıyla da habere ilişkin bir metin çözümlemesinin ulaşacağından bütünüyle farklı bir anlamı anımsadıklarını buldu. Popüler okuma çoğunlukla ilintili anların metinsel açıdan disiplin altına alınmamış bir seçimidir.

Jenkins (1988a), çocukların *Pee-wee's Playhouse*'unu (Pee-Wee'nin Oyunevi) kıpırdamadan izledikten sonra anlatıyı aktarırken nedensel ve mantıksal bağlantıları es geçtiklerini, ama gösterinin duygusal sahneleri ya da anları üzerinde önemle durduklarını ortaya koydu. Çocuklar gelişmiş kültürel bir ustalık gösteriyor ve formülün hangi parçalarının "iyi kırıntılar" sağlayacağını da biliyorlardı. Özellikle kendileriyle ve okulla toplumsal bakımdan ilintili olduğunu düşündükleri kırıntıları seçiyorlardı. Hodge ile Tripp (1986) de 12 yaş altı çocukların genellikle "çocukça" izlediklerini, 12 yaşındakilerin (bunu mutlaka kullanmadıklarını eklemem gerekse de) bir "yetişkin" gibi disiplinli bir gözle izlemeyi "öğrendiklerini" aktarıyor. Bu seçici, belli bölümlere odaklanarak izleyiş, metinde kurulmuş ideolojiye ve toplumsal anlamlara direnmenin ya da en azından bunlardan sıyrılmanın bir yoludur. Bu izleme yordamı, yapının dayattığı tercih işleminden kaçışı olanaklı kılmakta, metni birbirinden farklı ve birbirinden değişik bağlantı noktalarına açmaktadır.

Böylesi çocukça, disipline edilmemiş okuma yordamları da popüler yordamlardır. Bu yordamlar metne derin bir saygısızlıkla yaklaşırlar: Metin, üstün nitelikli bir yapımcı-sanatçının yarattığı üstün nitelikli bir nesne değil (burjuva metninde olduğu gibi), yağmalanması ya da saldırılması gereken kültürel bir kaynaktır. Değeri özünde ya da estetiğinde değil, ortaya koyabildiği kullanımlarda, sunabildiği ilintilerde yatmaktadır. Popüler metinler anlamlar bolluğunun yanı sıra, okuma yordamları, tüketim biçimleri bolluğu da sunmalıdırlar.

Bu gibi disiplinsiz okuma pratikleri salt simgesel metinlerle sınırlı değillerdir, popüler kültürün her alanına uzanırlar. Büyük alışveriş merkezlerini seçici bir şekilde kullanan işsiz gençler ve yaşlı yurttaşlar yalnızca kendi ilgilerine uygun bölümleri –

kendi kamusal alanlarını, bu yerlerin sıcaklığını, oturdukları ve buluştukları alanları– tüketirler. Gibian (1981), büyük alışveriş merkezlerinin tarihinin aynı zamanda tasarımcılarının halkı etkileme ve disiplin altına alma girişimlerinin tarihi olduğunu ayrıntılı bir şekilde gösterdi. Büyük alışveriş merkezleri, orta dönemlerinde, yürüyüş yolları, gizli bahçeler ve eski köprülerle insanları dolaşmaları için kendilerine çekip köşe başlarında beklenmedik görüntüler sağlayarak dolaşmaya devam etmeleri için onları güdülemeye çalıştılar –bu çabaların tümü de insanların alışveriş merkezlerindeki bütün dükkanların vitrinlerinin önünden geçmesini sağlamaya yönelikti. Daha çağdaş alışveriş merkezi tasarımcıları ise müşteriler ile müşteri olmayanların aşırı tüketim ayartmalarına maruz kalmaksızın amaçsızca dolaşabilecekleri açık metinler yaratmak zorunda kaldılar. Günümüzde strateji, insanların oyalanmak isteyecekleri ortamlar üretme yönündedir; bunu yapabilmek için de büyük alışveriş merkezlerinin, daha geniş bir popüler (yanlış) kullanışlar yelpazesine açılmaları gerekmektedir.

Bir metin olarak plaj çözümlememde (*Reading the Popular*, 3. bölüm), yazar/otoritelerin [author/authorities] plaja gelenleri doğrudan (yasak levhaları, uyarılar, cankurtaranlar aracılığıyla) ya da dolaylı olarak (plaj havlusu, yürüyüş yolları, duşlar, oturma yerleri sağlayarak) disiplin altına alma çabalarını, kimi kullanıcılarınsa (sörfçülerin, üstsüz güneşlenenlerin, köpek gezdirenlerin) bu disipline nasıl direndiklerini ya da ondan nasıl sıyrıldıklarını gösteriyorum. Plajda güvenlik elemanlarına yakalanmaksızın üstsüz güneşlenebilecek ya da içki içilebilecek bir yer bulmak, bir Madonna hayranının ataerkil ideolojiye yakalanmaksızın kendi anlamlarını oluşturmasıyla ya da Judy Garland'ın eşcinsel hayranlarının onun gösterisinde eşcinsel anlamların, göğüsleri gibi, açığa vurulabileceği noktalar bulmasıyla eşdeğerdir.

Hall'un (1980a) seçici okuma kuramı, popüler metin okurlarının metinden kendi anlamlarını çıkarabildikleri süreçleri açıklamaya yönelik ilk girişimlerden birisiydi, ama yine de bu kuram okurların metnin bütünüyle bizzat metnin "istediği" bir yordam-

la meşgul olduklarını varsaydı. Egemen ideolojinin yeğlediği okumalar bir bütün olarak metnin içinde yapılandırılmıştı ve bunlara yalnızca tam bu metinle meşguliyet çerçevesinde direnilebilirdi ya da bunlarla pazarlık edilebilirdi. Seçici ya da belli bölümlere odaklanan okumalar, metni daha az belirlenmiş (ama hiç belirlenmemiş değil) bir kültürel kaynak olarak kullanıma açarken, bu ideolojik işleyişten kurtulmayı ve metnin genel yapısını önemsizleştirmeyi başarabilirler. Seçilen anlamlar, metnin önerdiği anlamlardır; ilintili anlamlarsa, metnin üretken popüler okurunun metinden yaptığı seçimlerle üretilmiş anlamlardır.

Bu Hall'un (1986) daha sonra geliştirdiği, metinlerin popüler kültürde işlediği iki yönlü yordamı açıkladığı eklemlenme kuramıyla daha bir uyumludur: Metin merkezli yordam ile okur merkezli yordam. *Eklemleme*nin iki anlamı vardır –birincisi konuşma ya da söyleme (metin merkezli anlam), ikincisi de metinle esnek bir bağlantı kurma, metne bağlanmadır (metnin okurun toplumsal konumuyla esnek bir şekilde bağlantılı olduğu okur merkezli anlam). Bir metnin "söylediği" şeyler metin ile okurları arasında kurulabilecek bağlantıları belirler –sınırları ve etkileri– ama bu bağlantıları oluşturamaz ya da denetleyemez. Bunu yalnızca okurlar yapabilir. Bir metnin popüler olması için, okurlarının söylemek istediklerini "dile getirmesi" ve metnin, okurlarının toplumsal konumlarıyla doğrudan ilintili noktaları kurarken ya da keşfederken, dile getirilenlerin seçimlerine okurların katılmalarına olanak tanıması gerekir (çünkü metinlerin değişik dile getirmeleri ortaya koyması zorunludur). Dolayısıyla Madonna, her biri onda ataerkil toplumsal düzendeki kendi farklı konumlarına uygun oldukça farklı ilinti bulan genç kız hayranları ile *Playboy* okuru hayranlarına oldukça farklı farklı anlamlar aktarır (bakınız *Reading the Popular*, 5a bölümü). Eklemleme kuramı, metni bir yapımcı, anlam dağıtıcısı olarak görme ile onu geniş, ama sınırsız olmayan, üretken bir kullanımlar menziline açık kültürel bir kaynak olarak görme arasında hoş bir denge kurmaktadır.

HAYRANLAR VE ÜRETKENLİK

Hayranlar aşırıya kaçan okurlardır: Hayran metinleri aşırı derecede popülerdirler. Hayran olmak, metinle etkin, ateşli, partizan, katılımcı bir uğraşıyı gerektirir. Bourdieu hayranlığı, burjuvazinin metinler karşısındaki uzak, değerlendirmeci, eleştirici tutumuyla karşıtlık gösteren bir proletarya kültür pratiği olarak tanımlamaktadır.

Hayranlar, daha az aşırı popüler okurlardan tür açısından değil, derece açısından ayrılırlar. Hayranlığı belirleyen iki temel etkinlik söz konusudur: beğeni ile üretkenlik. Hayranlar, hayranı oldukları ile hayranı olmadıkları kimseler ya da şeyler arasında keskin ve hoşgörüsüz sınırlar çizerler. Radway'in (1984) aşk romanı hayranları grubu, duydukları hayranlığı hakketmesi için aşk romanlarının hükmedici erkek kahramanlardan gördükleri muamelelere karşı savaşan, kendilerini koruyan, saldırgan, yürekli kadın kahramanları olması gerektiği konusunda çok açıkular. Grossberg (1984) de, rock'ın roll hayranlarının nasıl keskin beğeni sınırları çizdiklerini gösterdi. Bu metinsel beğeniler çoğunlukla toplumsal beğeninin benzeridirler. Metnin seçimi toplumsal dayanışmaların seçimidir, dahası hayranlar, orta sınıfın yüksek sanattan hoşlananlarına göre çok daha açık bir şekilde bir topluluk oluştururlar. Toplumsal dayanışma ile kültürel zevk arasındaki bağlantılar hayranlıkta etkin ve apaçıktır; beğeni estetik nitelik ölçütünden daha çok toplumsal ilintililik ölçütünü izler. (Burjuvazinin eleştirel beğenisi de aynı şekilde toplumsal bakımdan belirlenmektedir, ama bunu kabullenmeyi doğru bulmaz ve kendi pratiğini evrenselleştirmek için "estetik"i kullanmaya çalışır, pratiğinin sınıfsal özgüllüğünü reddeder. Bu bakımdan, popüler beğeniden daha az "dürüst"tür.)

Hayranlar üretkendirler: Hayranlıkları, kendi metinlerini üretmeleri için onları boyuna teşvik eder. Bu metinler gençlerin yatak odalarının duvarları, giyinme tarzları, saç modelleri, makyajları olabilir. Bu gençler anlamın toplumsal dolaşımına etkin ve üretken bir yolla katılırken kendilerini toplumsal ve kültürel dayanışmalarının gezinip dolaşan göstergeleri olarak inşa et-

mektedirler. Başka hayran metinleri, pembe dizilerin gerçek senaryosunun bir ön-metni haline gelmiş pembe dizi hayranlarının dizide gelecekte neler olacağına yönünde yaptıkları dedikodular gibi, daha belirsiz, daha az somut olabilirler. Spor taraftarları da, bunun benzeri bir "önceden yazım"la meşgul olurlar. Bu yaratıcılığın öteki yüzü kuşkusuz geriye dönük "yenidenyazım"dır –"eğer şöyle olsaydı ne olurdu senaryosu", en az öngörüye dayalı olan kadar üretkendir. Hayran dedikodusu bu yolla metindeki boşlukları doldurur. Bizzat metnin kendisi tarafından ihmal edilmiş ya da gizlenmiş güdüleri ve sonuçları açığa vurur, alternatif ya da genişletilmiş içgörüler önerir, bunları yeniden yorumlar, yeniden sunar, yeniden üretirler. Özgün metin kendisinden sayısız yeni metnin oluşturulduğu kültürel bir kaynaktır. Özgün metnin yapısı, kendisinden üretilebilecek yeni metinler ölçeğini sınırlayabilir ya da belirleyebilir, ama onu kullanan hayranların yaratıcılığını, "yapımcılığını" asla sınırlayamaz.

Bu türden yapımcıl bir etkinlik özgün metnin üretilmesi için zorunlu olan etkinlikle yakın koşutluk gösterir. Bu etkinlik hem kültürel yetkinliği –türün ya da sporun uzlaşımlarına ya da kurallarına ilişkin bilgiyi– hem de toplumsal yetkinliği –"insanlar"ın bu tür uzlaşımlar içinde muhtemelen nasıl davranacaklarını, nasıl hissedeceklerini ya da nasıl tepki göstereceklerini– zorunlu kılar. Metinle metin olmayan arasındaki, temsille gerçek arasındaki sınırlar gittikçe bulanıklaşmaktadır. Estetik nitelikten çok toplumsal ilintinin yaratıcılığıdır bu. Popüler yaratıcılıktır, iş başındaki popüler kültürdür. Sanatçı ile izleyici arasında, metin ile okur arasında keskin bir rol farklılaşmasına, dolayısıyla da siyasal bir ayrıma gidilmesini reddeder. Popüler kültür tek yönlü, yukarıdan aşağıya kültürel iktidarı kabul etmez, ama demokratik bir iktidar olarak ona katılacak kadar yeterliği (ve beğenisi) olanların tümüne açıktır. Bu yapımcıl etkinlik, pembe dizi hayranlarının belli olay örgülerinin sonucunu etkilemek amacıyla yapımcılara mektup gönderdiklerindeki ya da hayran dergilerinin gelecekteki olaylara ya da ilişkilere yönelik ortak tercihleri belirlemek için düzenledikleri anketlere katıldıklarındaki (okurlarını böylesi yapımcıl bir katılıma teşvik etmeyen ya da bu tür katılımı

örgütlemeyen bir hayran dergisi bulmak güçtür) gibi kimileyin daha maddi olsa da, çoğunlukla içsel ve kişisel olması yanı sıra, gene çoğunlukla toplumsal ve dedikodusal niteliktedir.

Kimileyin bu hayran üretkenliği beklenenin dışına çıkabilir, özgün metne rakip, onu genişleten ya da yeniden üreten metinler üretir. Böylece, Madonna hayranları onun görünüşünü kendi uyarlamalarıyla eklemlemekle kalmayıp onun şarkıları eşliğinde şarkı söyleyişini taklit eden Madonna benzerleri yarışmalarına katılmaktadırlar. Nitekim 1987'de Madonna'nın müzik videolarının pastiş kopyalarını kendilerince üretmişlerdi.

MTV ile Madonna, "True Blue" için, çok çok birkaç düzine başvuru olacağını bekledikleri, "Benim Videomu Yap" yarışması düzenlediler. Ne var ki başvuruya boğuldular, bunlardan birini seçebilmek için 24 saat aralıksız yayın yaptılar. Videolar, Madonna "benzeri" hayranın, özenle seçilmiş mekânlarda, koreografisi özenle yapılmış hareketlerle onun tarzında dans ettiği yarı profesyonel çabalardan tutunda, kızların gündelik yaşamlarının ayrıntılarını Madonna'nın söz konusu şarkısının dünyasına dahil ederek, yatak odalarını, giysilerini, aile fotoğraflarını, aile arabalarını, sevdikleri mekânları (özellikle plajları ve nehir kıyılarını) bu şarkıyla ilişkilendirdikleri çok daha amatör çabalara dek uzanmaktaydı. Bu ev videolarının mekânları banliyöler ve sıradan yerlerdi. Hatta kimilerinde hayranlar toz alırken, bulaşık yıkarken Madonna'nın şarkısını "söylüyorlardı." Kimileri özellikle bu yarışma için çekilmemişler, eski aile filmlerinin, eski aile fotoğraflarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuşlardı. Ama tüm videoların odağında, Madonna gibi giyinen, onun gibi makyaj yapan, yıldızın güçlenmiş, özgür, kamusal dünyası ile genç kızların güçsüz, sınırlandırılmış, özel dünyası arasındaki ilinti noktası olarak hareket eden kız hayranın kendisi bulunmaktaydı. Yaratıcılık bu ikisi arasında ilintiler kurulmuş olmasındaydı ve haz hem kızın kendisini Madonna'nın imgesinde yansıtabilme yeteneğinde hem de onu çok olağan bir içsel fantezi biçiminden maddi ve olasılıkla kamusal bir metne dönüştürme üretkenliğinde yatmaktadır. Kamusal metinler ile bunların dayandığı özel fantezi metinler arasındaki bu fiili farklılık fantezinin değerini

küçümsememize yol açmaması gerekir, çünkü en basitinden fantezi normal olarak sunulmuş maddi bir biçim değildir. Fantezi, şu ya da bu deneyim kadar "gerçek" olabilir (bakınız *Reading the Popular*, 5b. bölüm).

Star Trek (Uzay Yolu) ile *Blake's 7* gibi bilim kurgu dizilerinin hayranları da aynı ölçüde üretken olabilirler. Onlar da kendi aralarında dolaşıma soktukları videolar yapmaktalar (bakınız, Bacon-Smith, 1988). Bu hayranlar popüler bir şarkıyı seçip daha sonra bunu kendi çekimleri olmayan, hayranın kendi kaset kütüphanesinde bulunan yayımlanmış bölümlerden "çaldıkları" imgelerle görselleştirmekteler. En becerikli, en üretken video yapımcıları bu hayran topluluğunda oldukça önemli bir statü kazanırlar. Gerek bu videoların üretilmesinden alınan hazlar gerekse duygu üretiminden dolayı bunları izlerken haz alınıyor olması önemli bir kültürel yetkinlik gerektirir. Hayranlar daha yetkinleştikçe her çekimin asıllarını ve özgün bağlamlarını daha kolay tanıyabilecekler, kendi anlamlarını ve hazlarını inşa ettikleri kaynaklar daha da zenginleşecektir. Burada işler durumda çeşitli hazlar söz konusudur, tanıma hazları (özgün bağlamı/anlamları tanıma), yeniden üretim hazları (video'nun yeni metinsel bağlamlarıyla oynama, buna bağlı olarak da yeniden üretiminin bir daha yeniden üretim davetini kabul etme) ve üretim hazları (yeniden üretilen imgeler, hayranın diziler hakkındaki bilgisi ve hayranın gündelik yaşamı arasında önemli ilintilerin kurulması).

Jenkins (1988b), "Trekkies" (*Star Trek* hayranları) tarafından üretilen, haber bültenlerinden tutunda çoğunluğu her bölüme özgü ana konunun bıraktığı boşlukları *Atılgan*'ın mürettebatı arasında geçen kişisel (özellikle de romantik) ilişkileri genişleterek dolduran aşk romanları türünden dört başı mamur romanlara uzanan çok değişik türlerden bir sözlü metinler yığınını araştırdı. Bu aşk romanlarının bir bölümü, odakları romantikten cinsele kaydığı için yumuşak porno haline gelmişlerdi. Hayran üretkenliği, bir türün kültürel yetkinliğini bir başkasına taşıdığı için, genelde türlerin karıştırılmasından meydana gelir. *Star Trek* videoları, hayranların hem MTV'de hem de *Star Trek*'te

yetkinleşmiş olmalarının bir sonucudur. Romanlar *Star Trek*'i aşk romanı türündeki yetkinliklere doğru yönlendirir.

Popüler üretkenlik, kapitalizmin kültürel ürünlerinin yap takçılık (*bricolage*) yoluyla sürekli yeniden birleştirilmesi ve yeni baştan kullanılması sürecidir (aslına bakılırsa eleştirel alımlaması ve kültürel onayında büyük farklılık göstermekle birlikte, tür açısından sanatsal özgünlük denilenden hiç de farklı değildir). Yaptakçılık, Lévi-Strauss'a göre, acil gereksinimlerini karşılayan nesneleri, göstergeleri ya da ritüelleri yapmak için eldeki materyalleri ve kaynakları yaratıcı bir şekilde bileştiren kabile insanlarının gündelik pratiğidir. Yaptakçılık bilimsel olmayan bir tür mühendisliktir, "elde olanla yetinme"nin en belirgin pratiklerinden birisidir. Kapitalist toplumlarda yaptakçılık, tabilerin "öteki"nin kaynaklarından kendi kültürlerini yaratmalarının bir yöntemidir. Madonna'nın "bakışı", *onların* kaynaklarından *onun* kendi anlam*larını* oluşturmasını olanaklı kılan, hayranlarının da katılabildiği bir yaptakçılıktır. Hebdige (1979), yaptakçılığın gençlik altkültürlerinin belirgin bir pratiği olduğunu gösterirken, Chambers (1986), bunun özellikle çağdaş metropol gençlik kültürünün bir özelliği olduğunu ileri sürer. Yaptakçılık özellikle altkültür giyinişinde gün gibi ortadır. Sözgelimi punk'lar işçi botlarıyla askeri üniforma parçalarını birleştirirler, Nazi ya da İngiliz nişanlarını, özel hiçbir şey "ifade" etmeyen ama daha çok süreç içerisinde kendi biçemlerini oluşturma ve "toplumsal bakımdan iyi konumdakileri" rahatsız etme gücünü simgeleyen "yeni" bir biçem içinde karıştırırlar. Yaptakçılık, daha az aşikar bir şekilde olsa bile, popüler metinlerin okunmasında, fantezilerin oluşturulmasında, ayrıca kitle kültürüyle sözlü kültürün, kültürel metayla gündelik yaşam pratiklerinin kaynaştırılmasında da aynı ölçüde işlemektedir.

