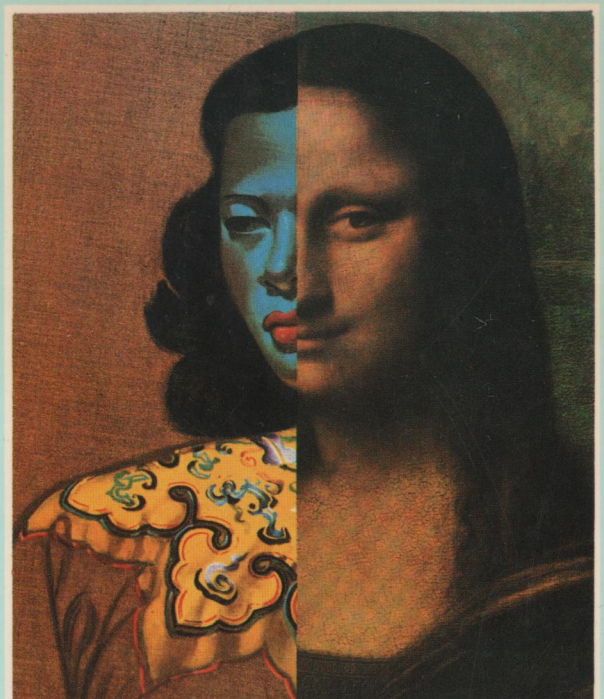
Raymond Williams

KÜLTÜR



Raymond Williams'ın başlıca eserleri

- Culture and Society, 1958 (Kültür ve Toplum)
- The Long Revolution, 1961 (Uzun Devrim)
- Communications, 1962 (İletişim)
- Modern Tragedy, 1966 (Çağdaş Trajedi)
- Drama from Ibsen to Brecht ,1968 (Ibsen'den Brecht'e Tiyatro)
- The Country and The City, 1973 (Kır ve Kent)
- Television Technology and Cultural Form , 1974 (Televizyon Teknolojisi ve Kültürel Form)
- Marxism and Literature, 1977 (Marksizm ve Edebiyat, Çev. Esen Tarım, Adam Yay. , 1990)
- Towards 2000, (İkibin'e Doğru, Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yay. , 1989)

Romanları

- Second Generation, 1964 (İkinci Kuşak)
- The Volunteers, 1978 (Gönüllüler)

RAYMOND WILLIAMS

KÜLTÜR

Çeviren: Suavi Aydın

İMGE kitabevi

İmge Kitabevi Yayınları: 66
Nisan 1993

İmge Kitabevi
Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Konur Sokak No. 3 Kızılay / ANKARA
Telefon: 417 01 37 - 418 19 42 - 425 52 02
Faks: 425 65 32

Redaktörler:
Onur Özbek
Nurşen Karabulut
Mustafa Yılmazer

Baskı: Özkan Matbaacılık Ltd. Şti.

ISBN 975-533-022-4

Orjinal adı: *Culture*

İÇİNDEKİLER

I. BİR KÜLTÜR SOSYOLOJİSİNE DOĞRU 7
1.1. Gözlemsel Sosyolojinin Katkıları 15
1.2. Alternatif Gelenek 19

II. KURUMLAR 32
2.1. Kurumlaşmış Sanatçılar 35
2.2. Sanatçılar ve Mesenler 38
2.3. Sanatçılar ve Piyasalar 43
2.4. Pazar Ötesi Kurumlar 53

III. FORMASYONLAR 56
3.1. İç Örgütlenmenin İlk Formları 56
3.2. Formasyonlar Şeklindeki Akımlar 62
3.3. Bağımsız Formasyonların Bazı İlkeleri 65
3.4. Fraksiyonlar, Çoğunluktan Kopanlar ve Asiler 70

IV ÜRETİM ARAÇLARI 86
4.1. Kalıtsal Kaynakların Gelişmesi 88
4.2. Beşeri Olmayan Araçların Kullanımı 89
4.3. Yenidenüretim Sistemlerinin Toplumsal Etkileri 96
4.4. Asimetri Tipi 99
4.5. Yeni Kültürel Üretim Formları 111

V. ÖZDEŞİMLER 118
5.1. "Sanat Eserleri" 118
5.2. "Estetik" Amaç 121
5.3. "Sanat"ın Toplumsal Süreçleri 124
5.4. Toplumsal Formlar Olarak Sanat 128
5.5. Simge Sistemlerinin Sosyolojisi 132
5.6. İç Simgeler 136

VI. FORMLAR 147

VII. YENİDEN ÜRETİM 181

VIII. ÖRGÜT 206

KAYNAKLAR 234

I
BİR KÜLTÜR SOSYOLOJİSİNE DOĞRU

En son ve en etkin biçimleri içinde kültür sosyolojisi, çok farklı yaklaşım ve yöntemlerin birbirlerine yakınlaşmasıyla ortaya çıkan bir alan olarak görülmelidir. Diğer yakınlaşmalar gibi, bu yakınlaşma da buluşma noktalarında en azından bazı çatışmaları barındırmakta ve birçok kesişme noktasını ıskalamış bulunmaktadır. Buna karşın, pek çok ülkede, çok sayıda insan şimdi yeni bir evreye girmiş bulunan bu alanda çalışmalarını sürdürmektedir.