Daha bastırılmış ama yine de yapımcıl bir yaptakçılık örneği, pop müzik hayranlarının ulaşabildikleri ticari albümlerden seçtikleri parçalarla kendi "albüm"lerini bir kasette derleme pratiğidir. Bu pratik ideolojik açıdan direnişçi olmayabilir ama ekonomik açıdan verimlidir, haz vericidir, direnişçi değilse bile en azından sıyrılmacıdır. Parası ödenerek alınan bir albümdeki par-

çalar, albüme ulaşabilen kültür yaptakçılarınca üretilmiş sayısız kasette bulanabilirler.

Bu üretken etkinliğin uç örneklerinden birçoğunun kadınlar ve kızlar tarafından gerçekleştiriliyor olması hiç de şaşırtıcı olmasa gerek. Bu tür bir popüler yaratıcılık, kültürel kaynakları üretme araçlarına ulaşamayan ya da sınırlı ölçüde ulaşabilen, dolayısıyla da yaratıcılıkları zorunlu olarak ellerindekilerle yetinme sanatında yatan tabi gruplara özgüdür. Dikişten yemek pişirmeye, yemek pişirmekten günlük tutmaya uzanan kadın sanatlarının çoğunun sanatsal statüsü kabul edilmemiş, "yalınkat" bir el işçiliği olarak değerlendirilmiştir. Kuşkusuz böylesine önemli bir ayrım, üretilen kültürel nesnelerdeki ya da bu nesnelerin üretiminde yer alan yaratıcılıktaki farklılıklardan daha çok, bu ayrımı kullanan ataerkil düzenin değerleri hakkında bir şeyler söyler bize.

Popüler beğeni, demek ki, yalnızca sunulan kültürel kaynaklar dağarcığından seçim yapma ve atma süreci değildir; seçilen anlamların, metinlerin ve gündelik yaşamın anlamlı bir şekilde ilişkilendirildiği kesintisiz kültürel yeniden üretim sürecinde üretken bir şekilde kullanılmalarından oluşur. Popüler beğeni, niteliğin değerlendirilmesi işiyle değil, bağlantının kavranması işiyle ilgilenir. Metinin kendisinden çok metinle ne yapılabileceğiyle ilgilenir. Bu nedenle metne karşı saygısızdır. Metnin gündelik yaşamla ilintisi metnin metinselliğinin paylaşılmasına olanak tanır; okurlar birer kültür tüketicisi değil, her biri kültür üreticisidir.

TÜKETİM YORDAMLARI

Kitle kültürünün belli metaları ya da belli metinleri *sırf* onlardan toplumsal bakımdan ilintili anlamlar çıkartılabileceğinden ötürü popüler değildirler: Bu metaları dağıtan medyanın da gündelik yaşam pratiklerine aynı ölçüde uyarlanabilir özelliklerinin olması gerekir. Televizyon izlemek, müzik dinlemek ve kitap okumak yansız ya da tek başına pratikler değil, farklı zaman-

larda farklı anlamlarla doldurulmuş, dolayısıyla da türlü türlü hazlar üretebilen pratiklerdir. Nasıl ki *Dallas* için evrensel anlamda geçerli bir anlam söz konusu değilse, televizyon izlemek ya da kitap okumak diye adlandırabileceğimiz evrensel anlamda benzer bir etkinlik de söz konusu değildir. Tüketim yordamı, tıpkı kültürel bir metadan çıkartılan anlamlar gibi bağlama özgüdür.

Kapitalist endüstrilerle gündelik yaşam arasındaki buluşma yalnızca metinsel olarak değil, aynı zamanda uzamsal ve kurumsal olarak da görüşülüp bir karara bağlanmaktadır. Temel örneğim olan televizyon, içinde gündelik yaşam kültürünün pratiğe geçirildiği ve fiziksel bir mekân içinde maddileşmiş toplumsal bir kurum olan (her ikisi de kapitalizmce sağlanmış) aile evlerinde belirgin bir düzeyde izlenmektedir. Evin ya da apartman dairesinin fiziksel yapısı, mal sahibi ile/ya da inşaat endüstrisi tarafından kâr amacıyla temin edilen ham bir kaynaktır. Bu mekân, yerleşim pratiklerince gündelik yaşam alanlarına dönüştürülmektedir: Her aile içinde barındıkları sürece aynı ev ya da mekândan hem inşa ettikleri hem de sahiplendikleri farklı uzamlar üretir. Benzer şekilde, aile farklı insanların onu kendilerinin kılan farklı ilişki kurma ve davranma biçimlerini görüşüp bir karara bağladıkları kurumlaşmış bir yapıdır. İnsanlar tıpkı eve olduğu gibi aileye de kendi istekleri uyarınca dahil olabilirler ya da onu terkedebilirler. Televizyon da içinde "yaşatılan" metinler gibi, içine girilen ve içinden çıkılan, kullanılan (ya da kullanılmayan) kültürel kaynaklar olarak popüler kültüre dönüştürülmektedir.

Televizyon izlemek, bu nedenle, tek bir etkinlik değildir – gerçekten de tek başına bir kavram olarak anlamsızdır, onu sorunsuz ve tekmiş gibi gören pozitivist çalışmalar, basıldıkları geri dönüşümlü kağıtlar kadar bile değerli değildirler. Palmer (1986), örneğin, çocukların televizyon "izlerken" sergiledikleri etkinliklerin geniş çeşitliliğini gösterdi. Bunlar, yoğun bir şekilde televizyona yoğunlaşmaktan tutunda, her şeyin dışlanmasına, arkaları ekrana dönük şekilde onu yalnızca kulakla takip edip kendileriyle bağlantılı film müziği çaldığında ekrana dönerek iz-

lemeye koyulmalarına dek çeşitlenmektedir. Çocuklar televizyonu, televizyon izleme etkinliğini gündelik yaşamlarıyla bütünleştirmek istedikleri yordama uygun olarak izlerler. Televizyon izlemek, çok az kişi ve çok sınırlı zamanlar boyunca, tek başına yapılan, tek başına özümsenen bir etkinliktir. Televizyon izlemek, oldukça belirgin bir şekilde geniş toplumsal ilişkilerin bir uzantısıdır –çocuklar televizyonu aileleriyle, arkadaşlarıyla ya da evcil hayvanlarla birlikte izlerler. Televizyonun çekici olmasının belirli ölçülerde bir nedeni, onu izlemenin ilişkiye geçme amaçlı olabilmesine dayanmaktadır, televizyon toplumsal ilişkileri koruyup güçlendirmek için kullanılabiliyor da onun için.

Televizyonun bölük pörçük metinleri, izleyicilerinin dikkatleri dağıldığında ya da televizyonun sunduğu ilintiler kaybolmaya yüz tutuğunda kanalları kolaylıkla ve sık sık değiştirebilecekleri anlamına gelmektedir. Özellikle çocuklar etkin kanal değiştiricilerdir; bu etkinlik çocukların aracın kendisine dek genişlettikleri bir etkinlik olduğundan çocuklar aynı zamanda etkin araç değiştiricilerdir. Çocuklar dikkatlerini ekrandan arkadaşlarına, oradan kitaplara, oyuna ve gerisin geriye aynı kolaylıkla ekrana yöneltirler. Çocukların okuldan döndükten sonraki ilk işleri, Palmer'in gösterdiği gibi, televizyonu açmak olabilir, ama daha sonra kendi iradeleri doğrultusunda ya onu görmezden gelirler ya yakın dikkat gösterirler ya da mesafeli bir dikkatle izlerler. Çocuklar aynı anda çok sayıda iletişim medyasını birden denetleyebilirler –hiçbirini tamamıyla kapatmaksızın, ama kendi istekleri doğrultusunda dikkatlerinin ölçüsünü ve hedefini değiştirerek dikkatlerini bir araçtan bir başkasına çevirebilirler, aynı anda televizyon izleyebilirler, ödevlerini yapabilir ve çene çalabilirler. Morley (1986), yetişkinlerin, özellikle de kadınların, televizyon izleme ile ev işleri yanında aile içindeki ilişkilerin sürdürülmesini çocuklarınkine benzeyen bir esneklikle nasıl birleştirdiklerini gösterir. Televizyon, kendi kullanımlarını dikte eden ve kullanıcılarını egemenlik altına alan kültürel bir zorba değil, insanların istekleri doğrultusunda kullandıkları kültürel bir kaynaktır; zaten böyle bir zorba olsaydı, popüler kültürümüzde muhtemelen bu denli büyük bir rol oynayamazdı.

Aile yaşamının kültürel pratikleri çeşitli, çeşitli olduğu kadar da karmaşıktır, üyelerinin kullanabileceği kaynaklar oldukça farklı biçimlerde harekete geçirilebilir. Değişik insanlarca oynanan değişik aile rolleri, yalnızca eve taşınan metinlerden çıkarılan anlamları ve hazları değil, aynı zamanda bu metinlerin alımlanma yordamlarını da belirleyen söz konusu kültürel pratikler aracılığıyla yeniden canlandırılabilir, yeniden kurulabilirler. Morley (1986), televizyon izlemenin kendisinin ev içi toplumsal cinsiyet siyasetlerinin bir uzantısı olduğunu gösterir. Televizyonda televizyonun nasıl kullanılması gerektiğini belirleyen hiçbir şey olmadığının, asıl tam tersinin söz konusu olduğunun altını çizer: Televizyonun kullanımlarını belirleyen şey gündelik yaşam kültürüdür.

Morley, araştırdığı alt sınıf kentli ailelerde, televizyonun ev içi kullanımlarına ilişkin düzenli ataerkil kalıplar buldu. Örneğin, koca/baba kanal değiştirmenin denetimini belirgin bir şekilde elinde tutuyordu. Uzaktan kumanda aleti koca/babanın koltuğunun kolunun üzerinde duruyor, öteki aile üyelerinden ya çok azı ya da hiçbirisi ulaşamıyordu ona. Ailenin televizyon izlemesinin üzerindeki bu fiziksel iktidar değer biçmeyi denetlemeye kadar uzandığından, koca/babanın zevkleriyle örtüşen programların (örneğin haberler, spor programları, belgeseller ve gerçek olaylara dayalı programlar) dişil zevklere seslenen programlardan, özellikle de pembe dizilerin ve aşk romanlarının içsel dramalarından daha yüksek nitelikli, daha değerli oldukları düşünülüyordu. Tulloch ile Moran (1986), Avustralyalı ailelere yönelik çalışmalarında benzer bulgular sundular. Söz konusu ataerkil değer sisteminin, toplumsal cinsiyete göre değişiklik gösteren televizyona ilişkin konuşmalara değin varan bir örneğini verdiler –erkekler kendi programlarını "tartışırlarken" kadınlar kendi programları hakkında "dedikodu" yapıyorlardı.

Erkekler için ev boş vakit kültürünün bir uzantısıydı. Dinlenme hakkını kazanan erkek, konuşarak ya da başka şekilde dikkatini dağıtan karısını ve/ya da çocuklarını sık sık susturarak, sürekli ekrana yoğunlaşabilme oranına bağlı olarak kendini özgür hissediyordu. Öte yandan, karısına göre evin bir çalışma

mekânı olması daha anlamlıydı, bu yüzden televizyon izlemenin ev içi emekle ya da başka dişil aile rolleriyle birleştirilmesi gerekmekteydi. Dolayısıyla kadınlar televizyon izlerken belirgin bir şekilde başka işler de –ütü, dikiş, temizlik, giysileri katlama, kişisel ilişkileri düzenleme rolünün bir uzantısı olarak çocuklarla konuşma– yapıyorlardı. Evin, kadınların boş vakitlerinin bir mekânı haline gelebildiği (dolayısıyla da suçluluk hissetmeden, dikkatleri dağılmadan televizyon izledikleri) vakitler yalnızca evde hiç kimsenin bulunmadığı vakitlerdi. Bundan dolayı birçok kadın sevdikleri programları videoya kaydetmek için VKC'lar kullanıyordu, böylece programları ya çoğunlukla gece geç vakitlerde ya da ailenin geri kalanı yatakta olduğu sabahın erken vakitlerinde dikkatleri dağılmadan izleyebileceklerdi. Ev dışında çalışan kadınların böyle sorunlar yaşamadıklarını belirtmem gerekiyor –onlar suçluluk duymaksızın televizyonu "eril" bir yordamla izleyebiliyorlardı. Televizyon izlemedeki toplumsal cinsiyet farklılıklarını, erkekler ile kadınlar arasındaki mutlak hatta daha geniş anlamda toplumsal farklılıklar değil, geleneksel ataerkil ailenin ekonomik yapısı üretmektedir. Evde birden fazla televizyon bulunduğunda, asıl (çoğunlukla renkli) televizyon belirgin bir şekilde babanın denetimi altındaki oturma odasında bulunuyordu. Eğer başka televizyon varsa, büyük olasılıkla eş için mutfakta ya da çocuklar için yatak odasında duruyorlardı, bunların daha küçük ekranlı ve siyah beyaz olması çok daha büyük bir olasılıktı. Hobson (1982), kadınların pembe dizilerini mutfakta kocalarına yemek hazırlarken siyah beyaz televizyonda izlediklerini, bir şeyi –genellikle bir giysiyi– renkli görmek isterlerse eğer oturma odasına geçtiklerini aktarır.

Televizyon izleme yordamları, toplumsal cinsiyetler arasındaki, iş ile boş vakit arasındaki, ücretli iş ile ev işi arasındaki, eril dikkatin belli bir yere odaklanmış yordamı ile dişil dikkatin merkezsiz ya da başka-merkezli yordamı arasındaki farklılıkları tanımlamak ve bu farklılıkları yaşamak için kullanılabilirler. İnsanların gündelik yaşamlarını televizyon belirlememektedir. İnsanların televizyon izleme pratiklerini gündelik yaşamlarıyla na-

sıl bütünleştireceklerini belirleyen şey onların gündelik yaşam kültüründeki konumlarıdır.

Benzer şekilde, televizyon izleme evdeki yaş siyasetinin de bir uzantısıdır. Aileler çocuklarının ne izleyecekleri yönündeki tercihlerini etkilemeye ve sınırlamaya çalıştıkları gibi, izleme sürelerini de denetlemeye çalışırlar. Sevilen bir programı izlemekten mahrum bırakma, kötü davranışı cezalandırmanın yaygın bir biçimi haline gelmiştir, sansür "sorumlu" çocuk yetiştirmenin en tartışmalı alanlarından birisi olmuştur. Bu sansür hem olumlu hem de olumsuz olabilir –her iki durumda da yetişkin ile çocuğun kültürel zevkleri arasında çatışma söz konusu olduğunda, yetişkinin iktidarı (tıpkı ataerkil iktidarın erkeklerin zevklerinin kadınlarınkinden daha üstün olduğunu "kanıtladığı" gibi) yetişkinin beğenilerinin doğal olarak daha iyi olduğunu "kanıtlamak" için kullanılmaktadır. Dolayısıyla burada iki disiplin altına alma biçimi işbaşındadır –Televizyonu ödül ya da ceza olarak kullanmak yoluyla çocuğun davranışının denetim altına alınması ve televizyonun çocuğun kültürüne sokmasına izin verilen (özellikle yetişkin yaşamı bağlamında) beğenileri ya da bilgileri disiplin altına alarak çocuğun kültürünün denetim altına alınması.

Kuşkusuz yetişkinler, bütün iyi niyetlerine rağmen, çocukların televizyonu okuma yeteneklerini de beğeni güçlerini de genellikle küçümserler. Çizgi filmlere ve *The A-Team* ("kötü" televizyon) gibi macera dramalarına karşı haberleri ve belgeselleri ("iyi" televizyon) tercih eden yetişkin "zevk"i, çocukların bu durumda yetişkinlerinkinin tam tersi yönde olabilecek beğenilerine geçerlilik tanımayı doğru bulmazlar. 7-8 yaşlarındaki çocuklar bile *The A-Team*'de "gerçekte" hiç kimsenin yaralanmadığının, şiddetin basmakalıp ve gerçek dışı olduğunun farkındadırlar. Bunlarla baş edebilecek kültürel bir ustalık geliştirdiklerinden şiddetten etkilenmemektedirler. Öte yandan, haberler çocuklar için çok daha fazla acı vericidir, çünkü "gerçek yaşam"daki ölüm ve yaralanma olaylarıyla başa çıkabilecek bir beceri geliştirmiş değillerdir (Hodge ile Tripp, 1986).

Çoğu yetişkin kendi kültürel zevklerini çocuklara dayatmayı, çocukların televizyon ile gerçek yaşam arasındaki farkı bileme-

diklerini savunarak haklılaştırır, ama Hodge ile Tripp'inki gibi araştırmalar 7, 8 ve 9 yaşındaki çocukların televizyonun farklı kiplerini değerlendirmede oldukça başarılı olduklarını göstermektedir. Kip temsilin gerçeğe yakınlığının bir ölçüsü, dildeki "eylem kipi"nin eşdeğeridir; bu anlamda örneğin "dünya böyle bir şey*dir*" diyen haberlerin bildirme kipiyle işlediği söylenebilir. Haberler yüksek düzeyde kiplerdir. Öte yandan, çizgi filmler düşük düzeyde kiplerdir, koşul kipiyle çalışırlar ve "eğer... olsaydı dünya böyle olabilirdi" derler. Çocuklar, haberlerin yüksek düzeyli kipleriyle çizgi filmlerin düşük düzeyli kipleri arasındaki farkı bilmekle kalmazlar, aynı zamanda çizgi filmleri anlamlı kılmak için baştan olurlamak zorunda oldukları "eğer"i de kavrarlar. Aynı yaşlardaki çocuklar, programlar ile reklamlar arasındaki farkların yanı sıra bunların içerdikleri farklı kipleri de biliyorlar. Ailevi korkulara rağmen, çocuklar erken yaşlarda birer kuşkucu reklam okuru olabilirler. Çocuklar oldukça seçici izleyiciler olmaları bir yana (bakınız Palmer 1986; yukarıdaki alıntı), iyi birer okur yazar, bilgili izleyicilerdir. Ailelerin çocukları televizyonun istenmeyen etkilerine karşı koruma çabaları paradoksal bir biçimde belki de bu etkiye karşı ailelerin arzuladığı en iyi savunma olan çocukların televizyonu okumadaki becerilerinin gelişimini engellemektedirler aslında.

Meyrowitz (1985), televizyonun çocuklar üzerindeki etkisine yönelik yaygın yetişkin korkusunun, televizyon çağında yetişkin yaşamına ilişkin enformasyonun çocuklara doğru akışını denetlemenin olanaksızlığının bir sonucu olmayabileceğini düşünür. Meyrowitz, hem sözlü hem de yazılı kültürlerde yetişkinlerin çocukların dünya hakkında ulaşabilecekleri enformasyonu denetlemelerinin kolay olduğunu öne sürer. Sözlü kültürde, çocukların hangi yetişkinle buluşacakları yanında buluşma koşulları da denetlenebilir. Yazılı kültürde çocuğun fiziksel olarak ulaşabileceği kitaplar denetlenebilir, okuma öğretilen bir beceri olduğundan farklı yaşlardaki okurlar için yazılmış kitapların taşıdığı enformasyonun türü denetlenebilir. Örneğin, Dick ile Jane, annelerini sütçüyü öperken yakalamazlar. Gerçi, televizyon başka bir meseledir. Televizyona fiziksel erişimi denetlemek

kitaplara erişimi denetlemekten daha güçtür, erişim gerçekleştiğindeyse "yetişkin" enformasyonunun akışını dil zoruyla sınırlamak neredeyse olanaksızdır. Televizyon izlemek, okuryazarlığın "şifre çözme" becerilerinden (sözcüklerin ve tümcelerin ne anlama geldiğini bilme becerilerinden) daha çok "okuma"nın (yani, metindeki sözcükleri ve öteki göstergeleri anlamlandırmanın) sözlü becerilerini gerektirdiğinden, çocuklar televizyonu anlamlandırmayı çok çabuk öğrenirler. Dolayısıyla, "yetişkin" bir pembe dizi çocuklar için herhangi bir Dick ile Jane kitabı kadar (belki daha fazla) erişilebilirdir ve bir pembe dizide çocukların annelerle sütçülerin öpüştüklerini (daha da fazlasını) görmeleri çok daha olasıdır. Ama Meyrowitz televizyonun etkisinin içeriğinden çok daha ötelere gittiğini ileri sürüyor: Televizyonun çocuklara yetişkin dünyası hakkında anlattığı *şeyler* sonuç itibariyle televizyonun yetişkinleri "perde arkaları"ndayken ya da "özel" davranış tutumları içerisindeyken gösteriyor olması gerçeğinden daha az önemlidir –bu tutumlar normalde çocuklardan gizlenir. Yetişkinlerin çocuklar üzerinde disiplin kurmalarını sağlayan yetişkinlik gizemi bu yolla açığa vurulmaktadır. Televizyon yetişkinlerin de yanılabileceğini, üstelik kendi içlerinde de çelişkili olduklarını gösterdiğinden ötürü yetişkinler çocuklara daha az korkutucu gelmekteler, bu yüzden de iktidarlarının doğallığı sorunlu hale gelmektedir. Televizyon çocuklara yetişkinlerin kusurlarını gösterdiğinden, çocuklar televizyon çağında toplumsal disipline daha az boyun eğeceklerdir.

Meyrowitz'in savı, çocukların hoşlandıkları programların çoğunun yetişkin açıklamalarının, onların dünya üzerindeki denetimlerinin yetersizliğini açığa vuran programlardan oluştuğu gözleminden destek almaktadır. *TV Bloopers* ya da *Candid Camera* yetişkinlerin başarısızlıklarını gösterirken, çizgi filmler (yetişkin iktidarının da aralarında bulunduğu) "doğal" yasaları askıya almakta; *Ripley's Believe It or Not* gibi gösteriler ortakgörünün ve onun ürettiği düzenli dünyanın sınırlarını çiğnemektedir. Bir çocuğun, *TV Bloopers* gösterisinde bir yıldızın "mükemmel" bir performans ortaya koymayı başaramamasını izlemesiyle birlikte ailesinin evdeki rollerini az ya da çok mükemmel (olma-

yan) bir şekilde icra etmelerini izlemesi arasında kurabileceği olası ilintilerinin sayısı sınırsızdır. Dahası, çocuklara özgü ağlama krizleri ile pembe dizilerdeki yetişkinlerin ufak şeylerden duydukları kıskançlıklar arasındaki; çocukların kendi duygusal yaşam deneyimleri ile yetişkinlerin bunu disiplin altına alma çabaları arasındaki; ayrıca ailelerinin kendilerine yönelik yerleşik "perde önü"ne çıkmış davranışları ile yetişkinlerin birbirlerine yönelik yerleşik olmayan "perde arkası"nda kalmış davranışlarından çocukların gözlerine takılanlar arasındaki olası bağlantılar da sınırsızdır.

Çocuklar televizyonu yalnızca yetişkin disiplinini bozmak ya da onunla dalga geçmek için değil, aynı zamanda bu disiplinden sıyrılmak, okulda ve evde maruz kaldıkları aralıksız yetişkin denetiminden özgür oldukları bir fantezi dünyası kurmak için de kullanırlar. Çocuklar televizyonu sayısız nedenle, birçok farklı biçimlerde izlerler, ama yetişkinleri en çok rahatsız eden ve yetişkinlerin (yanlış bir biçimde) pür dikkat izleme yordamının belirgin bir biçimi olarak düşündükleri izleme yordamı, çocukların ekrana yakın biçimde yerde uzanarak, düpedüz kendilerinden "geçtikleri" ya da televizyonun zavallı kurbanları haline geldikleri izleme yordamıdır. Bu izleme yordamı yetişkinlere tehdit edici gelmektedir, çünkü çocukların yetişkin denetimi dışında kendi popüler kültürlerini yarattıkları bir andır. Yetişkinlerin çocuklara televizyon ekranından uzaklaşmaları yönündeki uyarıları televizyon ile çocuk arasında ailenin yetişkin etkisi yanında yetişkin değerlerini de yerleştirebilecekleri fiziksel olduğu kadar toplumsal bir uzam yaratma çabasıdır. Televizyonu yakından izlemenin fiziksel olarak (görme gücüne ya da beyindeki elektronumsu itkiler modeline –bunlar yetişkinlerin çocuklarının televizyon izleme biçimlerini disiplin altına alırken en fazla hatırlattıkları "korku"lardan ikisidir–) zararlı olduğu yolunda kesin bir kanıt yoktur. Palmer bu "içine gömülmüş" izlemenin sıkça karşılaşılan bir durum olmadığını, tam tersine çocukların izleme yordamlarını değiştirmek, gündelik yaşamlarıyla televizyon arasındaki ilişkileri değiştirmek istediklerinde eninde sonunda televizyonla aralarında kendi uzaklıklarını yarattıklarını gösterdi.

Eğer çocuklar zaman zaman kendilerinden geçerek ve içlerine gömülerek televizyon izliyorlarsa, bunun nedeni televizyonun kötü bir cadı gibi onları büyülemesi değil, çocukların toplumsal konumlarına bağlı nedenlerden ötürü kendi seçimleriyle böyle yakından izliyor olmalarıdır.

Kültür endüstrilerinin metalarının popüler olabilmesi için yalnızca çokanlamlı olmaları –yani, değişik anlamlar, değişik hazlar üretebilmeleri– yeterli değildir, tüketim yordamlarının da aynı şekilde açık ve esnek olan medya tarafından dağıtılmaları gerekir. Televizyon, kitaplar, gazeteler, plaklar ve filmlerin popüler olmasının nedeni belli bir ölçüde olsun bir medya olarak doğalarının, insanlar bunları hangi yordamlarla kullanmak istiyorlarsa o yordamlarla kullanabilmelerini olanaklı kılmasından dolayıdır. Bunlar insanlara kendi anlamlarını dayatmadıkları gibi, gündelik yaşamda nasıl alımlanmaları gerektiğini de dayatmazlar. Popüler beğeni, metinlerin ve metinler içindeki ilinti noktalarının seçiminin dışına çıkarak, "tüketici"nin toplumsal konumuna ve gereksinimlerine en iyi uyan metni ve tüketme yordamını sağlayan aracın seçimini de kapsamı altına almaktadır.

7. BÖLÜM

SİYASET

POPÜLİZM VE SOL

Bu kitapta popüler kültürün taşıdığı siyasal potansiyeli göstermeye çalıştım, çünkü bu tür bir kültürün daima ve gerçek anlamda siyasal bir kültür olduğuna inanıyorum. Tabilik koşullarında üretilip tüketilen popüler kültür, toplumdaki iktidar oyununda bütün önemiyle işin içindedir. Ama popüler kültür siyasetini araştırırken kendi siyaset tanımlamamızı doğrudan toplumsal eylemle sınırlandırmamamız gerekir, çünkü bu az görünür olmakla birlikte tam anlamıyla siyasallaşmış bir bilincin – popüler kültür bilinci ile popüler kültürdeki bilincin– üzerinde duran buzdağının yalnızca su üstünde kalan kesimidir.

Su altında kalmış bu bilinç, belirli tarihsel ve toplumsal koşullarda yüzeye çıkarak kendisini gösterip siyasal eyleme dönüşebilir, bu son bölümün odak noktasıdır. Popüler kültürün ilerici siyasal potansiyelinin toplumsal yüzeyi alt üst etme yollarıyla ilgileniyorum. İlgimin odağında makro ile mikrosiyaset arasındaki, köktenci, ilerici düşünce ile eylem arasındaki ilişkiler bulunmaktadır.

Laclau'nun (1977) popülizm çözümlemesi iyi bir başlangıç noktasıdır. Gerçi onun temel ilgisi özünde köktenci ve makrosiyasal üzerinedir, oysa ben popüler kültürün ilerici ve mikrosiyasal içinde en etkili olduğuna inanıyorum. Laclau, kapitalist

toplumlarda popülizmin, her biri de devletle ilişkileri açısından tanımlanmış üç temel biçimde ortaya çıktığını savunmaktadır.

Laclau, ilk olarak, devletle çeşitli halk oluşumları arasındaki farklılıkların düzenlendiği ve bu farklılıkların düşmanlıklar olarak değil birbirlerinin tümleyenleri olarak anlaşıldığı "demokratik popülizm"den söz açar. Bu özünde toplumsal farklılığa ilişkin liberal çoğulcu bir görüştür, bu görüşte farklılık ilkesi sistem içinde bütünleşmiş, böylelikle de sınıfsal çatışmalar olsun öteki çatışmalar ve direnişler olsun etkisiz kılınmışlardır. Bu tür bir popülizm bir egemenlik sistemi tarafından üretilmesine karşın, yine bu sistem tarafından yutulmaktadır. Dolayısıyla bu sistem tabilerin deneyimlerini, hazlarını ve davranışlarını kendi denetim alanına taşımaktadır. Güçsüzlerin kendilerini güçsüzleştiren sistemle ilişkileri nihayetinde bilinçsiz ve isteksiz olmakla birlikte yardakçılık ve rıza gösterme biçiminde gerçekleşir. Bu tür bir bakış açısı popüler oluşumların canlılığını ve saldırganlığını açıklayamadığı gibi hegemonyanın zaferlerinin güvenilmezliğini ve kısalığını ya da egemen ideolojinin kendi konumunu sürdürebilmek için niçin çok sıkı ve çok ısrarlı biçimde çalışması gerektiğini açıklayamaz. Eğer kapitalizmin (ya da ataerkinin) gerek yetersizliklerine gerekse eşitsizliklerine ilişkin yeteri kadar popüler deneyim olmamış olsaydı, kapitalizmin (ya da ataerkinin) kendi değerlerini elden geldiğince özendirmesine de gereksinim duyulmayacaktı. Bu tür bir liberal çoğulcu popülizm kuramını inandırıcı bulmuyorum.

Ardından Laclau "popüler" ile "popülist" karşıtlıklar dediği şeyi kuramlaştırır. Bu iki karşıtlık da kendisinin "demokratik popülizm"inden ciddi anlamda ayrılmaktadır, çünkü bunlar halk ile devlet arasındaki ilişkileri özünde birbirine düşman olarak kavramlaştırırlar: Aralarındaki fark, popüler karşıtlık, önerdiği meydan okumalarla başa çıkmak için düzenlenmiş bir sistem içinde yapılandırılırken popülist karşıtlığın toplumsal bunalım anında, tarihsel koşulların devleti dönüşüme ya da hatta devrime karşı savunmasız kıldığı bir anda ortaya çıkıyor olmasıdır. "Popüler" karşı çıkış rızanın ya da yardakçılığın bulunmadığı "demokratik popülizm"e benzemektedir, böylelikle egemenlik

baskı şeklinde deneyimlenmektedir. Popüler karşı çıkışlar, çeşitli halk oluşumlarının devletin çıkarlarıyla zorunlu olarak çatışan çıkarlara sahip olduklarını ve egemen güçler denetimlerini sürdürürken asla rahat nefes almalarına ya da kendilerini güvende hissetmelerine izin vermeyeceklerini bilmektedir. Halk oluşumları iktidar bloğunu devirmekle etkin biçimde uğraşmayabilirler, ancak bu bloğu sürekli olarak baskı altında tuttukları gibi kendi karşı çıkışlarının güçlü ve uzlaşmaz biçimde canlı kalmasını da sağlarlar. Bu tür "popüler" karşı çıkışlar, toplumsal kutuplaşmaların yükselişe geçtiği belli tarihsel dönemlerde devletin iktidarına doğrudan meydan okuyan köktenci "popülist" hareketlere dönüşebilir.

Kapitalist toplumların popüler kültürü esas itibariyle popülist karşı çıkışlardan çok popüler alanında işler, dolayısıyla siyaseti de köktenci değil ilericidir. Laclau'nun tersine, bu tür popüler ilerici siyasetin, popülist köktenci hareketlerin zorunlu bir nedeni değilse bile zorunlu bir önkoşulu olduğunu vurgulamak isterim. Popüler kültür yalnızca toplumsal farklılıkları sürdürmekle kalmaz, aynı zamanda bunların birbirine karşıtlığını, insanların bu karşıtlıklara ilişkin farkındalıklarını da sürdürür. Popüler kültür insanları öylesine güçlendirir ki, insanlar uygun toplumsal koşullarda, özellikle mikrosiyasal düzeyde eylemde bulunabilir, bu tür eylemlerle toplumsal-kültürel alanlarını genişletebilir, iktidarın (mikro düzeyde) yeniden dağılımını kendi yararlarına olacak şekilde değiştirebilirler.

Popüler kültür devrimci değil ilericidir. Egemenlik yapılarına karşı çıkan ya da bunları görmezden gelen köktenci sanat biçimleri asla popüler olmazlar, çünkü bunlar insanların gündelik yaşamlarıyla ilinti kurma noktaları önermezler. Oysa gündelik yaşam, sömürgeleştirici güçlerin stratejilerine karşı geliştirilen taktik manevralarla doludur. Popüler kültür kendi varoluş koşullarını üretemez, elindekilerle yetinmek zorundadır, elindekileri genelde bunları üreten sisteme karşı kullanır. Köktenci sanat, kendi varoluş koşullarını üretmeye, kendisini statükodan bağımsızlaştırmaya çalışır. Köktenci sanatın, kültür sistemi içinde önemli bir konumu vardır, köktenciliğinin belli bölümleri popü-

ler sanata sızabilir, bu sanatın ilericiliğini çoğaltabilir, ama asla tam anlamıyla popüler olamaz. Gerçekten de Bourdieu (1984), köktenci sanatın burjuva olduğunu, popüler beğeninin de sınırları dışında yer aldığını savunurken, Barthes (1973) avangard (yenilikçi) sanatın yalnızca burjuva fraksiyonları arasında çatışmalara yol açabileceğini, ama asla sınıf çatışmasının bir uzantısı olmayacağını ileri sürmektedir. Köktenci sanatın siyasal etkililiği halkın gündelik yaşamıyla ilintilendirme yetisi taşımayışıyla sınırlıdır, aynı şekilde popüler sanatın köktenciliği de aynı ilintilendirme gereksinimi tarafından eş derecede sınırlandırılmıştır.

Popüler kültür siyaseti genelde yanlış anlaşılmıştır. İlericiliği, köktencilik ile ilericilik, gündelik yaşamın mikrosiyaseti ile örgütlü eylemin makrosiyaseti arasındaki farklılıkları ve ilişkileri açıklamakta başarısız kalan kuramlar tarafından farkedilmemiştir. Köktenci olmaması ve makro düzeyde doğrudan etkilerinin bulunmaması, popüler kültürün gerici, durgun, yardakçı ya da sistemle bütünleşmiş olduğu anlamına gelmez, tersine makro olan ile köktenci olana odaklanmaları yüzünden mikro olan ile ilerici olanı göz ardı eden ya da daha kötüsü bunları hâlâ ele almamakta direten solcu akademisyenlerin ve siyasal kuramcıların karşı karşıya kaldığı önemli bir soruna işaret eder. Sol, ilericilik ile köktencilik, mikro ile makro arasındaki ilişkilere daha çok dikkat göstermek zorundadır. Solcu kuramcılar siyasal buzdağının su altında kalan yüzde doksanlık bölümünün gözükür hale gelebilmesi ya da toplumsal yüzeyi altüst edilebilmesi için gereken koşulları araştırmak zorundadırlar.

Gündelik yaşamın direnişçi taktikleri ile stratejik düzeydeki eylem arasındaki üretken bağlantıların ortaya çıkarılması, 1990'lar dünyasında solun en önemli ve en çok ihmal edilmiş görevlerinden birisidir. Sol genelde, çıkarlarını desteklediği, birlikte olmayı da arzuladığı halkın desteğini (ya da oyunu) almakta başarısız kalmıştır. Gerçekten de kimi Marksistler toplumsal ilişkiler kuramı içinde bir kategori olarak "halkın" geçerliliğini tanımazlar. Birkaç istisna dışında solcu kuramcılar gündelik yaşamın ana alanlarını değerlendirirken başarısız olmuşlardır. En çarpıcı olanı ise, olumlu bir popüler haz kuramı üretememiş

olmalarıdır. Sonuç olarak, bunların ürettiği kuramlar çok kolaylıkla katı kuralcı (puritanical) diye görülebilir; bunların tasarladıkları toplum, eğer öyle bir toplum varsa, eğlencenin öyle önemli bir rol oynadığı bir toplum değildir. Bu kitabın temel savlarından birisi popüler hazları ve bunların siyasetini anlamanın önemli olmasıdır.

Birtakım solcu kuramların bir başka sorunu da adına konuştukları halkı aşağılama eğilimleridir. Halkı sistemin kurbanları olarak (bu bir noktaya kadar doğrudur) ortaya koymakta, ardından da oldukça mantıklı bir biçimde, çabalarını egemenlik aktörlerini açığa vurma, onları eleştirme üzerinde yoğunlaştırmaktadırlar. Ama bu ilginin olumsuz yanı, halkın bu sistem karşısındaki uzlaşmazlığını, sayısız taktiksel sıyrılmalarını ve direnişlerini, inatla kendi farklılık anlayışlarına sımsıkı sarılmalarını, burjuva ideolojisi içinde kendilerine çok ısrarla yüklenen uysal özne konumlarını reddetmelerini fark etmekte başarısız olmasıdır. Tabi grupları yalnızca yapısal düzeyde mağdur duruma düşürülmeleri açısından kavramsallaştırmak da, bunların gündelik yaşam pratikleri düzeyinde kendi bağımlı konumlarıyla baş etme gücünü önemsememek de yetersiz kalmaktadır. Sonuç olarak, bunların sisteme karşı kullandıkları hileler, sistemden sıyrılırken ya da sisteme direnirken aldıkları hazlar ve sistem içerisinde kendi kültürel alanlarını genişletme yönündeki kazanımları kaynaştırma kuramı tarafından tümüyle değersizleştirilmekte ve örtbas edilmektedir. Halk bu gündelik direnişler için övüleceği yerde, popüler kültür ürünlerinden haz ve doyum alan kültürel ahmaklar olarak aşağılanmaktadır. Bu pratikler, sistemi yenilgiye uğratma ve tümüyle ortadan kaldırma amacıyla sisteme karşı girişilmiş stratejik savaşlar olmadıklarından, bu taktik saldırılar giderek değersizleştirilmektedir. Çeşitli toplumsal dayanışmalar içinde bulunan halkın kendilerini aşağılayan, aldıkları hazları ya da kendi güçlerini kabullenmekte güçlük çeken, ayrıca da yapılar ile strateji üzerindeki vurguları, gündelik yaşamlarını sistem içinde ve sisteme karşı yaşamak için geliştirdikleri pratiklerle ilgisiz gibi görünen siyasal ve toplumsal ku-

ramlarla aynı saflarda yer almakta gönülsüz davranmaları hiç de şaşırtıcı değildir.

Kuşkusuz sol'un popülizme güvenmeyişinin sağlam temelleri vardır. En azından Batı'da en başarılı popülist hareketler sağcı hareketler olmuştur –Hitler de Mussolini de popülist oylarla iktidara gelmişlerdir, Thatcher'la Reagan popülist retoriğin en önemli dostlarıdır. Sağcı popülist liderlere verilen mavi yakalı (ve kadın) oylarının bu liderlerin şekilen de olsa siyasal iktidarlarını sürdürmelerinde araçsal bir değeri olduğu ileri sürülebilir. Hem Bennett (1983b) hem de Hall (1980b, 1982, 1983), bunlardan en çok kazançlı çıkacak gibi görünen sol'un solcu kuramla, solcu siyasal platformları halkın gündelik yaşamlarıyla yeniden ilişkilendirecek bir sosyalist popülizm biçimi geliştirmek zorunda olduğunu savunmaktadırlar.

Popüler kültürün halkla iktidar bloğu arasındaki birbirine karşıt çeşitli ilişki biçimleri çevresinde düzenlendiği teması bu kitabın her yanında vurgulanmaktadır. Bu karşıtlığın daima ilerici olma potansiyeli vardır, pratikte de genellikle ilericidir. Popüler güçler, iktidar bloğunun disipline sokucu, denetleyici güçlerine direnme ya da bu güçlerden sıyrılma girişimlerine başvurdukları oranda, içinde ilericiliğin işleyebileceği mekanlar açmaya çalışmaktadırlar.

Ama kabul etmeliyiz ki, karşı çıkma hiç de ilerici olmak zorunda değildir. İnsanlar arasında varolan belli dayanışmalarla karşılaştırıldığında iktidar bloğu çok fazla gelişmiştir, aşırı derecede ilericidir. Bu dayanışmaların siyasal ve kültürel itkisi en azından kimi bakımlardan gericidir. Sağcı bir popülizm söz konusudur, ilerici değil, gerici bir güç olarak eylemde bulunan belli halk oluşumları vardır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde popülist dinci sağ ile genelde siyah cemaatler içinde faaliyet gösteren Protestan mezhep hareketi (evangelical) söz konusudur. Bunlar iktidar bloğunun tehlikeli liberalizmi diye gördükleri şeylere karşı çıkmaktadırlar. Bu ülkede ayrıca "kırsal bölge" popülizmi de vardır. Bu dayanışmalar liberal kente karşı geleneksel taşranın karşıt tasarımları çevresinde biçimlenmiştir. Farklılıklar Kuzey'e karşı Güney, sahil

bölgelerine karşı Orta Batı şeklinde bölgeselleşmiştir. İster ilerici ister gerici olsun bu karşıtlıkların ortaklaşa sahip oldukları şey, tabi insanların kendi yaşamlarının belli boyutları, özellikle de kültürleri üzerinde bir nebze denetim sahibi olma arzusudur. İktidar bloğuna karşı verilen mücadele toplumsal ve kültürel denetime karşı verilen mücadeledir. Bu demektir ki eğer sol iktidar bloğu içinde etkili bir yerde bulunuyorsa ya da bu blok içinde ilericilik öğeleri söz konusuysa, popüler karşı çıkışların belli durumlarda gerici yanları olabilir.

Bu durum sol için gerçek bir sorun teşkil etmekte ve sağın vakit yitirmeden kendi yararına kullandığı bir çelişkiyi açığa vurmaktadır. Solun güçsüzlerin ve zayıfların refahına, onların çıkarlarına yönelik ilgisi ile bu güçsüzlüğün ve zayıflığın, toplumsal sistem içindeki insanların yetersizliklerinin değil bu sistemin bir sonucu olduğuna yönelik inancı, toplumsal eyleme dönük siyasal bir program önerisini gerekli kılmaktadır. Sağ bu tür bir programı iktidar bloğunun iktidarında bir artışla, dolayısıyla da insanların kendi yaşamları üzerinde denetim uygulama yetenekleri üzerinde bir azalmayla eşitlemekte oldukça istekli olmuştur. Sağ, denetime yönelik bu popüler isteği, kendi bireycilik ideolojisiyle eklemleyerek kendi yararına çevirmeyi başarabilmiştir. Böylece halk ile iktidar bloğu arasındaki karşıtlığa ilişkin sağcı bir anlamlar dizisi inşa edebilmiş, bunları yayabilmiştir. Bu anlamlar dizisi popüler kültürle ilişkilidir, çünkü insanları bireycilik ve özgürlükle, iktidar bloğunu ise devlet denetimiyle özdeşleştirmektedir. Sağ, en azından parti politikası alanında popülist bir retorik kullanarak solu popüler karşıtı, kendisiniyse halkın çıkarlarıyla ilgilenen diye tanımlama becerisini gösterebilmiş, dahası bu tanımın çelişki dolu doğasını gizlemeyi başarabilmiştir.

Bu retorikte gerek siyasetçiler gerekse yasa yapıcılar iktidarın somut görünümleri olarak inşa edilmekte, dolayısıyla da bu tür rollerin değerlendirildiği popüler kuşkuculuk, kendilerine özgür bireyler nitelemesi yakıştırılan insanların çıkarlarıyla devletin asla ilgilenmediği şeklindeki "ortakgörü"ye dönüştürmekte-

dir. Kuşkusuz bu tür bir çerçevelemenin nihai hedefi devleti komünizmle bireyi de Amerikanizm'le özdeşleştirmektir.

Birey özgürlüğünü temele alan bu sağcı retoriğe karşı sol, popüler bilinç ya da haz açısından fazla cazip gözükmeyen toplumsal vicdan ve adalet retoriğini kullanma eğilimindedir. Sol, sağlığa, refah devletine ve eğitime yönelik ilgilerini özgürlük ve denetime ilişkin popüler isteklere eklemleyebileceği yollar bulmak zorundadır. Williamson'un (1986) da savunduğu gibi, halkın gereksinimlerini (hayali olsa bile) doyurur görünen bir sistemin maddeciliğini ve bireyciliğini eleştirmekle sol bu gereksinimleri geçersizleştirme eğilimine girmiştir. Oysa solun yapması gereken, bu gereksinimleri gidermek için daha ilerici yollar aramaktır. Bu tür bir arayış olsa olsa, halkın nihai olarak kendilerini mutlu etmeye değil, yönlendirmeye ve denetlemeye çalışan bir sistem içinde kendi gereksinimlerini karşılamak ve isteklerini gidermek için geliştirdikleri yolları kavramaya dayalı olabilir eğer tabi karşılayacaksa.

Sol ayrıca toplumsal eylemi iktidar bloğunun işleyiş biçimlerinden koparmaya, onu popüler denetimle yeniden eklemlemeye gereksinim duymaktadır. İktidar bloğunun yalnızca devletin apaçık işlemlerinden oluşmadığını, iktidar bloğunun popüler karşıtı güçlerinin toplumsal düzenin her yanına, özelikle de ekonomik alana yayıldığını göstermek zorundadır.

Ama bu kitap siyasal eylem ile siyasal retorik üzerine bir kitap değildir; popüler kuşkuculuğun, popüler direnişin ve popüler sıyrılmanın siyasal alandan çok daha açık olarak göründüğü popüler kültür üzerinedir. Popüler kültürle siyaset arasında hiçbir bağlantı olmadığı anlamına gelmez bu, ancak söz konusu edilen bağlantıların doğrudan ya da birdenbire olmasını da beklememeliyiz –bu bağlantıların bölük pörçük ve gecikmeli olabileceğine, mutlaka gerekli olmadığına karşıda hazırlıklı olmalıyız. Popüler kültürün siyasal potansiyeli, kimileyin mikrosiyaset alanında dahi bir türlü harekete geçirilemeyebilir; başka zamanlarda kolaylıkla harekete geçirilebilir, ancak harekete geçirilmediği zaman bunun bu potansiyelin varlığının reddi anlamına gelmesine izin vermemeliyiz. Kimi durumlarda popüler kültür pratik-

leri siyasetinin kendi içinde çelişkili olabileceğini de kabul etmek durumundayız. Sözgelimi, ırksal ya da sınıfsal ilericilik, toplumsal cinsiyetçi muhafazakarlıkla aynı anda, birlikte ortaya çıkabilmektedir.

Kültürel bir biçimin siyaseti onun biçimsel niteliklerinde değil, toplumsal seferberliğinde yatmaktadır. Bunlar ortaya çıkarılması zor şeylerdir, bizler kültürel pratiklerin çelişkilerini ve karmaşıklıklarını kuramlaştıracak uygun yöntemleri de uygun yolları da daha yeni yeni geliştiriyoruz.

Country müziği konuya uygun bir örnektir. Country müziği görünüşte hem popüler hem de gericidir, ancak taşralı insanların metropol kaynaklı denetim güçlerine karşı görünürdeki ortaklıklarını ifade etmeyi harekete geçirmek açısından özgürleştirici olabileceği, hatta toplumsal farklılığı sürdüren biçimsel içeriği açısından değilse bile "taşra" bilincini metropol hegemonyasına karşı meşrulaştırmasından ötürü ilerici bir potansiyel de taşıyabilir. Belli tarihsel koşullar altında bu tür bir bilinç köktenci olabileceği gibi ilerici de olabilir; değişik koşullar altındaysa gerici. Önemli olan bu bilincin varlığıdır.

Avustralya, popüler kültür siyasetini anlamanın önündeki sorunlar açısından ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Geleneksel olarak, Yerli kabileler arasında en popüler yerli olmayan müzik country ve western müziğidir, Batı Avustralya'da en etkili (köktenci değil ilerici) Yerli siyasetçi, çok sayıda albümü olan bir country ve western şarkıcısıdır. Rock ve reggae'nin country ve western'den daha fazla oranda toplumsal muhalefetin sesi olduğu düşünülür. Ancak, tıpkı Yerlilerin *Rambo*'nun Üçüncü Dünyalı anlamlarını oluşturabilmeleri gibi, country ve western'in kent-karşıtlığı da onlara, Yerli bilincine hizmet eden beyaz karşıtı anlamlar üretme olanağı tanımaktadır.

Nitekim bir Cherokee (yerli kabile) koruma bölgesine yaptığım gezi sırasında en sık duyduğum müzik country ve westerndi. Bu müzik büyük oranda salt beyaz turistler için çalınıyordu, ama bir turistin bir Yerli koruma bölgesini gezme deneyiminin bir uzantısı olarak bu müziğin seçilmesi başlı başına önemliydi. Bu seçimin en ekonomi temelli açıklaması bile, Kızılderili-

lerin bu müziği bir nebze olsun kendilerine mal etmelerine olanak tanımak zorundadır. Tüm diğer turist tuzakları ekonomik açıdan başarılıydı, çünkü hepsi de Kızılderililiğin güçlü belirtilerini taşıyorlardı –bunlar Kızılderili kültürünün bir bakıma gayri meşru biçimde batılılaşmasıydı. Müzikle birlikte süreç sanki karşıt yönde, Batı kültürünün Kızılderilileşmesi yönündeymiş gibi görünüyordu, ama gerçekte Kızılderilileştirici bir süreç iş başındaydı. Bu da benim gözlemlerimi destekliyordu: Gösterinin yalnızca turistler için sergilenen bir temsil olmadığını, Cherokee müzisyenlerinin ironik biçimde ve çelişik şekillerde bu Kızılderili karşıtı müziği Kızılderililik öğelerini taşıyan kültürel bir biçime dönüştürdüklerini hissediyor, ama bunu kanıtlayamıyordum. Ayrıca, genç Kızılderililerin yaptıkları tahta kundura dansının yalnızca beyazlar için (aynı zamanda onları dansa katılmaya teşvik ederek) sergilenmediğini, aynı zamanda bir altmetin olarak Kızılderililerin birbirleri için birbirleriyle dansettiklerini de hissediyordum. Dans ederken sergiledikleri bakışlar, gülümsemeler ve yüz ifadeleri, bana kalırsa, turistik bir gösteriyi aşan ve böyle bir gösteride zorunlu olmayan Kızılderili anlamları ve hazları aktarıyordu. Gerek country gerekse western müziği içerisinde, bu müziği farklı beyaz altkültürlerinde, kimi Yerli ve Kızılderili kültürlerinde harekete geçirecek bir şeyler var. Bunlar yalnızca onların açık şekilde gerici bir biçim olmasıyla açıklanamazlar.

Herhangi kültürel bir biçimin ya da pratiğin siyasetinin tek tek her okuma içinde harekete geçirileceğinin güvencesi yoktur, herhangi bir karşı çıkış "uyuyan" bir potansiyel olarak kalabilir; yok eğer harekete geçirilirse, doğrultusunun ilerici mi yoksa tutucu mu olacağı konusunda da aynı şekilde hiçbir güvence yoktur. Nitekim Bruce Springsteen'in "Born in the USA" (Amerika'da Doğmak) parçası aynı anda hem sağın hem de solun birbirinden oldukça farklı Amerikalılık anlamlarını ifade edebilmektedir. Yine Midnight Oil grubunun "The Beds Are Burning" (Yataklar Yanıyor) adlı parçası, sözlerinde Yerlilerin toprak haklarına ilişkin iletiler taşımasına karşın Avustralya'nın ıssız bölgelerindeki maden işçileri arasında oldukça popülerdir. Oysa şar-

kının sözleri işçilerin kişisel düzeydeki ırksal önyargılarıyla da Yerli toprak hakları hareketince ekonomik çıkarları tehdit edilen endüstri politikasıyla da doğrudan çelişmektedir. İşçiler solun ilerici sözlerini değil, yalnızca güçlü rock müziğini duymaktadırlar. Popüler bir biçimin siyaseti metinsel niteliklerinden çok okunma koşullarında yatmaktadır ya da bu ikisi arasındaki bölgede bir yerlerde yer almaktadır.

Örneğin, *Cagney and Lacy*'nin ilerici ve güçlendirici potansiyeli, toplumsal konumları toplumsal cinsiyet kaynaklı düşmanlık öğeleri içeren gündelik biçiminde ne denli görünmez olursa olsun kendi toplumsal bunalım uyarlamalarında yaşayan hayranlar tarafından harekete geçirilmektedir. Toplumsal konumları gereği ataerkine daha kolay biçimde uyum sağlayanların bu diziden ilerici anlamlar çıkarmaları daha az olasıdır. Dolayısıyla *Dallas* toplumsal açıdan farklı biçimlerde konumlanmış okurları için birbiriyle çelişkili siyasal anlamlar önerebilir –bu tür okumalar gerici olabileceği gibi ilerici de olabilir ya da ilerici toplumsal cinsiyet siyasetinin tam anlamıyla gerici olan bir sınıf siyasetiyle dayanışma kurmasında olduğu gibi aynı anda hem ilerici hem de gerici olabilir. Burada söylenmek istenen şey, siyasetin metinsel değil toplumsal olduğudur. Bir metin siyasallaşacak olursa bu siyasallaşma, metnin toplumsala giriş yerinde gerçekleşmektedir.

Bu, tüm metinlerin aynı ölçüde siyasal (hatta potansiyel olarak siyasal) olduğu ya da tüm siyasallaşmış anlamların bu metinlerin her birisinde eşit derecede bulunduğu anlamına gelmemektedir. Siyaset, karşıt güçler arasında geçen bir mücadele sürecidir; dayanışmalar oluşturma, muhalefeti tanımlama ve yeniden tanımlama meselesidir hep. Bir metnin siyasal potansiyelinin harekete geçirilebilmesi için, bu metnin, okurları tarafından toplumsal olarak deneyimlenen mücadele gibi kendisini oluşturan söylemleri yeniden üretebilmesi gerekir. Nasıl ki iktidar toplumda eşit biçimde dağılmamışsa, siyasal anlamlar da bir metnin içerisinde eşit biçimde dağıtılmamışlardır. Örneğin, öyle görünüyor ki *Dallas*'tan dişil anlamlar üretmek, *Cagney and Lacy*'den üretmekten daha büyük bir mücadeleyi gerektiriyor. Daha-

sı, üretilen ilerici anlamların asla özgür biçimde deneyimlenmediklerini, bu anlam üretiminin daima kendilerine karşı duran iktidar bloğunun güçleriyle girdikleri çatışmalı ilişkiler içinde gerçekleştiğini kabul etmemiz gerekmektedir. Sözgelimi, Christine Cagney'in güçlendirici dişil anlamları yalnızca ama yalnızca okur aynı anda hem polis gücünün yapısının hem de toplumdaki hukukun gücünün eril anlamlarını üretiyorsa ancak direniş olarak deneyimlenebilir. Direniş özde değil ilişkidedir, ilişkinin her iki tarafı da metnin pratiği içinde bulunmak zorundadır.

POPÜLER, ÇOĞULCULUK VE HALK

Popüler kültürün okuma ilişkileri liberal çoğulculuğun ilişkileri değildir, çünkü bu ilişkiler daima egemenlik altına alma ve tabi olma ilişkileridir, daima aşağıdan yukarıya iktidarın yukarıdan aşağıya iktidara direnmesi ya da ondan sıyrılmasıdır. Popüler okumaların siyasal potansiyeli hep karşılaşıldığı üzere mikrosiyasal düzeyde gerçekleştirildiği zaman, bunların işlevi iktidarı güçsüzlere doğru toplum eliyle yeniden dağıtmaktır. Popüler kültür asla içinde toplumsal farklılıkların görüşülüp karara bağlandığı ve belli ölçülerde istikrarlı bir uyum içerisinde tutulduğu liberal çoğulcu oydaşım yönünde işlemez. Dahası popüler kültür içerisinde herkes kendi konumundan görece olarak mutludur ya da hiç değilse bu duruma katlanabilmektedir. Liberal çoğulcu popüler kültür açıklamaları, popüler kültürü toplumsal farklılıkları yumuşatan ve bu farklılıkları kültürel bir oydaşım içerisinde eriten bir ritüel biçimi olarak betimler. Popüler kültürü toplumsal koşullara bakmaksızın herkesin eşit derecede konuşup dinlenme fırsatının olduğu bir tür kültürel forum olarak tanımlayan, liberal çoğulculuktur. Bu tür açıklamalar, siyaseti olsun popüler kültür süreçlerini olsun son derece yanlı yansıtırlar.

Gelişmiş toplumlardaki popüler kültür, kendi tabiliklerine öfkelenmiş, kendi konumlarına rıza göstermeyi ya da bu ko-

numların sürmesini sağlayan bir oydaşıma katkıda bulunmayı reddeden tabilerin kültürüdür. Onların kendi yaşamlarını sürekli bir düşmanlık durumu içerisinde yaşadıkları anlamına gelmemektedir bu, çünkü bunlar toplumsal ya da bireysel bunalım koşullarıdır ancak karşı çıkış kesik kesiktir, kimileyin uykuya dalmakta kimileyin gerilla saldırılarıyla canlanmaktadır ama asla tam anlamıyla uyuşturulamamaktadır. Kimi direnişler etkin ve saldırgan olabilir, kimileri egemenin inatla reddine daha eğilimliyken kimileri de daha sıyrılmacı, şenlikli ve özgürleştiricidir. Karşı çıkış biçimleri tabilik oluşumları gibi çok çeşitlidirler, ancak bunların tümünde de söz konusu düşmanlık çizgisi kimileyin şiddetli kimileyin yumuşak biçimde egemendir.

Demek ki popüler kültür boyun eğenlerin kültürü değildir. Beyaz ataerkil kapitalizm tarafından çaresizlik içinde boyunduruk altına alınanlar, prangalanmış insanlar değildir. Onların ekonomik ve toplumsal yoksunluğu onları kendi farklılıklarından ya da kendilerini bağımlı kılan güçlere direnme ya da bu güçlerden sıyrılma yeteneklerinden yoksun bırakmış değildir; tam tersine, iktidar bloğunun rahatlamasına ve zaferin kazanıldığını hissetmesine asla olanak tanımayan değişen gündelik direniş taktiklerini tasarlamaları için durmadan güdüler onları.

Eğer popüler kültür liberal çoğulculukla açıklanamıyorsa, halk kültürünün açıklayıcı modellerine eleştiri yapmadan dönmekten de eşit derecede kaçınmalıyız. Endüstri toplumlarının insanları halk değildir, her ikisi de belli özellikleri paylaşmasına karşın popüler kültür halk kültürü değildir. Halk kültürü, popüler kültürün aksine, toplumsal farklılıkların çatışmacı olmadığı, yani toplumsal çatışma yerine toplumsal oydaşmayla betimlenmiş görece istikrarlı geleneksel toplumsal düzenin bir ürünüdür. Geleneksel kabile kültürlerini araştırmak amacıyla geliştirilmiş antropolojik yöntemlerle kapitalist toplumların popüler kültürünü araştırmaya çabalayanlar, genelde yanlış biçimde kabile yaşamının ritüel modellerini endüstriyel popüler kültüre uygulamaktadırlar. Popüler kültürü halk kültürünün bir biçimi olarak kavramak, bu kültürün çatışmacı öğelerini göz ardı etmektir. Üstelik bu bakış açısı, insanların oluşturduğu dayanış-

maların toplumsal yapı boyunca sürekli oluşturulup yeniden oluşturulduğu durmadan değişen yüzeyi de göz ardı etmektedir. İnsan topluluklarını halkın endüstriyel eşdeğeri olarak görme düşüncesi kolayca depolitize edilmiş liberal çoğulculuk içinde eritilebilmektedir.

Popüler kültür, halk kültürünün aksine, kısa sürede siliniveren, oldukça kısa ömürlü bir kültürdür. Onun süreklilik gösteren tutkulu yenilik arayışı, halk oluşumlarının sürekli değiştiğinin, sonuçta da içinden popüler kültürlerin üretilebileceği ve yeniden üretilebileceği durmadan değişen bir kaynak bankasına gereksinim duyulduğunun kanıtıdır.

Popüler kültür, halk kültürünün aksine, gelişmiş, sanayileşmiş toplumlar tarafından üretilir, karmaşık, genelde de çelişkili biçimlerde deneyimlenir. Toplumsal ilişkilere ilişkin deneyimlerimiz makrodan mikroya doğru uzanan bir doğrultu üzerinde hareket eder. Örneğin biz kendimizin Batılı kapitalist toplumların bir üyesi olduğumuzu, bunların içinde ulusal ya da bölgesel grupların olduğunu, yine bunların içinde de kapalı, yerel cemaatlerin bulunduğunu biliyoruz. Bu ilişkiler toplumsal cinsiyet, ırk ya da sınıf gibi başka ilişkilerle kesişmektedir. Dolayısıyla, örneğin *Dallas*'ın popüler olabilmesi için, yalnızca birkaçını saymak gerekirse, Amerikalılık, sınıf, toplumsal cinsiyet ve aileye ilişkin karmaşık ve çelişkili anlamlar sunması gerekir. Bu çokanlamlı potansiyel olmadan izleyicilerinin gündelik yaşamlarına doğrudan ve farklı biçimlerde dahil edilemez. Halk kültürleri çok daha türdeştir, gelişmiş toplumların üyeleri tarafından oluşturulan çeşitli toplumsal dayanışmaları kuşatmak zorunda değillerdir. Örneğin bir halk kültürünün, bağnaz beyaz bir milliyetçinin Olimpiyatlarda kendi ülkesi için altın madalyalar kazanan siyahları izleme problemiyle cebelleşmesine gerek yoktur.

Popüler kültürler, halk kültürünün aksine, kendilerini kullanan toplumsal oluşumlarca üretilmemiş kültürel kaynaklardan elde edilirler. Popüler kültür, endüstri aracılığıyla üretilip dağıtılan metalardan oluşturulmaktadır, dahası ekonomik açıdan yaşayabilir, dolayısıyla da varlığını sürdürebilir olabilmesi için çeşitli toplumsal oluşumlara bir dizi kültürel potansiyel sunması

gerekir. Popüler kültürün elde edildiği kaynaklar toplumsal farklılıklar ölçeği içinde yayılmaktadır. Öyleyse popüler kültür daima merkez ile çevre, iktidar bloğunun görece tümleşik dayanışmaları ile farklılaşmış halk oluşumları, tekil metinler ile değişik okumalar arasında bir pazarlık dizisini içermek zorundadır. İktidar bloğunun ortak çıkarları hem ekonomik hem de ideolojiktir; bunlar sürekli işleyen stratejik çıkarlardır, ama halkın ayrışık, birbiriyle çatışmalı çıkarları sürekli olarak iktidar bloğunun çıkarlarına karşı koymaya ve bunlardan sıyrılmaya çalışır. Popüler kültür, çatışma kültürü olmasıyla halk kültüründen farklıdır.

Doğrusunu söylemek gerekirse, karşıt endüstri gruplarının halk kültürleri vardır ya da bir zamanlar vardı. Sözgelimi ormanda ya da madenlerde çalışan toplulukların sömürülüşlerine karşı çıkışlarını ifade etmek üzere geliştirdikleri kültür gibi. Bunların ürettikleri şarkılar, hem o topluluğa özgüdürler hem de halk kültürüdürler. Bu kültür, her şarkı söylenişinde bir daha bir daha yeniden üretilir. Bu şarkılar elbette başka toplumsal oluşumlar –örneğin şehir merkezindeki halk barları– tarafından da söylenirler (ve beğenilirler), ama bu bağlamlarda elde edilen hazlar daima ötekinin, yabancı olanın hazlardır. Halk kültürü kendisini üreten toplumsal oluşumun ötesine taşındığında, kökenindeki yabancılığı daima korur, nitekim kent evlerinde bulunan "köylü" sepetleri ya da "yerli" çömlekleri daima egzotik bir anlam taşırlar. Kendi toplumsal üretim koşulları dışındaki bir halk kültürü hep *onların* kültürüdür; popüler kültür ise endüstriyel bir meta olarak yabancılaşmış kökenlerine karşın gene de *bizimdir*. Toplumumuz içinde yalnızca özgül topluluklar tarafından üretilip dağıtılan ve bu toplulukların dışına çıkmayan kültürel biçimler de bulunur. Örneğin, kendi kültürel biçimlerini üretip dağıtan homoseksüel topluluk oluşumları söz konusudur. Bu tür bir kültür benim kullandığım anlamda popüler bir kültür değildir. Bu kültür egemen sistem tarafından üretilen kaynakları kendi yararına dönüştürmek yerine toplumsal düzene karşı çıkışının düpedüz köktenci olduğunu, bu düzen tarafından üretilen kültürel kaynakların da değerleri tarafından kullanılamayacak derecede kirletildiğini kabul eder. Dolayısıyla,

köktenci bir halk kültürü biçimi olarak kendi altkültürünü üretir.

Gelgelelim, sanayileşmiş toplumlardaki insanların kültürüyle sanayileşmemiş toplumlardaki halk kültürü arasında birtakım benzerlikler bulunur. Toplumsal uzaklıkları, hatta sanayileşmiş toplumlar ile sanayileşmemiş toplumlar arasındaki çok büyük uzaklıkları ortadan kaldıran bir halk anlayışı söz konudur.

Seal (1986), halk kültürünün biraz daha ayrıntılı biçimde üzerinde durulmaya değer dört temel özelliğini sıralamaktadır. Seal'ın çalışması, modern sanayi toplumlarında da halk kültürünün özellikle sözlü biçimlerde varolabilme ya da varolma yollarını ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu yüzden o, halk kültürüyle daha yerleşik, daha sanayileşmiş kültürler arasındaki dokunma ve ayrılma noktalarını aramaktadır.

Seal ilk olarak, folklorun kendi üyeleri için grup üyeliğini, genelde öteki gruplarla arasındaki karşıtlığa bakarak tanımlayıp belirlediğini söylemektedir. Popüler kültürün temel sorunlarından birisine dikkat çekmektedir bu. Popüler kültürün direnişleri bireyselleşecek, böylece toplumsal düzene zararsız bir konuma mı indirgenecektir yoksa bir tür toplumsal eylem biçimine dönüştürülecek bir dayanışma duygusu, bir sınıf bilinci duygusu mu geliştirecektir. Bu kitapta popüler kültürün normalde yalnızca mikrosiyasal düzeyde siyasallaştığını savundum. Bu düzlemde hem anlamın ya da fantezinin içsel, göstergebilimsel direnişlerinin hem de gündelik yaşam pratikleri ve onun çevresinde yaşanan toplumsal ilişkiler arasındaki sürekliliklerin izini sürebiliriz. Güçlenişini düşleyen Madonna'nın genç kız hayranı, bu fantezisini kendi davranışı kılabilir ve toplumsal olarak daha güçlenmiş bir halde eylemde bulunabilir, dolayısıyla kendisi için daha fazla toplumsal alan kazanabilir. Kendi fantezilerini, kendi özgürlüğünü paylaşan başkalarıyla karşılaştığında, dayanışma duygusunun, ortak direniş duygusunun başlangıcıdır bu an, işte bu mikrotoplumsal düzlemde ilerici eylemi destekleyebilir, onu teşvik edebilir. Benzer şekilde, bir pembe dizide kadın yanlısı ve erkek karşıtı anlamlar bulan kadınlar, kendi dedikodu örgüleriyle başkalarıyla bir dayanışma biçimi kurmaya başlarlar. Mikro-

düzlemdeki bu tür direnişler, makrodüzlemdeki siyasal eylemin başarılı olabilmesinin koşullarını üretmek zorundadırlar, ancak mikrodüzlemdeki bu direnişler makrosiyasal etkinliklerin yeterli bir nedeni olarak görülemezler.

Ancak, mikrosiyasal ile makrosiyasal arasındaki içsel ilişkiler kültür kuramcısı açısından büyük ölçüde çözümlenmemiş bir sorun olarak kalmayı sürdürüyor. Belki de kültür eleştirmeni açısından en üretken rollerden birisi, bu sosyokültürel bilinç ile eylem düzeyleri arasındaki geçişleri kolaylaştırmak, bunları teşvik etmek olacaktır. Kuram, içsel ya da fantezileşmiş direnişler içinde toplumsal bir boyut geliştirmeye, bunları başkalarıyla paylaşılan toplumsal deneyimlerle ilişkilendirmeye, böylelikle de bunların salt bireysel deneyimler haline gelmelerini önlemeye yardımcı olabilir; kuram, gündelik yaşamın özgüllüklerinin siyasal boyutlarına farkındalığı artıracak şekilde kavramsal bir çerçeve içerisine yerleştirebilir. Dolayısıyla, bu özgüllüklerin daha kolektif bir bilince dönüşmesini sağlayabilir, ardından bu bilinç de daha kolektif bir toplumsal pratiğe dönüştürülebilir. Teknoloji kültürün evcilleşmesini ve özelleşmesini olanaklı kıldığı ve teşvik ettiği ölçüde bu tür sorunlar da, bu tür olasılıklar da kültür kuramcıları için giderek daha bir şiddetleniyorlar. Daha gelişmiş ekipmanlar özellikle müzikte eve dayalı kültürü ilerlettikçe giderek daha büyük oranda kültürel pratik ev içinde gerçekleştirilmektedir. Ayrıca, hi-fi ve stereo'nun görsel eşdeğeri de teknik anlamda mevcuttur, gereken yalnızca doğru ticari koşulların oluşmasını beklemektedir. Bu daha gelişmiş ekipmanlar daha ucuz ekipmanlarla etkileşmektedir; dolayısıyla en azından görece zengin orta sınıf evlerinde popüler metinlerin kullanımı yalnızca oturma odasıyla sınırlı değildir, artık aile bireylerinin kendi odalarında kullanılabilecek denli özelleştirilebilmektedir. "Kişisel stereo" (örneğin Sony'nin walkman'i), sanırım, kültür teknolojileri içinde en özelleştirilmişidir, hatta kitaptan bile daha fazla özeldir, çünkü kulaklıklar kullanıcıyı caddede yürüme gibi bir toplumsal deneyimden soyutlamaktadır ki bunu hiçbir kitap başaramaz.

Öte yandan, halk kültürü toplumsal bir kültürdür; toplumsal deneyimin özel deneyimden daha önemli olduğu toplumlarca üretilir ve belirgin olarak bu üretimde de yeniden üretimde de toplumsal düzlemdedir. Bu kültürün toplumsal koşulları, popüler kültürümüzü üreten çağdaş toplumsal koşulların yapmadığı ölçüde bir dayanışma duygusunu teşvik etmeye, onu geliştirmeye yöneltir. Dolayısıyla, kültür kuramcısının, popüler kültürün geçerliliğini reddederek değil, halihazırda elinde bulunan toplumsal potansiyeli geliştirerek, özelden kamusala dönüşümünü kolaylaştırarak onun özelleşmesiyle çelişen yolları ortaya çıkarması önemlidir.

Seal tarafından dile getirilen, halk kültürünün ikinci özelliği, sözle ya da örnek yoluyla, yerleşik olmayan bir biçimde aktarılmasıdır, sonuçta aktarıcıları ile alıcıları arasında açık bir ayrım yapmıyor olmasıdır. Pratikte bu halk kültürünün üçüncü özelliğiyle hemen hemen aynıdır. Halk kültürünün söz konusu üçüncü özelliği, kilise, eğitim sistemi ya da medya gibi egemen toplumsal kurumlar dışında işlemesidir, ama kilise gene de onlarla etkileşebilir, onlarla kesişebilir.

Popüler kültür çok sayıda yoldan yayılır. Kaynaklarının ve metinlerinin arada bir uluslararası, genelde ise ulusal dolaşımı söz konusudur, ama hep bir dizi farklı toplumsal oluşumu çepeçevre kuşatır. Popüler kültür, bu kültürel kaynakların halkın gündelik yaşamlarıyla buluştuğu anda üretilir. Yalnızca okurla endüstriyel metin arasındaki bu ikili ilişkiden oluşabilir, yalnızca içsel fantezide varolabilir, ama tüm örnek olaylarda bu düzeyde kalmayacaktır: İçsel fantezi açıkça bir tür toplumsal yayılma biçimi talep edecektir. Bunun en açık bir biçimi konuşmadır – medya ve spor ya da alışveriş merkezleri gibi öteki kültürel kaynaklar, evlerdeki, iş yerlerindeki, toplumsal örgütlerdeki, barlardaki ya da insanların yüz yüze geldikleri başka mekânlardaki en yaygın sohbet konularından birini oluştururlar. Telefon ve posta hizmeti bu etkileşim biçimini aracısız toplumsal etkileşimin sınırlarının dışına çıkarır. Bu tür konuşma seçmeci, seçmeci olduğu denli üretkendir; medyayı yeniden anlamlandırır. Böylece bir TV gösterisinin, bir futbol karşılaşmasının ya da bir alış-

veriş gezisinin anlamları ve hazları bir ölçüde olayın öncesi ile sonrasındaki, kişinin kendi toplumsal oluşumu içinde başkalarıyla yaptığı sohbetlerde üretilmektedir. Gerçekten de kimi anlamlar ve hazlar ertelenmekte, sonradan arkadaşlarla girişilecek sohbetlerde harekete geçirilmek üzere dondurulmaktadır. Örneğin çoğu insan bana bir TV gösterisi izlerken kendilerine sık sık, "şu kişinin bu gösteri hakkında neler söyleyeceğini duymak için can atıyorum" dediklerini söylediler. Popüler kültürün üretken oluşu bu kitabın can alıcı savlarından birisidir, burada bunu ayrıntılandırmanın hiç gereği yoktur.

Ancak bir de üzerinde biraz daha fazla durulması gereken, anlamın daha dolaylı yoldan toplumsal dolaşımı konusu vardır. Bu genelde ticari bir biçim almaktadır, bu yüzden popüler boyutu yeterince dikkate alınmamaktadır. Hayranlar ikincil metinleri ya da yan ürünleri satın aldıklarında yalnızca daha fazla metalaşmış tüketiciler haline gelmezler, birincil metnin anlamlarının toplumsal dolaşımına etkin biçimde katkıda bulunurlar. Madonna T-shirt'ü satın alma tercihinde bulunmak, Madonna'nın hangi anlamlarının dolaşıma gireceği hakkında yapılan bir tercihtir. Hangi hayran dergisinin satın alınacağına ya da hangi yazının (haberin) okunacağına yönelik tercih de benzer biçimde şu anlamları değil de bu anlamları dolaşıma sokmanın bir yoludur. Bu ikincil metinlere mektuplar yazmak bu üretkenliği daha doğrudan ve daha etkili hale getirir, çünkü bu ikincil metinler ile yan ürünler yalnızca para kazanmak için değil, aynı zamanda birincil metinlerin anlamlarının ve hazlarının popüler dolaşımına katılımı sağlamak için vardırlar. Ticari açıdan başarılı olanlar, hayranlarının kendi anlamlarını toplumsal ya da kamusal hale getirebilecekleri metinlerdir. Bu ikincil metinlerin kimileri neredeyse birincil metinler kadar önemli bir kültürel kaynaktırlar. Yıldızların özel yaşamlarına, stüdyo planlarına ve iş anlaşmalarına değin verdikleri enformasyon, birincil metinle ilişkili kılınmış kültürel yeterliliğin önemli bir uzantısıdır. Bu ikincil metinler evdeki kültür kilerinde stok yapılmasına yardımcı olurlar. Bu stok aracılığıyla birincil metin olan süpermarketten seçilen ü-

rünler yemek yapmak için ya da okumak için bir araya getirilirler.

Bu ikincil metinler popüler güçlenmenin kaynağıdırlar; okuru, özgün metince mağdur edilme duygusuna karşı korurlar. Dolayısıyla sözgelimi pembe dizi hayranları üzerine yapılan araştırmalar, hayranların, belirli bir aktörün ya da aktristin sözleşmesinin yenilenmeyeceğini bilme deneyiminden aldıkları hazları açığa vurmaktadırlar. Bu haz, birincil metnin sunduğu hazların dışında bir hazdır, çünkü karakter anlatı dışında yazılmaktadır. Güçlendirici bir hazdır bu, çünkü birincil metnin gizlediği ticari zorunlulukları sır olmaktan çıkarır, dolayısıyla okura en azından göstergebilimsel bir denetim duygusu verir. Bilgi iktidardır.

Endüstri hakkındaki dedikoduları yayan, endüstri içinden bilgi aktaran bu ikincil metinler, en azından belli ölçülerde, üretim süreçlerine simgesel bir katılım yolu sağladıkları için popülerdirler. Öyle görünüyor ki bu bilgiler hayranı daha az yabancılaşmış hale getiriyor. Böylece hayran okumadaki kendi üretkenliğini ateşlemek için bu bilgileri kullanabilmektedir. Daha geniş bir ölçeğe de taşınabilir bu popülerlik. Toplumumuzdaki güçsüz insanlar, "gerçekten ne olup bitiyor" açıklamasından dışlandıklarını sık sık hissetmektedirler. Bourdieu'nun, tabi sınıfların kültüründe çok belirgin olduğunu söylediği bu kuşkuculuk, genel geçer açıklamaların ya da sezgilerin asla yüzeysel görünümleriyle benimsenmediği anlamına gelmektedir. Toplumda daha çok güçlü olanların daha az güçlü olanlardan daha çok şey bildikleri şeklinde bir duygu hep vardır. Bu dergiler, iktidar bloğunun gizlemek isteyebileceği skandalımsı, saldırgan ve disipline edilmemiş içgörüler sunarak bu kuşkuculuğu ateşlemektedirler.

Kuşkusuz bu ikincil metinler de tıpkı birincil metinler gibi çelişkili güçlerle doldurulmuştur. Bu tür açığa vurucu dedikodular iktidar bloğu tarafından yenilip yutulmayan öteki popüler pratikler denli açıktırlar. Nitekim yıldızlar, sporcular, siyasetçiler ve diğer ünlü kişiler zaman zaman kendilerinin "gerçek sırlarını" açığa vurmakta işbirliği yaparlar, zaman zaman da bu dedi-

kodularla alaşağı edilirler. Bu ikincil metinlerin, tıpkı popüler kültürün öteki kaynakları gibi insanlarla iktidar bloğu arasındaki çelişme ilişkilerini sergilemesini doğal karşılamalıyız. Bu metinler, toplumumuzda gerçekte nelerin olup bittiğine ilişkin içsel bilgilerden normal olarak yoksun bırakılmalarına *içerleyen* insanlar tarafından popüler hale getirilmektedir; bu kızgınlık kimileyin okuma ilişkilerinde bir düşmanlıkla sonuçlanabilmekte, bu okuma ilişkileri de toplumsal ilişkilerde düşmanlığı yeniden üretebilmektedir.

Çocuklara yönelik televizyon gösterilerinin yan ürünleri olan oyuncaklar gibi en ticarileşmiş ikincil metinler bile salt ekonomik işlevleriyle sınırlı metinler değildir. Örneğin ALF'ın oyuncak uyarlaması çocukların yataklarına yalnızca yumuşak ve sevimli bir metayı götürebilmelerini değil, aynı zamanda bir dizi başka anlamı da taşımalarını olanaklı kılmaktadır –ALF'ın çocuksu anlamlarının yetişkin dünyasından başkalığı ancak onun bir başka gezegenden olmasıyla açıklanabilir, onun çocuksu zırvaları yer yer onu sürekli biçimde denetlemeye ve disiplin altına almaya çalışan yetişkinlerin duygularından daha üstün olabilir. Ailenin oyuncak için 17 dolar ödemiş olması gerçeği, çocuğun uykuya dalarken bu oyuncağı kucaklayıp ondan epeyce yetişkin karşıtı ve çocuk yanlısı anlamlar çıkarmasını engellemez. Oyuncak, programdan alınan hazların çocuğun gündelik yaşamı içine dahil edilmesine yardımcı olur.

Seal'ın belirlediği halk kültürünün dördüncü özelliği, bir folklor metninin hiçbir yerleşik uyarlamasının olmamasıdır; folklor yalnızca bir sürecin parçası olarak varolur. Yine bu da popüler kültür süreçleriyle mükemmel bir uyum gösterir –endüstri aracılığıyla üretilip dağıtılan kültürel metalar hiçbir yerleşik folklor metninin olamayacağı biçimde varolabilir, ama yalnızca okuma anlarında, yalnızca anlam-potansiyeli uygulamaya konulduğunda metinselleşmiş hale gelir. Dolayısıyla folklorda bir benzeri daha olmayan sınırlayıcı ve belirleyici bir işlevi yerine getirir, böylece de bir başkasınca üretilmiş kaynaklara karşı mücadele ederek kültür üreten popüler okur, halk kültürünün katılımcısıyla tam olarak aynı özellikleri paylaşmaz. Ama yine de,

tıpkı halk kültürü gibi popüler kültür de üretim ve yeniden üretim süreçleri içinde, gündelik yaşam pratiklerinde, kendi kendine yeterli olmayan dengesiz metinler içinde varolur.

Popüler kültür halk kültürü olmasa bile ikisi arasında kimi benzerlikler de yok değildir. İkisi de birbirinden farklı toplumsal bağlamları içerisinde halkın kültürüdür. Ama popüler kültür, kitle kültürü değildir. *Kitle kültürü*, endüstriler aracılığıyla üretilip dağıtılan kültürel metaların toplumsal farklılıkları ortadan kaldıracak şekilde insanlara dayatıldığına ve bu endüstrilerin edilgin, yabancılaşmış izleyici kitlesi için kendi içinde bir bütünlüğü olan bir kültür yarattığına inananların kullandıkları bir terimdir. Bu tür bir süreç varolsaydı, ki şu an yoktur, hem kültür karşıtı hem de popüler karşıtı olacaktır; anlamların ve hazların üretilip dağıtılması olarak anlaşılan kültürün ayrıca da uzlaşmaz, karşıt, skandalımsı güçler öbeği olarak görülen popülerin karşı tezi olurdu. Kitle kültürü diye bir şey yoktur. Yalnızca ama yalnızca, en fazla iktidar bloğunun endüstriyel ve ideolojik çıkarlarına ışık tutabilecek, ortalığı telaşa veren kötümser kitle kültürü kuramları söz konusudur. Gerçi bunların hiçbirisi de insanların bu ürünlerle nasıl baş ettiklerini, bunları nasıl reddettiklerini ya da bunları nasıl popüler kültüre dönüştürdüklerini ortaya koyan kültürel süreçlere ilişkin kuramlar değillerdir.

İLERİCİ KUŞKUCULUK

Bu kitapta benim vurgum, kitle kültürü kuramcılarının vurgularının tam karşıtı yöndedir: Ben, hegemonyanın başarısızlığa uğradığı, ideolojinin direnişten daha zayıf olduğu, toplumsal denetimin disiplinsizlikle karşılaştığı anlar üzerine odaklandım. Bu tür anların hazlarının ve bu tür hazların siyasetinin popüler kültürde kuramsal açıdan önemli anlar olduğunu savunuyorum, çünkü bu anlar halkın çıkarlarının dile getirildiği anlardır. Popüler kültürün daima ilerici bir potansiyeli vardır, dolayısıyla bu potansiyelin gerçekleştirileceği, bu gerçekleştirimlerin büyük olasılıkla meydana gelebileceği tarihsel ve toplumsal koşulların

belirlenmesi hem kuramsal hem de siyasal açıdan önemlidir. Bu ilerici potansiyel üzerine odaklanırken, popüler kültür siyasetinin çelişkilerle dolu olduğu, belirli tarihsel ve toplumsal koşullar altında gerici olabileceği gerçeğini göz ardı etmemeye özen gösterdim. Ama bunlar seyrek de olsa tam anlamıyla gericidirler –örneğin gerici toplumsal cinsiyet siyaseti çoğunluk sınıf ya da ırk temeline dayalı dayanışmayı güçlendirmeye hizmet edebilir.

Benzer biçimde, popüler kültür hazları, bedava ideoloji yemeği olarak ya da hegemonyacı oltanın yemi olarak sunulan hazlarla çarpışırlar. Oysa bu hazlar iktidar bloğunun çıkarları çevresinde düzenlenmişlerdir; bunlar popüler karşıtıdırlar; iktidarın halkın tehlikeli, önceden kestirilemez hazlarıyla değiştirmeye çalıştığı güvenli, denetimli hazlardır. Haz alanı da tıpkı anlamlar alanı gibi çelişkilerle doludur.

Bu kitapta, popüler kültürün ve siyasal eylemin özellikle mikro düzeydeki ama aynı zamanda potansiyel olarak makro düzeydeki anlamları ile hazları arasındaki olası ilişkilerden kimilerini ortaya koymaya çalıştım. Bir akademisyen olarak ayrıca da siyasal açıdan bilinçli bir kişi olarak, popüler kültür süreçleri üzerine ışık tutmaya çalıştım. Ama bu anlayışın araçsal olarak kullanımıyla, yani bu süreçleri siyasal olarak hareket geçirebilecek bir eylem izlencesi geliştirmeye çalışmadım. Bu isteksizliğimin iki temel kaynağı var –bir ölçüde olsun, siyasal eylem izlencelerinin ancak özgül toplumsal ve tarihsel koşullarda geliştirilebileceğine inanıyorum, ama duygularım büyük ölçüde beni insanların soldan ya da sağdan gelen "öğütlere" kuşkuyla yaklaştıklarını söylüyor, yani insanları duyarsız ya da tarihsel açıdan uygun olmayan girişimlerle örgütleme anlayışının popüler direnişi uyandıran hazları yok edebileceğini düşünüyorum.

İçimden gelen bu uyarılara kulak veriyorum, çünkü akademik bir kuramcı olmamın ötesinde aynı zamanda bir popüler kültür hayranıyım; güçlü, kaba saba beğenilerim var ve akademik eğitimim popüler hazlardan hoşlanmamın, onlara katılışımın önünü almayı bir türlü başaramadı –örneğin, televizyondaki yarışma programlarını önce büyük ölçüde bana müthiş bir keyif sundukları için, sonra da benim kuramsal ilgilerimi ve me-

raklarımı uyardıkları için izliyorum. Bu programları hem içeriden bir hayran olarak hem de eleştirel bir uzaklıktan bir akademisyen olarak deneyimliyorum. Şu an elli yaşındayım, boş vakitlerimin önemli bir bölümünü popüler kültüre katılarak harcadım. Televizyon izlemekten hoşlanıyorum, sansasyoncu boyalı gazeteleri seviyorum, değersiz popüler romanları okuyor, popüler filmlerden haz alıyorum. Disney dünyasında, alışveriş merkezlerinde, Graceland'da, Universal Stüdyoları'na düzenlenen turlarda çok mutlu saatler geçirdim –tüm bunlara karşın kapitalist sistemin öyle kolayca aldattığı birisi olduğumu düşünmüyorum, bu sistem içerisinde büyük hazlar bulabiliyorum da ondan; gerçekte *benim* hazlarımın o hazlarla belirgin bir farklılık sınırı var, *onların* kaynaklarından kendim için *kendi* hazlarımı ürettiğimin farkındayım, bir bakıma onların bakış açısından onların kaynaklarını kendi hazlarım için yanlış kullanıyorum. Kahkaham, onların atılabilir olarak görmedikleri anlarda gerçekleşebilmektedir; hoş karşılanmayabilecek alaycı bir sırıtma içermektedir. Bu nedenle de belirgin olarak genel halktan biri olduğuma inanıyorum. Gündelik yaşamın bir parçası olmayan çeşitli kuramsal bakış açıları bulunan bir akademisyen olmam nedeniyle popüler hazlara ilişkin bu deneyimlerimin özel ya da ayrıcalıklı olduklarını düşünmüyorum. Akademik kuramcı yanım beni bir program geliştirmeye iterken, bu izlence doğrultusunda popüler kültür anlayışının daha demokratik bir toplumsal düzen geliştirmek için kullanılabileceğini söylerken, içimdeki hayran beni popüler kültürün insanlarca üretildiği şeklinde uyarıp duruyor, dışardan müdahale olarak algılanabilecek hiçbir şeyi hoş karşılamayacağını söylüyor. Dolayısıyla elimden geldiğince dikkatlice yol almaya çalışıyorum.

Foucault'ya şükran duymamızı gerekli kılan düşüncelerinden birisi de, iktidar ilişkilerinin sınıf ilişkileriyle yeterince açıklanamayacağı, iktidarın söylemsel bir yapıda olduğu ve genelleşmiş toplumsal yapılarda değil, özgül pratik bağlamlarında anlaşılabileceği üzerindeki ısrarıdır. Toplumsal iktidar sınıfsal ya da nesnel açıdan tanımlanmış herhangi bir toplumsal kategoriyle eşitlenemez: Bir kadın toplumsal bir dayanışma içinde (ailede) ata-

erkil iktidara katılabildiği gibi (baban eve gelene kadar beklemelisin), pembe dizi hayranı arkadaşlarıyla oluşturduğu toplumsal bir dayanışmanın değişmesine bağlı olarak kendisine sıkça rastlanan alaycı dedikodular yaparak atarekil iktidara direnebilir ya da onu rezil rüsva edebilir. Yine benzer biçimde, ayrıcalıklı bir erkek sistem içerisinde (güce ilişkin olduğu denli) güçsüzlüğe ilişkin de çok sayıda deneyim yaşayabilir. İktidar, toplumsal kategorileri boydan boya kesen toplumsal bir güçtür, ama açıkçası bu kategorilerle birtakım benzerlikler de taşır. Erkekler de tıpkı kadınlar gibi ataerkil iktidara katılabilirler (ya da direnebilirler ya da ondan sıyrılabilirler), ancak bu katılımı farklı biçimde gerçekleştirirler. Beyaz, orta sınıftan bir erkek olarak çok daha dezavantajlı kategorilerde bulunan insanlarla güçsüzlük deneyimini paylaşabilirim, ama sınıfsal farkımız deneyimlerde de farklılaşmaya yol açacaktır. Toplumsal iktidar toplumsal kategorilerle yeterince açıklanamaz ama aynı şekilde söz konusu kategorilerden bağımsız olarak da anlaşılamaz.

Benzer biçimde, popüler kültür açısından çok önemli olan toplumsal dayanışmalar toplumsal yapı içerisinde oluşturulurlar, ancak bu yapının kategorileriyle sınırlı değildirler ya da bu kategorilerce üretilmezler. Toplumsal insan, öznellik kuramının daha aşırı uyarlamalarının bizi inandırmaya çalıştığı derecede aşırı belirlenmiş edilgin bir kişi değildir. Bilincimiz öyle basitçe toplumsal ilişkilerimiz tarafından ve bu ilişkiler içinde işleyen ideoloji tarafından üretilmez. Toplumsal ilişkilerimiz ile deneyimlerimizi anlamlı hale getirdiğimiz elimizdeki söylemsel ve kültürel kaynaklar tek boyutlu değildir, bunlar yalnızca tek bir öyküyü anlatmakla, (ideolojik olarak belirlenmiş) tek bir anlamlar dizisi oluşturmakla sınırlı değillerdir. Bunlar kullandığımız kültürel kaynaklardır, nasıl onlar bizi kullanıyorlarsa, biz de onları öyle kullanıyoruz: Bizler birer toplum öznesi olmaktan çok, birer toplum aktörüyüz.

Kuşkusuz deneyimlerimiz toplumsal düzen tarafından üretilip kuşatılmaktadır, ancak bu deneyimler ve bu deneyimler içinde kendimize ilişkin anlamlarımız zorunlu olarak egemen güçlerin arzu ettiği sıralamaya göre gerçekleşmek zorunda de-

ğildir. Ne de içinde doğduğumuz ve egemen ideolojinin az ya da çok silinmezcesine kazındığı dilbilimsel ve göstergebilimsel sistemler tarafından iyiden iyiye belirlenmiştir. Dil sistemleri karmaşık ve çelişkilidir –bunların kültürel işlevi egemen ideolojik çerçevenin yeniden üretimiyle sınırlandırılamaz, çünkü toplumumuz kapitalizmin, ataerkinin ya da bir başka toplumsal gücün karmaşık olmayan zafer yürüyüşüyle üretilmemiştir: Onun tarihi, tüm zaferlerin, tüm yenilgilerin bölük pörçük olduğu sürekli çelişkilerle doludur. Popüler tarihler bunu bütün açıklığıyla ortaya koyar: örneğin Darnton (1985), on sekizinci yüzyıl Fransa'sındaki özgül halk oluşumlarının (örneğin matbaa çıraklarının) kendi tabiliklerine yönelik (direnişçi) duygularını sözlü ve gündelik kültür içerisinde nasıl dışarı vurduklarını, ayrıca bu pratiklerin ne kadar haz verici (ve saldırgan) olduklarını göstermektedir. Toplum yapımız, sözlü kültürümüz ve kültürel kaynaklarımız bastırılmış ama tümüyle yok edilmemiş, çelişkili toplumsal oluşumların izleri silinmezcesine kazınmıştır: Canlı tutulan ve gündelik yaşamın yerel pratiklerinde dolaşıma sokulan bu çelişkili güçler, popüler kültürün üretken aktörleri açısından kültür endüstrilerinin sağladığı kaynaklarla aynı derecede kullanıma hazırdırlar, dahası gereklidirler de. Popüler kültür bu oldukça çelişkili toplumsal itkilerden üretilir ve bu itkilerden oluşur.

Klasik (toplumsal ya da psikanalitik) öznellik kuramları çelişkili güçlerin egemen lehine çözüme kavuşturulmalarını vurgularlar: Toplumsal öznelliğin inşasını egemen güçlerin zaferi bağlamında açıklarlar. Kaçınılmaz olarak ortaya koydukları son, görece kendi içinde bütünlüğü olan, tek bir toplumsal özne ya da tek bir ideoloji içindeki öznedir. Ancak daha güncel kuramlar, içinde toplumsal savaşımın halen sürdüğü, içinde çelişkili özne konumlarının yer yer rahatsız biçimde, yer yer de rahat biçimde yerleştirildikleri parçalanmış, çelişkili özneyi vurgulamaktadırlar. Öteki modeller, toplumsal aktörü çeşitli özne konumları arasında oradan oraya gezinen bir aktör olarak canlandıran göçebe öznellik modelleridir. Bu modellere göre, yeni bir konuma ulaşma asla terkedilen konumun izlerini silmemekte, tam

aksine yeni konum eski konumun üzerine kurulmaktadır. Madonna'yı aynı anda hem ataerkil bir özne (onun erotik bedenini röntgenlemekten haz alıyorum) hem de post-ataerkil (ya da ataerkil karşıtı) bir özne olarak izleyebilirim (benim röntgenciliğime ve bana verdiğini iddia ettiği "haklara" meydan okuyuşundan haz alıyorum).

Tıpkı toplumsal deneyimler içinde olduğu gibi öznellikler içinde de etkin çelişkiler bulunur, metinler içinde etkin çelişkiler olduğu gibi, anlam yaratmada kullanılan söylemsel kaynaklar içinde de etkin çelişkiler vardır. Kişinin bu çelişkili güçler arasında kendi yolunu görüşüp bir karara bağlamak zorunda olması, gelişmiş toplumların üyelerinin toplumsal özneler olmaktan çok toplumsal aktörler olduğu anlamına gelmektedir. Bu tür toplumları ve onların kültürlerini betimleyen çelişkiler öznelliği değil etkin aktörlüğü gerekli kılmaktadır. Tıpkı diğer toplumsal ve kültürel pratikler gibi, okuma da çelişkileri görüşüp bir karara bağlayan ve bunlar arasında bağlantılar kurup dayanışmalar oluşturan toplumsal bir aktörün etkinliğidir, yoksa halihazırda kurulu anlamları edilgin biçimde alımlamak değil. Bu tür aktörlüğün etkinliği gönüllü ya da isteğe bağlı bir etkinlik değil, toplumsal bir etkinliktir, çünkü bu etkinlik gelişkin kapitalist toplumlardaki tabilerin temel deneyimi olan çelişkililik tarafından üretilmekte ve belirlenmektedir. Tabi aktörün hareket edebileceği alanı kapatmaya ya da sınırlamaya çalışan herhangi bir toplumsal güç hattı bu alanı genişletmeye çalışan karşıt ya da kesişen hatlarla çelişkili hale getirilmektedir. Haz, kişinin toplumsal aktörlüğünü güçlendiren, onu geliştiren istikrarsız güçler tarafından sunulan fırsatları yakalamanın ödülüdür. Özneler kuşkucu olamazlar. Hazcı kuşkuculuk insanların son derece temel bir özelliğidir, çünkü ideolojik ve toplumsal denetim güçlerinin gündelik yaşamın uzlaşmaz koşullarıyla buluştuğu anlarda üretilir.

İkinci Dünya Savaşı bombacısının ay üzerinde fotoğraflanmış olduğunu duyuran haberden (*Weekly World News*, 5 Nisan 1988) çok büyük, gelgelelim birbiriyle çelişkili hazlar alıyorum. Şeylerin bilimsel, deneysel düzenine inanmanın avantajlarıyla

donanmış eğitimli bir kişi olarak kendimi, onun ayda olmasının olanaklı olmadığını söyleyen bilimsel "doğrularımla" çelişen (sıradan) inanç sistemlerinden (örneğin hurafelerden) ayırmak gibi bir hazzı ve gücü taşıyorum. Ama aynı zamanda kendi açıklama yeteneğinin, dolayısıyla da söylemsel gücünün gerisinde yatan apaçık gerçeklerde haz verici ilişki noktaları bulan "bilim"e değin (özellikle, ama yalnızca onlar konusunda değil tıbbi ve çevresel sorunlar konusunda) bir kuşkuculuğum var. Bu hazları hem aynı anda hem de dönüşümlü olarak (ya da en azından birisinin diğeri üzerindeki egemenliği ile) deneyimleyebilirim. Kuşkuculuğum "bilim"e ya da "hurafe"ye yönlenebilir, bu yolla ikisi arasındaki çelişki nedeniyle her ikisine de tabi olmaktan kurtulurum. Benim kuşkuculuğum hem bu çelişki tarafından üretilmekte hem de bu çelişkiyi sömürmektedir ve bu çelişen bilgiler arasında kendi yolumu görüşüp karara bağlamama, toplumsal bir özne yerine toplumsal bir aktör, kültürel bir alık yerine kültürel bir üretici olmama olanak tanıdığı ölçüde haz vericidir. Kuşkuculuğum, içinde bir anlamlar üreticisi olarak kendi başıma deneyimleyebileceğim bir alan yaratmakta, bu anlamların bir bölümü kendi toplumsal güçsüzlük deneyimimle haz verici biçimde ilintilidirler. "Sistem"den şöyle söyleyerek kısa bir süreliğine kendi farklılığımı kurabiliyor olmaktan hoşlanıyorum: "Bunlar her şeyi açıklayamaz, her şeyi bilemezler. Açıklayamadıkları şeyleri bastırmak isterler, çünkü onların açıklayamadıkları şey iktidarlarından kurtulan şeydir."

Hazzım direnişçidir, çünkü bilimin söylemsel gücünün kapitalizmin söylemsel ve ekonomik gücüyle dayanışma içinde olduğunun farkındadır. Bilimin aydaki bombacıyı en basit düzeyde bile açıklayamayışı, kapitalizmin tabilerin deneyimlerini kuşatamama, dahası denetleyememe beceriksizliğiyle uyum içindedir. Kendi gücünün sınırlarına çarpan şaşkın bir bilim adamı, söylemsel düzeyde bir nakletmeyle ya da yer değiştirmeyle kendi gücünün sınırlarına çarpan bir burjuvaya dönüşür: Aydaki bombacı, tabilerin egemen söylemler tarafından sunulan anlamların (ve iktidarın) dışında yatan toplumsal deneyimleri için bir eğretileme olur çıkar. Haz aydaki bombacıda değil, genelgeçer

doğrunun reddinde yatmaktadır. Saldırgandır, dolayısıyla da bilim (ya da iktidar) onu açıklamaya değil (çünkü bu onun geçerliliğini itiraf etmek olacaktır) bastırmaya ya da reddetmeye çalışır. Bu haber bilimi doğada temellenmiş toplumsal ve siyasal olmayan dolayısıyla da nesnel, evrensel, karşı çıkılamaz bir doğrular sistemi olarak kendi egemen terimleriyle değil, benim kendi terimlerimle —yani, bir iktidar sistemi olarak— anlama hazzına ulaşmama olanak tanır. Haber, "bizim" "onlara" ilişkin deneyimlerimizin gizemini çözer, onlara meydan okur, saldırır, rezalet çıkarır, sansasyon yaratır ve onları eklemler, dolayısıyla da popüler kültürle onun anlık hazları içine kolaylıkla dahil edilir. Haber üretkenliği davet eder, dedikoduyu, savı, inanç ile inançsızlığı, ortakgörü ve kuşkuculuğu, genelgeçer ile genelgeçer olmayan bilgileri, yukarıdan aşağıya iktidar oyunu ile aşağıdan yukarıya iktidar oyununu kışkırtır. Dengesizleştirici, sansasyonel ve aşırıdır, hazları aldatılmışın ya da tabinin değil, üretken kültür aktörünün hazlarıdır.

İLİNTİ ÜRETMEK

Popüler kültür nutuk çekmemelidir. Kimi Sosyal(ist) gerçekçilik biçimlerindeki temel sorun, endüstri toplumunun sorunlarına bir yanıt ya da "doğru" bir içgörü sağlama çabasıdır. Siyasal açıdan ne kadar doğru olursa olsun, popüler kültürün üretkenliğini inkâr eder: Metindeki yapımcıl öğeleri elden geldiğince aza indirir ya da en azından bu öğeleri ortadan kaldırmaya uğraşır. Metnin, okurun toplumsal deneyimiyle ilintisini belirleyerek kültürel aktörün gördüğü işi görmeye uğraşır. Bu türden nutuk çekip duran toplumsal gerçekçiliğin popüler kültürün bir uzantısı olma olasılığı yoktur. Bu, toplumsal gerçekçiliğin hiçbir biçiminin popüler hale gelemeyeceği anlamına gelmemekle birlikte bu soruyu gündeme getirmekten de geri durmaz. Örneğin *Dallas* Batı dünyasında çok değişik toplumsal gruplar tarafından izlenmektedir. En azından kimi durumlarda şaşırtıcı derecede farklı popüler kültürler içine dahil edilmektedir: Ewing'lerinkin-

den oldukça farklı toplumsal deneyimleri bulunan insanlar tarafından direnişçi biçimde okunmakta ve/veya onların gündelik yaşamlarına dahil edilmektedir. *Dallas*'la kurulan ilinti onun yansıttığı dünyanın maddi koşullarında yatmamaktadır. Gerçekten de popüler okurların çoğuna göre bu maddi koşulların hazzı farklılıklarında yatmaktadır: bunlar popüler deneyimden farklı ama genelde onunla ilişkili olan egemen ideolojiyi cisimleştirmektedir.

Tabi sınıfların (ve *EastEnders* dizisinde ırkların) daha doğrudan yansıtıldığı *Coronation Street* (*Kral Yolu*) veya *EastEnders* (Doğu Londralılar) gibi İngiliz televizyon dizileri de bulunuyor. Bu yansıtışlar, izleyicileri tabi sınıflarla toplumsal dayanışmalar oluşturmaya teşvik ettikleri ölçüde toplumsal bir gerçekçilik biçimidirler. Gelgelelim bunlar kapalı ya da nutuk çekip duran bir toplumsal gerçekçilikten kaçındıkları ölçüde de popülerdirler: Toplumsal açıdan doğru anlamlara ilişkin bir "parti çizgisi" önermek yerine çelişkili ve çatışmalı temsiller sunarlar, bu yüzden de yapımcıl okumalara olanak tanırlar. Gerçekten de *EastEnders* ile bu dizinin hayranlarını inceleyen Buckingham (1987), dizi, ırk gibi konularda zaman zaman bir nebze öğretici ya da nutuk çekici görünmekle birlikte, araştırdığı okul çağındaki izleyicilerin bu tür bir ahlak hocalığından kaçınma eğiliminde olduklarını bulmuştur. Bununla birlikte, izleyiciler bu konulardan kaçınmamışlardır; tam tersine, bu sorunlarla "karakterlerin ahlâkî ikilemlerini adamakıllı tartışarak, geçmişteki olayları anlatarak ve geleceğe yönelik kestirimlerde bulunarak" gerçek anlamda ilgilenmektedirler (Buckingham, 1987: 163).

Başka bir deyişle, onların okumaları nutuk çekici bir metnin olanak tanıyacağından çok daha yapımcıldır. Bu tür yapımcıl popüler metinler anlamların dedikodu ya da sohbette yeniden üretimini ve yeniden dolaşımını kışkırtmaktadırlar; bunların açık ama ilintili çelişkileri, izleyicilerin onları kendi yaşamlarıyla ilişkilendirmesini teşvik ederek farklı toplumsal dayanışmalar içindeki izleyicilerin buldukları farklı ilinti noktalarından farklı anlamlar üretmelerini olanaklı kılar. Morley (1986), toplumsal temsil düzeyinde ilintinin farkına varmanın ne denli haz verici

olduğunu göstermiştir, ancak açıkçası bu, örneğin Rusyalı Yahudilerin *Dallas*'tan algıladıklarından başka türde bir ilintidir. Burada başka hazlar iş başındadır. Kimileri farklılık hazları üretmek için temsil düzeyinde olumsuz özellikleri harekete geçirir, kimileri de aynılık hazları üretmek için daha olumlu biçimde temsil edilen öğeleri harekete geçirir. Temsil edilen ilinti aynılık ya da farklılık eksenlerinde işleyebilir. Böylece *Dallas*'ı Ewing'lerin parasının mutluluk getirmediğinin bir kanıtı olarak okuyan Faslı Yahudiler bu anlamı, Batı materyalizminden farklı olmalarına bağlı olarak kendi düşünceleriyle ilintili olması ölçüsünde haz verici bulmuşlardır. Morley'in (1986) alt sınıftan Londralı izleyicilerinin *Only Fools and Horses* adlı dizide "yerel" karakter ve olaylara ilişkin temsillerde buldukları ayırdına varma hazları söz konusudur. Bu açıdan bu hazlar D'acci (1988) tarafından araştırılan *Cagney and Lacey* hayranlarınınkini andırmaktadır.

Her iki temsili ilinti türü de popüler, direnişçi okumalara olanak tanımaktadır. Ama belki de farklılık ilintileri aynılık ilintilerinden daha değişik popüler oluşumlara ulaşabilmektedir. Dolayısıyla *Dallas*, çok daha çeşitlilik gösteren ulusal ve toplumsal oluşumlarda *Only Fools and Horses* ya da *Cagney and Lacey*'den daha popüler olabilir. Ama *Dallas*'ın daha büyük değilse bile daha geniş popülerliği, belki de izleyicilere kendilerini egemen güçlerle popüler olmayan bir biçimde aynı hizaya soksunlar diye önerdiği daha büyük teşvikin bir sonucu olabilir. *Dallas* aynı zamanda *Only Fools and Horses* ya da *Cagney and Lacey*'den hegemonyacı açıdan daha işbirlikçi okumaları harekete geçiriyor olabilir. Mevcut bilgimiz bu tartışmayı sonlandıracak düzeyde değil. *Dallas*'ın hegemonyacı yöneliminin etkililiği ya da etkisizliği, izleyicilerinin toplumsal dayanışmalarına ve onların (dizinin temsil ettiği dünya ile kendi değerleri arasında) aynılık ilintileri ya da (temsil ettiği dünya ile kendi deneyimledikleri dünya arasında) farklılık ilintileri kurmalarına bağlıdır. En can alıcı ilintiler aynılık ilintileri olmayabilir. Bilim kurgunun ya da tarihsel aşk romanının popülerliği açıkçası maddi ayrıntılar düzeyinde yansıtılan toplumsal bağlantılardan ve gündelik yaşam koşullarından kaynaklanmaz. Kim bilir belki de birtakım Üçüncü

Dünya'lı izleyiciler *Dallas*'ı Batı'nın kendileri için tanımladığı gelişmeye karşı uyarıda bulunan siyasal açıdan bilinçli bir bilim kurgu, gelecekçi bir karşı-ütopya olarak okumaktadırlar. Popüler kültüre ilişkin anlayışımızın bu aşamasında kestirimde bulunmaktan öteye gidemeyiz.

Temsil düzeyinden çok söylem düzeyinde varolan başka ilinti türleri de söz konusudur. "CONTRAVER$Y" manşeti hiçbir biçimde popüler toplumsal deneyimi temsil etmez, ne de aydaki bombacı haberi temsil eder. Bunlar, sundukları dünya temsilinden çok bu dünyaya ilişkin birbiriyle çelişkili söylemsel yönelimleri bir araya getirdikleri için popüler bir söylemdirler. Bunların ilintileri, kendilerinden hem anlam hem de haz üreten okuma pratikleri yanında gündelik yaşamdan hem anlam hem de haz üretmekte kullanılan toplumsal pratikler arasındaki ilişkilerde yatmaktadır. Erkek halihazırda "Evet, patron" yanıtını vermişken "Yolu yok, Jose" diyen kadın sesinin duyulmasının verdiği haz yatak odası çelişkilerinin temsiline indirgenemez; iki söylemsel tutumda çelişkili ve çözülemez biçimde aynı çiftte barınmaktadır. Bu çelişkiler özgül ailelerin yaşadıkları, kendileriyle mücadele ettikleri ataerkil bir iktidarla çok çeşitli bağlamlarla ilintilidirler: Bu ataerkil iktidar; ataerkil strateji ile feminist taktiklerin herhangi özgül bir çatışma "gerçeğini" temsil etmekten çok çelişkiye düştükleri toplumsal cinsiyetçi-siyasal alanı yeniden üretmektedir. Bu, anlamların üretildiği toplumsal deneyimin öğelerinin farkına varmakla ilintili olmaktan çok, anlamların üretiminde kullanılan söylemsel stratejiler ve taktiklerle ilintilidir.

İlinti, karmaşık bir popüler beğeni ölçütüdür: Temsil düzeyinde aynılık ve farklılık eksenleri boyunca işler. Ancak temsil düzeyiyle sınırlanmış değildir; gerçekten de popüler kültür açısından söylemsel ilinti temsili ilintiden daha verimliymiş gibi gözükmektedir, çünkü yapımcıl metinlerde daha öne çıkan bir öğe olma olasılığı yüksektir: Temsili ilinti okurcul, verimsiz metinlerle daha kolaylıkla kurulabilir. Bu metinlerin popüler kültürün ham kaynakları olarak yaygın biçimde tercih edilme olasılıkları düşüktür. Yapımcıl olmayan bir metindeki temsili bağlantının popüler kültür üretme olasılığı oldukça düşüktür.

İlericiler de köktenciler de, çoğunluk, sunduğu dünya temsilleri çeşitlerini arttırmak, taşıdığı seslerin ve görüşlerin sayısını çoğaltmak, kendisiyle daha açık bir biçimde çatışmasını ve çelişmesini sağlamak için kitle kültürü üretimine müdahale etmeyi isterler. Popüler kültürün üretildiği kaynakların bu yolla genişlemesi, zenginleşmesi ve çeşitlenmesi toplumsal değişim için potansiyel olarak olumlu bir güçtür ancak bu potansiyel yalnızca popüler kültürün oluşturulmasında içerilen üretkenlik ve beğeninin uygun bir açıklaması verildiğinde gerçekleşebilir. Kitle iletişim araçları postacının mektupları dağıtmasına benzer şekilde hazır-yapım bir popüler kültürü dağıtmazlar. Kitle iletişim araçlarını kültürel metaları sağlayanlar diye, insanları da bu metaları tüketenler diye görecek olursak, metaların değişmesiyle birlikte popüler kültür de değişecektir derken toplumsal düzen de değişecektir şeklinde yanlış bir inanca yol açmaktadır. Ne kültür ne de siyaset bu denli basittir.

Medyamızı değiştirmeyi ya da alternatif medyayı teşvik etmeyi istemeyenlerimiz için temsil düzeyine yoğunlaşarak popüler beğenin, ilintinin ve popüler üretkenliğin oynadığı rolleri görmezden gelmek aşırı derecede cezbedicidir. Eğer ilericiler dünya temsilleri alanını genişleten ama çeşitli halk oluşumlarına önyargılı davranan yeni kültürel metalar üretirlerse kendi amaçlarına hizmet etmiş olmazlar, çünkü popüler kültürün talep ettiği şeyi sunmakta başarısız kalırlar. İlinti göz önüne alındığında genellikle aynılığın temsili ekseniyle sınırlandırılır, özellikle de söylemsel ilinti ile yapımcıl hazların taşıdığı daha büyük potansiyel görmezden gelinir. İlericiye radikal kültürel kuramcılar eğlencenin de karnavalın da önemini çok kolayca küçümseyebilirler; zevksiz, katı kuralcı metinler üretirler. Toplumsal deneyime ilişkin (direnişçi ya da ilerici) özgül anlamlar yayma arzuları çok kolayca kapalı, yapımcıl olmayan metinlerin üretimine yol açabilir. Yapımcıl metinler riskli metinlerdir, çünkü anlamları denetim dışıdır, kaldı ki kültürel üretim zorunlu olarak başlı başına riskli bir iştir. Metinlerin üreticileri ne popüler beğeniyi ne de popüler üretkenliği denetleyebilirler. Popüler kültür, yardımsever de olsa merkezi denetime kolay kolay teslim olmaz. Aşırılığa

olanak tanımada bir risk bulunur, çünkü aşırılık anlamların denetim dışına çıkmasına yol açar: Solun gücü, karnavalımsı tersine çevirmelere ve sıyrılmalara sağınki kadar açıktır, yok eğer ilerici metinler popüler olacaklarsa bu zaman zaman alınması gereken bir risktir.

POPÜLER KÜLTÜR VE TOPLUMSAL DEĞİŞİM

Köktenci kuramcılar sürekli popüler güçleri küçümseyip aşağıladılar. Öncelikle, nasıl ki egemen ideolojiye gösterilen direnişleri iktidarın stratejik mekanizmalarını kuramlaştırarak, çözümleyerek öğrenebiliyorsak, popüler gündelik taktikleri de araştırarak ortaya çıkarabileceğimizi savunarak bu bakış açısını düzeltmeye çalışacağım. İkinci olarak, toplumsal değişme yönündeki popüler güdülerin köktenci ve kuramsal olanlardan oldukça farklı olduklarını, köktenci kuramcı ve siyasetçilerin bu farklılığın farkına varmayı başaramayışlarının, toplumsal değişmeyi hızlandırmak için popüler enerjiyi ve güçleri harekete geçirerek olabildiğince etkin çalışmalarını sağlayamamalarıyla sonuçlandığını düşünüyorum. Aynı zamanda bu bakış açısı popüler güçlerin kendi toplumsal deneyimlerini egemenlik altına alan sistem içinde sisteme karşı gerçekleştirdikleri toplumsal değişmeyi küçümsedikleri gibi ilerlemenin oranını da küçümsemelerine yol açtı.

Burada, oldukça farklı, büyük olasılıkla da aynı ölçüde geçerli iki toplumsal değişme modeli söz konusudur. Bu modelleri radikal ve popüler diye adlandırabiliriz. Toplumdaki iktidarın önemli oranda yeniden dağılımıyla sonuçlanan radikal toplumsal değişim çoğunluk (silahlı ya da silahsız) devrim olarak betimlenir ve görece olarak tarihte arada sırada baş gösteren bunalım noktalarında ortaya çıkar. Popüler değişim ise olagelen bir süreçtir. Sistem içindeki insanların aşağıdan yukarıya iktidarı sürdürmelerini ya da arttırmalarını hedefler. İktidarın rahatsız edici

aşırılıklarının yumuşatılmasıyla sonuçlanır, zayıflar açısından küçük kazanımlar üretir, zayıfların itibarını ve kimliğini korur.

Popüler kültürün radikal olması beklentisi içine girecek (dolayısıyla öyle olmadığı için eleştirecek) olursak yanılırız. Radikal siyasal hareketler temsil ya da simgesel sistemler düzeyinde ortaya çıkmazlar, ne de bu düzeyde işlerler. Ancak tarihsel koşullar radikal bir bunalım ürettiği zaman, medya ile popüler kültürün ortaya çıkabilecek radikal değişimde etkin bir rol oynamayacağı anlamına gelmez bu: Yalnızca, simgesel ya da kültürel sistemlerin tek başlarına bu tarihsel koşulları üretemeyecekleri anlamına gelir. Günümüzde Batılı toplumların karşılaştıkları şiddetli (ekonomik, çevresel, toplumsal) sorunlara karşın, bu sorunların ataerkil kapitalizmi devirmekle sonuçlanacak tarihsel bir bunalım oluşturduğu yönünde çok az belirti söz konusudur. Popüler kültür bu koşullar altında radikal olamaz. En fazla ilerici olacaktır.

Siyasal alanda popüler sol'un bulunduğuna ilişkin çok az kanıt olsa bile, Laclau'nun muhalif popülizm türlerinden olan popüler, ilerici popüler kültürle özdeşken popülist de radikalizmle özdeştir. Thatcher ile Reagan'ın sözcüleri sağcı bir popüler retorikle konuşmaktadırlar (güç olmakla birlikte bunalım dışı koşullarımıza uygulayacak olursak– Hitler'in ya da Mussolini'nin popülist retoriği en aşırı uçtaki sağcıların dışında kalanlar düşünüldüğünde hiç de uygun değildir). Solun eksikliğini hissettiği şey popüler bir retoriktir: Popülist radikal retoriğin kendi tarihsel koşulları içinde uygun görülebilecek çok sayıda tarihsel örneği vardır, ne var ki bunlar çağdaş Batı toplumları için uygun örnekler değillerdir.

Demek ki, popüler kültür kuramcılarının iki tür sorunu bulunmaktadır. Birinci tür sorun, popüler kültür biçimlerinin kendi ilericilik dereceleri açısından kullanışlı biçimde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini, yok eğer değerlendirilebiliyorsa bu farklı türdeki ilericiliğin özgül metinlerde ve onlara ilişkin okumalarda nasıl belirlenebileceğini araştıracak yollar geliştirmektir. Ardından, direnişin doğası, yani içsel direnişle (sıyrılmacı ya da üretken direnişle) mikro ve makrosiyasal düzeyleri tek

başına kuşatan ve hâlâ büyük ölçüde keşfedilmemiş iç içe geçmiş ilişkilerin bulunduğu sosyopolitik düzeydeki örgütlü direniş arasındaki ilişkiler aracılığıyla düşünme gelmektedir.

Popüler kültürün potansiyel ilericiliğini değerlendirmek, şu an ki bilgi düzeyimiz açısından bizi aşmaktadır, görünen o ki bir süre daha böyle olmayı sürdürecektir. Bu kitapta, kimi halk kültürlerinde kullanıma sokulan metinlerin belli özelliklerini ortaya koymaya çalıştım. Bu özelliklerin varlığı bir metnin mutlak surette kullanılacağının güvencesi değildir, ama bunların yokluğu metinlerin kullanımının daha az olası ve daha az esnek olmasını sağlar. Metinsel çözümleme bir metnin popüler potansiyelini belirlemede yararlı olabilir, ama bu potansiyelin nasıl gerçekleştirilebileceği ya da gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceği konusunda yalnızca spekülasyon yapabilir. Spekülasyonlar bir nebze kuramsal titizlik gerektirirler, çünkü bunlar hem uygun bir metinsel kuram hem de uygun bir toplumsal kuram içinde konumlandırılmalıdırlar; ancak bu konumlandırmalar asla tanımlamanın ötesine geçemezler, asla ayrıntılı olamazlar, çünkü bunlar daima metnin uygulamaya sokacağı kimi pratik ve bağlamsal kullanımlar açısından sürpriz olarak niteleneceklerdir. Benzer şekilde, bu kullanımların hangilerinin ötekilerinden daha ilerici olacağını öngörmek olanaklı değildir. Çözümleyici bir metne ilişkin spekülasyona dayalı potansiyel kendi okumalarını egemen ideolojiye hizmet eden anlamlarla ilişkisi yoluyla konumlandırabilirken, dolayısıyla da bunların ideolojik farklılığına ilişkin yaklaşık bir ölçüye ulaşabilirken, ilintili olmakla birlikte bu bir metnin ilerici potansiyelinin ölçüsünü oluşturmamaktadır.

Bir metnin özgül kullanım anlarına ilişkin etnografik çözümlemenin, ilerici potansiyelin hangi koşullarda ve ne şekillerde gerçekleştirilebileceğini anlamamıza yardımı dokunabilir. Ne var ki, bunlar daima halihazırda oluşmuş kültürel bir sürecin çözümlemeleridir; bunların öngörüsel bir değerleri yok değildir ama sınırlıdır.

Örneğin D'Acci (1988) birtakım *Cagney and Lacey* hayranlarının diziden elde ettikleri güçlenme duygusunun, kendi top-

lumsal yaşamlarını değiştirmelerini nasıl olanaklı kıldığını göstermiştir; benzer şekilde Radway (1984) de kimi aşk romanı hayranlarının, okumalarının, özgüvenlerini kocalarının isteklerine daha iyi karşı koyabilecekleri ve ailenin ataerkil yapısı içinde kendileri için daha güçlenmiş bir alanı pazarlık konusu edebilecekleri bir noktaya yükseldiğini keşfettiklerini bulmuştur. Seiter vd. (1989) bir TV pembe dizisinde evli bir kadının ilişkisini anlatan temsilin özgül bir evlilik içinde kocaya, karısına karşı davranış biçimini değiştirmesi için bir uyarı olarak kullanılabileceğini bulmuşlardır. Popüler metinlerin mikrosiyasal kullanımına ilişkin bu tür özgül anlar, kimi Madonna hayranlarının erkek arkadaşlarından kendilerine daha iyi davranmalarını istemelerinin bu hayranlık aracılığıyla güçlendirileceğini tahmin etmemize yol açacaktır, ancak hangi hayranların bu şekilde davranacağını ve bu taleplerin hangi biçimleri alacağını öngörmemiz olanaklı değildir. Madonna metinlerinin çözümlemesiyle hayranlarına ilişkin etnografik çalışmalar, toplumsal-bağlamsal bir kuram aracılığıyla benzer toplumsal cinsiyetçi-siyasal potansiyele sahip diğer popüler metinlerin (örneğin aşk romanları, pembe diziler ve *Cagney and Lacey*) özgül kullanımlarına ilişkin çalışmalarla, kimi Madonna hayranlarının mikrosiyaset düzeyinde Madonna metinlerine ilişkin toplumsal açıdan ilerici kullanımlar gerçekleştireceklerini öngörmemizi olanaklı kılacak şekilde birleştirilebilir.

Mikrosiyaset ile makrosiyaset arasındaki ilişkiler türlü türlü ve dağınıktır. Siyasetin en mikrosu içsel fantezi dünyasıdır (bakınız *Reading the Popular*, 5b bölümü). Fantezinin, ideolojik sömürgeleştirme uzamının ötesinde bir iç alan olarak korunması ve kişinin kendisini farklı koşullarda farklı şekillerde eylemde bulunuyor olarak canlandırma becerisi başlı başına mikro ya da makro düzeyde toplumsal eylemle sonuçlanmayabilir, ama gene de bu tür bir eylemin ortaya çıkabileceği zemini oluşturur. İnsanların kendilerini ve toplumsal ilişkilerini yeğlenen egemen ideolojiden farklı şekillerde düşünebilme yetisine dayanmamış toplumsal bir değişim hareketi tasavvur etmek güçtür.

Bu tür içsel, özelleşmiş direniş, eğer toplumsal bir boyut kazanacak olursa –eğer toplumsal aktör genelgeçer ve genelgeçer olmayan ilişkiler aracılığıyla başkalarıyla bağlantı kurabilirse ve kendi içsel direnişlerini başkalarınınkiyle eklemleyebilirse– ilerici potansiyelini arttırabilir. Eleştiricinin-kuramcının bir işlevi, ya kişiselin dışa açılarak genelleşmesine yardım edecek bir sözdağarcığı ile kuramsal bir çerçeve sağlayarak ya da toplumsal örgütlerin kadın hareketindeki bilinç yükseltme grupları çizgisinde örgütlenmelerini sağlayarak içselin toplumsallaşmasına yardımcı olabilmektir.

Mikrosiyasal düzeyde bu tür bir değişme potansiyeli küçümsenmemelidir. Madonna'yı kullanarak erkeklerle ilişkilerini değiştirme gücü kazanan hayran bu güçlenmeyi ailesi ile okulundan tutun da işyeri içindeki ilişkilerine dek genişletebilir. Sokakta ya da bir alışveriş merkezinde gezinirken insanların kendisini tanımasını talep etmesi, bu yeni anlayışın bir uzantısı olabilir; sokakta kadınlar için mekânlar isteme süreci ev içi ve ev dışının toplumsal cinsiyetçi anlamlarını kırmanın bir uzantısı olabilir; erkeğin röntgenci hakları ile hazlarını değiştirip azaltmanın bir uzantısı olabilir.

Makrosiyaset düzeyinde sisteme radikal biçimde saldırmayan bu tür bir toplumsal değişimin gündelik yaşamlarını sürdüren tabilere sunabileceği türden bir ilericiliği vardır. Madonna'nın toplumsal cinsiyetçi ilericiliğinin, radikal feminist eylem gruplarının oluşumuyla sonuçlanmasını bekleyemeyiz, ama aynı şekilde Madonna'daki radikalizm yoksunluğunun, toplumsal cinsiyet açısından gerici olarak görülmesine de izin veremeyiz. Madonna'nın ataerkil ikonografiyi, değerleri ve hazları kullanımından rahatsız olan radikal feministler, Madonna aracılığıyla ortaya konabilecek ilerici kullanımları görmezden gelebilirler, hatta bunları inkar dahi edebilirler. Radikal kuramlar, siyasetin her alanında ilerici pratiklerle sık sık ters düşebilirler.

Gerçekten de bunu daha da ileriye götürebilirim. Şu ya da bu radikal sanat biçiminin tanınabilir bir siyasal ya da toplumsal etkililik ürettiğini gösterecek elimizde çok az tarihsel kanıt söz

konusudur. Bunu söylerken, radikal ya da avangard sanatı, onun kendisini marjinalleştirdiğinden daha çok marjinalleştirmek gibi bir amacım yok. Benim asıl amacım, siyasal açıdan radikal sanatın ilerici kullanımlarının popüler sanatın ilerici kullanımlarından daha etkili olduğu şeklindeki iddiaları sorgulamak. Barthes (1973), avangardın burjuvaziye yalnızca estetik ve etik alanlarında karşı çıktığını ama burjuvazinin ekonomik ve siyasal iktidarını asla rahatsız etmediğini savunurken bu sanatın siyasal açıdan sınırlılıklarına işaret etmektedir. Bulunabileceği etkililik, burjuvazinin kendi içindeki marjinal değişimlerle sınırlıdır. Gerçekten de popüler sanatın mikro düzeydeki ilerici etkililiğine ilişkin, makro düzeydeki radikal sanatınkinden daha fazla kanıt vardır.

Şu ya da bu temsil sistemine doğrudan siyasal etki atfederken dikkatli olsam bile, tüm temsillerin bir siyaseti olması gerektiğini ve bu siyasetin hem makro hem de mikro olabileceğini belirtmek isterim. Çoğu popüler kültür kuramcısı popüler kültürün makrosiyasal düzeydeki etkisinin gerici olduğunu, yani popüler kültürün dağınık, uzun dönemli siyasetinin egemen sınıflar ile egemen toplumsal grupların çıkarlarını ilerlettiğini savunmaktadır. Bu tür kuramlar, ideolojik etkiyi değil de yalnızca hegemonyacı yönelimi betimleyecek şekilde anlaşılırsa inandırıcıdırlar.

Gelgelelim mikro düzeyde durum farklıdır. Birçok araştırmacı, ara sıra da olsa popüler kültür pratiklerinden elde edilebilecek bir güçlenme duygusunun mikrosiyasal düzeyde ilerici toplumsal eylemi olanaklı kıldığını ya da teşvik ettiğini bulmuştur (örneğin bakınız., D'Acci, 1988; Radway, 1984; Seiter vd., 1989). Makro düzeydeki popüler kültür siyaseti mikro düzeydekilerle çelişebilir. Durum böyleyse eğer, gündelik yaşamın siyasetine ve kültürüne ilişkin güncel araştırmalar, makro düzeyde herhangi gerici bir etkinin mikro düzeydeki yıkıcılığı engellemede zayıf kalacağını ortaya koyacaklardır.

Böylesine bir ilericiliğin toplumsal sistem tarafından içerilmesi de bu ilericiliğe ne ölçüde izin verileceği de tartışmalı-

dır. Tartışma daha çok içine katma sorunu üzerinde odaklanmaktadır. Bir bakıma, ilerici pratiklerin, tabi içeriği sistem içinde tutmak için kullanım izni verilmiş her derde deva ilaçlar olduğu öne sürülebilir. Sistemin esnek olmasını ve içinde muhalefet noktaları içermesini sağlamakla, bu tür ilerici pratikler aslında karşı oldukları şeyi güçlendirmekte, dolayısıyla da toplumsal koşullarda ortaya çıkabilecek hakiki iyileşmenin tek yolu radikal değişmeyi geciktirmektedirler. Bu tür bir sav son dönemlerdeki çoğu radikal kuramcının kabul ettiği bir düşünceydi. Halen de bütünüyle çürütülmüş değildir: ciddi biçimde ele alınmayı beklemektedir. Bu savdaki sorun, tüm popüler ilerleme ve haz göstergelerini içine katma anları olarak gören, buna bağlı olarak da iktidarı totaliter olarak kavrayan, yalnızca radikal ya da devrimci eylemle yıkılabileceğini düşünen kötümser bir indirgemeciliğe yol açabilecek olmasıdır. Bu tür bir Marksist sav açısından ironik olmakla birlikte, bu sav aynı zamanda tarihsel koşulları açıklamakta yetersiz kalır ve böylece süreci mutlaklaştırır. İçine katma belli koşullar altında belli bir yere kadar etkili olabilir, ama bazı koşullarda daha da az etkilidir. Tekrar edersek, kuramsal odaklanmanın yapısal süreçten toplumsal olarak konumlanmış pratiğe doğru kayması zorunludur.

İçine katma üzerindeki vurgu kuramsal açıdan kuşkusuz geçerli olabilir ama siyasal açıdan verimsizdir, çünkü kapitalist toplumların gerek şu an ki gerekse yakın gelecekteki koşulları içinde bu tür bir radikal toplumsal değişme için gerekli olan popüler desteği harekete geçirebilecek hiçbir umut ışığı sunmaz. Gerçekten de, daha önce savunduğum gibi, çeşitli halk oluşumlarını harekete geçirmek yerine onları yabancılaştırma riski taşır.

Buna karşı duran sav ise, "içine katma" olarak adlandırılan şeyin, zayıfın gerilla saldırıları tarafından güçlüye zorla kabul ettirilmiş savunmacı bir strateji olarak kabul edilmesiyle daha iyi anlaşılabileceğini söylemektedir. İçine katma daima biraz olsun alanı terketmeyi, mekandan ödün vermeyi gerektirmektedir; bu tür bir sürekli aşınma süreci, sistem içindeki tabilerin koşullarında önemli iyileşmelere olanak tanıyan değişmeleri de pekâlâ getirebilir. Sistemdeki iktidarın ve kaynakların yeniden dağılımı

radikal olmayabilir, ancak hem iktidarın kullanılma biçimini hem de iktidarın doğasını değişikliğe uğratabilir. Mavi yakalı işçilerin ekonomik, toplumsal ve endüstriyel koşulları bu yüzyıl içerisinde belli ölçülerde olsa da iyileşmiştir. Öteki tabi gruplarsa toplum içindeki güçlerini hem makro hem de mikro düzeylerde arttırmışlardır.

Kuşkusuz gidilecek daha uzun bir yol var, ancak sistem içinde yer alan ve sisteme karşı çıkan gündelik mücadeleleri sistemin kendisine yönelik daha radikal bir saldırı lehine aşağılamak, hatta bunları engellemeye çalışmak, amaçlananın aksi bir etki yapabilir. İlericiliğe ilişkin daha makul ve daha yakın hedefler, radikalizmin daha geniş ve daha uzak hedeflerinden daha popüler olabileceği gibi daha pratik de olabilir. Bu iki toplumsal değişim modeli birbiriyle çelişmemelidir, çünkü popüler katılımı gerçekleştiremeyen radikal kuramlar siyasal başarısızlığa mahkum olmak zorundadırlar. Tarihsel bunalım ya da keskin siyasal düşmanlık anlarında radikal hareketlerle bağlantı gerçekleştirme potansiyelinden yoksun olan popüler ilericilik de aynı derecede etkisizdir. Direnişleri gündelik yaşamın küçük ayrıntıları içinde koruyan mikrosiyaset, makrosiyasetin tohumlarına, kendisi olmadan büyüme başarısını gösteremeyeceği bereketli bir toprak sağlar.

Bu kitapta ve bu kitaba eşlik eden öbür okuma kitabında hem olumlu hem de iyimser bir popüler kültür görüşü savunmaya çalıştım. Öyle ki, bu görüşler birtakım akademik ve siyasal görüşlere karşı çalışmaktadırlar, ancak popüler güçlerin, toplumsal değişme motorunu ateşleyebilecek (zaten halihazırda bunu yapıyorlar) kullanılmamış bir toplumsal kaynak olarak yeniden kavramlaştırılmalarına yardımcı olacaksa, yol açtığım herhangi bir anlaşmazlık mazur görülebilir. Yeni bilgiler kendilerini önceleyen bilgiler nezdinde evrimci bir gelişim değillerdir; tam tersine, yeni bilgiler daha eski, köhnemiş bilgilerle muhalif bir ilişki içine girerler ve onların anlayışlar arasında geçen iktidar oyunundaki konumlarına meydan okurlar, böylesine çatışmalarda yeni içgörüler ortaya konabilir. Popüler kültürü farklı biçimlerde olumsuz bir toplumsal etki olarak gören çeşitli görüşleri

tartışmaya açmak istiyorum. Nitekim son çözümlemede popüler güçlerin toplumumuzda olumlu bir etkisinin bulunduğunu, bu güçlerdeki ilerici öğeleri uygun bir yolla açıklayamamanın akademik ve siyasal açıdan zayıflatıcı olduğunu düşünüyorum. Umarım kimi okurlarımı benim gibi düşünme konusunda ikna etmeyi başarmışımdır.

KAYNAKÇA

Allen, R. (1977), *Vaudeville and Film, 1895-1915: A Study in Media Interaction*. Yayımlanmamış doktora tezi, University of Iowa.

Allen, R. (1985), *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Allen, R., der. (1987a), *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Allen, R. (1987b), *The Origin of the Leg Show: Transgression and Sexual Spectacle in Nineteen-Century Burlesque*. Yayımlanmamış makale, University of North Carolina.

Althusser, L. (1971), "-Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy and Other Essays* içinde, New York: Monthly Review Press, s. 127-186. [Lenin ve Felsefe, çev. B. Aksoy, E. Tulpor, M. Belge, İstanbul: İletişim, 1989.]

Altman, R. (1986), "Television/Sound," *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* içinde, der. Tania Modleski. Bloomington: Indiana University Press, s. 39-54.

Ang, I. (1985), *Watching Dallas*. London: Methuen.

Archer, R. ve D. Simmonds (1986), *A Star Is Torn*. New York: E.P. Dutton.

Bacon-Smith, C. (1988), *Acquisition and Transformation of Popular Culture: International Video Circuit and the Fanzine Community*, Uluslararası İletişim Derneği'nin yıllık toplantısında sunulan makale, New Orleans, Mayıs.

Bakhtin, M. (1968), *Rabelais and His World*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.

Bakhtin, M. (1981), *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press.

Barthes, R. (1973), *Mythologies*. London: Paladin.

Barthes, R. (1975a), *S/Z*. London: Cape.[S/Z, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Y.K.Y., 1996.]

Barthes, R. (1975b), *The Pleasure of the Text*. New York: Hill & Wang.

Barthes, R. (1981), "Theory of the Text," *Untying the Text* içinde, der. R. Young. London: R.K.P.

Bennett, T. (1983a), "A Thousand and One Pleasures: Blackpool Pleasure Beach,"Formations (der.) *Formations of Pleasure* içinde (s. 138-145), London: Routledge & Kegan Paul.

Bennett, T. (1983b), "Marxist Cultural Politics: In Search of 'The Popular'," Australian *Journal of Cultural Studies* 1 (2), s. 2-28.

Bennett, T. (1986), "Hegemony, Ideology, Pleasure: Blackpool," T. Bennett, C. Merger ve J. Woollacott (der.) *Popular Culture and Social Relations* içinde. Philadelphia: Open University Press.

Bennett, T., C. Mercer ve J. Woollacott, der. (1981), *Popular Television and Film*. London: British Film Institute/Open University Press.

Bennett, T., C. Mercer ve J. Woollacott, der., (1986), *Popular Culture and Social Relations*. Philadelphia: Open University Press.

Bourdieu, P. (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (çev. R. Nice), Cambridge, MA: Harvard University Press.

Buckingham, D. (1987), *Public Secrets: EastEnders and Its Audience*. London: British Film Institute.

Chambers, I. (1986), *Popular Culture: The Metropolitan Experience*. London: Methuen.

Cohen, S. ve L. Taylor (1976), *Escape Attempts: The Theory and Practice of Resistance to Everyday Life*. London: Allen Lane.

Consumer Guide, der. (1982), *How to Win at Video Games*. Cheltenham: Bulger.

Cunningham, H. (1982), "Class and Leisure in Mid-Victorian England," B. Waites, T. Bennett ve G. Martin (der.) *Popular Culture: Past and Present* içinde (s. 66-91), London: Croom Helm/Open University Press.

D'Acci, J. (1988), *"Women," Woman and Television: The Case of Cagney and Lacey.* Yayımlanmamış doktora tezi. University of Wisconsin-Madison.

Damton, R. (1985), *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History.* New York: Vintage.

Davies, J. (1984), *The Television Audience Revisited,* Avustralya Sahne Çalışmaları Derneği'nin toplantısında sunulan makale. Brisbane, Aralık.

de Certeau, M. (1984), *The Practice of Everyday Life.* Berkeley: University of California Press.

Douglas, M. (1966), *Purity and Danger.* London: Routledge & Kegan Paul.

Dyer, R. (1986), *Heavenly Bodies: Film Stars and Society.* New York: St. Martin's.

Eagleton, T. (1981), *Walter Benjamin: Towards a Revolutionary Criticism.* London: Verso.

Eco, U. (1986), *Travels in Hyperreality.* London: Picador.

Fiske, J. (1987a), "British Cultural Studies," R. Allen (der.) *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism* içinde (s. 254-289), Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Fiske, J. (1987b), *Television Culture.* London: Methuen.

Fiske, J. (1989), *Reading the Popular.* Boston: Unwin Hyman.

Fiske, J., R. Hodge ve G. Turner (1987), *Myths of Oz: Readings in Australian Popular Culture.* Boston: Unwin Hyman.

Flitterman, S. (1985), "Thighs and Whiskers: The Fascination of *Magnum P.I." Screen* 26 (2), s. 42-58.

Formations, der. (1983), *Formations of Pleasure.* London: Routledge & Kegan Paul.

Foucault, M. (1978), *The History of Sexuality.* Harmondsworth: Penguin. [Cinsellilğin Tarihi I, çev. H. Tufan, İstanbul: Afa, 1993.]

Gans, H. (1962), *The Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans.* New York: Free Press.

Gibian, P. (1981), "The Art of Being Off Center: Shopping Center Spaces and Spectacles," *Tabloid* 5, s. 44-64.

Greenfield, P. (1984), Mind and Media. London: Fontana.

Grossberg, L. (1984), "Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life," *Popular Music* 4, s 225-257.

Hall, S. (1980a), "Encoding/Decoding," *Culture, Media, Language* içinde, der. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe ve P. Willis. London: Hutchinson.

Hall, S. (1980b), "Thatcherism: A New Stage?" *Marxism Today* 24 (2).

Hall, S. (1981), "Notes on Deconstructing 'The Popular'," R. Samuel (der.) *People's History and Socialist Theory* içinde (s. 227-240). London: Routledge & Kegan Paul.

Hall, S. (1982), "A Long Haul," *Marxism Today* 25 (11).

Hall, S. (1983), "Whistling in the Void," *New Socialist* 11.

Hall, S. (1986), "On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall," der. L. Grossberg, *Journal of Communication Inquiry* 10 (2), s. 45-60.

Hall, S., D. Hobson, A. Lowe ve P. Willis, der. (1980), *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson.

Hebdige, D. (1979), *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.

Hobson, D. (1980), "Housewives and the Mass Media," *Culture, Media, Language* içinde, der., S. Hall, D. Hobson, A. Lowe ve P. Willis. London: Hutchinson, s. 105-114.

Hobson, D. (1982), *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*. London: Methuen.

Hodge, R. ve D. Tripp (1986), *Children and Television*. Cambridge: Polity.

Jameson, F. (1984), "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism," *New Left Review* 146, Temmuz/Ağustos, s. 53-92. [*Postmodernizm* içinde, der. Necmi Zekâ, Jamenson, F. (1990), "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı," çev. N. Zekâ, İstanbul: Kıyı.]

Jenkins, H. (1988a), "'Going Bonkers!': Children, Play and Pee Wee," *Camera Obscura* 18.

Jenkins, H. (1988b), "*Star Trek* Return, Reread, Rewritten: Fan Writing as Textual Poaching," *Critical Studies in Mass Communication* 5 (2), s. 85-107.

Katz, E. ve T. Liebes (1984), "Once Upon a Time in Dallas," *Intermedia* 12 (3), s. 28-32.

Katz, E. ve T. Liebes (1985), "Mutual Aid in the Decoding of *Dallas*: Preliminary Notes from a Cross-Cultural Study," P. Drummond ve R. Paterson (der.) *Television in Transition* içinde (s. 187-198). London: British Film Institute.

Katz, E. ve T. Liebes (1987), *On The Critical Ability of Television Viewers. İzleyiciyi Yeniden Düşünmek* seminerine sunulan makale. University of Tubingen, Şubat.

Katz, J. (1988), *Moral and Sensual Attractions for Doing Evil.* New York: Basic Books.

Kottak, P., der. (1982), *Researching American Culture.* Ann Harbor: University of Michigan Press.

Laclau, E. (1977), *Politics and Ideology in Marxist Theory.* London: New Left.

Lakoff, G. ve M. Johnson (1980), *Metaphors We Live By.* Chicago: University of Chicago Press.

Lefebvre, H. (1971), *Everyday Life in the Modern World.* London: Harper & Row. [Modern Dünyada Gündelik Yaşam, çev. Hüseyin Sarıca, İstanbul: Belge Yayınları, 1985.]

Lewis, J. (1985), "Decoding Television News," P. Drummond ve R. Paterson (der.) *Television and Transition* içinde (s. 205-234). London: British Film Institute.

Malcolmson, R. (1982), "Popular Recreations under Attack," B. Waites, T. Bennett ve G. Martin (der.) *Popular Culture: Past and Present* içinde (s. 20-66), London: Croom Helm/Open University Press.

McKinley, R. (1982), "Culture Meets Nature on the Six O'Clock News: An Example of American Cosmology," P. Kottak (der.) *Researching American Culture* içinde (s. 755-82), Ann Harbor: University of Michigan Press.

Mercer, C. (1983), "A Poverty of Desire: Pleasure and Popular Politics," Formations (der.) *Formations of Pleasure* içinde (s. 84-100), London: Routledge & Kegan Paul.

Mercer, C. (1986), "Complicit Pleasures," T. Bennett, C. Mercer ve J. Wollacott (der.) *Popular Culture and Social Relations* içinde (s. 50-68), Philadelphia: Open University Press.

Meyrowitz, J. (1985), *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior.* New York: Oxford University Press.

Michaels, E. (1986), *Aboriginal Content.* Avustralya Screen Araştırmaları Derneği'nin toplantısında sunulan makale. Sidney, Aralık.

Morley, D. (1986), *Family Television.* London: Comedia.

Morse, M. (1983), "Sport on Television: Replay and Display," E.A. Kaplan (der.) *Regarding Television* içinde (s. 44-66), Los Angeles: American Film Institute/University Publications of America.

Mulvey, L. (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16 (3), s. 6-18.

Palmer, P. (1986), *The Lively Audience: A Study of Children around the TV Set.* Sydney: Allen & Unwin.

Pressdee, M. (1986), "Agony or Ecstasy: Broken Transitions and the New Social State of Working-Class Youth in Australia," Özel makaleler, Güney Avustralya Gençlik Çalışmaları Merkezi, S.A. College of A.E., Magill, S. Australia.

Radway, J. (1984), *Reading the Romance: Feminism and the Representation of Women in Popular Culture.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Rogge, J. U. (1987), "The Media in Everyday Family Life: Some Biographical and Typographical Aspects." *İzleyiciyi Yeniden Düşünmek* seminerinde sunulan makale. University of Tubingen, Şubat.

Samuel, E. der. (1981), *People's History and Socialist Theory.* London: Routledge & Kegan Paul.

Seal, G. (1986), "Play," Toplumsal Cinsiyet ve Televizyon Grubu'na sunulan makale, Perth, W. Australia.

Seiter, E., G. Kreutzner, E. M. Warth ve H. Borchers (1989), "'Don't Treat Us Like We're So Stupid and Naive': Towards an Etnography of Soap Opera Viewers," E. Seiter, G. Kreutzner, E.M. Warth ve H. Borchers (der.) *Remote Control: Television and its Audiences* içinde. London: Routledge.

Smythe, D. (1977), "Communications: Blindspot of Western Marxism," *Canadian Journal of Political and Social Theory* 1 (3), s. 1-27.

Stallybrass, P. ve A. White (1986), *The Politics and Poetics of Transgression.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Stamm, R. (1982), "On the Carnivalesque," *Wedge* 1, s. 47-55.

Stedman-Jones, G. (1982), "Working-Class Culture and Working-Class Politics in London, 1870-1900: Notes on the Remaking of a Working Class," B. Waites, T. Bennett ve G. Martin (der.) *Popular Culture: Past and Present* içinde (s. 92-121), London: Croom Helm/Open University Press.

Stern, L. (1981), "Fiction/Film/Femininity," *Australian Journal of Screen Theory* 9/10, s. 37-68.

Stone, G. (1971), "American Sports: Play and Display," E. Dunning (der.) *The Sociology of Sport: A Selection of Readings* içinde (s. 47-59), London: Cass.

Thompson, R. (1983), "Carnival and the Calculable," Formations (der.) *Formations of Pleasure* içinde (s. 124-137), London: Routledge & Kegan Paul.

Treichler, P. (1987), "AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification," *Cultural Studies* 1 (3), s. 263-305.

Tulloch, J. ve A. Moran (1986), *A Country Practice: "Quality Soap"*. Sydney: Currency.

Waites, B., T. Bennett ve G. Martin, der. (1982), *Popular Culture: Past and Present*. London: Croom Helm/Open University Press.

Walton, J. (1982), "Residential Amenity, Respectable Morality and the Rise of the Entertainment Industry: The Case of Blackpool, 1860-1914," B. Waites, T. Bennett ve G. Martin (der.) *Popular Culture: Past and Present* içinde (s. 133-145), London: Croom Helm/Open University Press.

Williamson, J. (1986), *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*. London: Marion Boyars.

JOHN FISKE

POPÜLER KÜLTÜRÜ ANLAMAK

Çeviren: Süleyman İrvan

Popüler kültür nedir? Kitle kültüründen nasıl farklılaşır? Popüler kültür metinleri bir toplumdaki sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet dinamikleri hakkında neler söyler? John Fiske'ye göre, kapitalizmin kültür endüstrisi tarafından üretilen kültürel ürünler anlamına gelen kitle kültürüyle, halkın bu ürünleri kullanarak kendi anlamlarını yaratmalarını ifade eden popüler kültür arasında önemli bir farklılık söz konusudur. Fiske bu kitapta, kitle kültürünün tahakküm kurma ve türdeşleştirme girişimleri üzerine odaklanmak yerine, popüler kültürün bu girişimleri boşa çıkarma yolları üzerinde durmay yeğlemektedir

ARK

ISBN 975-7260-25-8

9 789757 260257