Kültür sosyolojisi geleneksel kategoriler bakımından kuşkulu bir alan olarak görülecektir. Kültür sosyolojisi, sosyolojinin bilinen alanlar listesine oldukça geç girmiştir. Sadece sınıf, sanayi ve siyaset ile aile ya da suç gibi geleneksel olarak bağımlı olunan alanların arkasından değil, bunun yanı sıra sosyolojinin daha tanımlanmış alanları olan din, eğitim ve bilgi sosyolojilerinin de ardından, alelâde bir konu başlığı gibi sosyolojinin içinde yerini alabilmiştir.

Bu durumuyla kültür sosyolojisi hem görünüşte hem de fiilen azgelişmiş bir alandır. Bu alandaki özgün çalışmalar

aslında yetersiz sayılamazsa da, gene de yapılacak daha pek çok şey vardır. Bu alan bir buluşma ve bir yakınlaşma sorunu olarak tanımlanıncaya kadar, bildik bir tepki ile hem «medya» gibi özelleşmiş çağdaş bir form çerçevesinde düşünülen iletişim, hem de «sanat» gibi farklı şekilde özelleşmiş uzmanlık çalışmalarının ayrı bir gruplanması olmaktan çok, sosyoloji içinde sempatik bulunan bir özel çalışma alanı olacaktır (ve bu, eski ve gelenekçi kuşağın nispeten ender ilgi duyduğu bir alandır).

Aslında bu çalışmaları uygulama açısından bir uzmanlık alanı gibi görmek oldukça mantıklıdır; fakat bu çalışmaların marjinal ya da çevresel olarak görülmeleri bambaşka bir tutumdur. Gerçekte, çağdaş kültür sosyolojisinin günümüzde içermekte olduğu yakınlaşma, marjinal ve çevresel gibi görülmesi mümkün olan iletişim, dil ve sanat konularından türemiş, genel toplumsal ve sosyolojik fikirlere yönelik bir ilginin yeniden işlenmesi çabasıdır. Genel sosyolojiye olan müdahaleleri ve kendi çalışmaları açısından bakıldığında modern bir kültür sosyolojisi, algılanan ve öngörülen ilişkileri ile diğer olası ve gösterilebilir ilişkileri içinde, etkin ve açık olarak yukarıdakilerin tümünü kapsayan bir soruşturma çabasını içermektedir. Bu haliyle bugün artık kültür sosyolojisi, yalnızca alanın yeniden ele alınması işi olmaktan çıkmakta ve toplum bilimlerinin genel etkinliği içinde yeni sorular ve yeni tanıtlar getiren bir disiplin olmaktadır.

«Kültür»

Kültür sosyolojisinin sorunu ve ilgisi, ilk elde «kültür» kavramının açık-seçik tanınlanmasındaki zorluk olarak görülebilir. İstisnai bir karmaşıklığı olan bu kavramın tarihi ve kullanımı, Kroeber ve Kluckhohn (1952) ile Williams'ın(1958 ve 1976) eserlerinde görülebilir. Bir işleme *süreci*'nin adı olarak başlangıçta –ürün yetiştirimi *(cultivation)* ya da hayvan yetiştirimi (çobanlık ve besicilik) ve zihin yetiştirimine (et-

kin *cultivation*'a) doğru anlamını genişleterek– özellikle Almanca ve İngilizce'de 17. yüzyılın sonlarında belirli bir halkın «bütün bir yaşam biçimi» demek olan bir «tin» *konfigürasyonu*nun ya da *genellenmesi*nin adı oldu. Herder (1784-1791) ilkin kavramı, her çeşit tekil anlamından ya da bugün söylediğimiz şekliyle «uygarlık»ın tek-çizgili (*unilinear*) anlamı olmaktan kurtararak, bilinçli bir ayrımla, anlamlı bir çoğulluk, «kültürler»i kastetmek üzere kullanmıştır. Daha sonra, özellikle de 18. yüzyılda antropolojinin gelişmesiyle, geniş, çoğulcu bir kavram olarak, bütüncül ve ayrı bir yaşam biçimini ifade etme özelliğini sürdürmüştür.

Fakat bununla birlikte, bu ayrı kültürleri üreten oluşturucu ve belirleyici öğelerin doğası konusunda temelli sorular ortaya çıkmıştır. Bu sorulara verilen alternatif cevaplar, hem antropoloji alanında hem de bu disiplinin genişlediği alanlarda, etkili bir anlam skalası üretmiştir. Sözkonusu cevaplar, ideal, dinsel ya da ussal düzeydeki bir «bilgilendiren tin»e yönelik eski vurgusundan, şimdi ayrıca tasarlanmış toplumsal süreçlerin –bunlar çoğunlukla siyasal ve ekonomik düzenin özel türleridir– ve diğer süreçlerin öncelikle belirlediği bir «yaşanmış kültür»e dönük daha çağdaş bir vurguya doğru gelişmiştir. Bu cevaplama aşamasında akışkanlık kazanan alternatif ve rakip entelektüel geleneklere göre, «kültür» anlamlı bir bütün olmaktan güvenilir bir kısmî başvuru boyutuna doğru değişen bir anlam spektrumuna oturmuştur.

Bu arada, en genel kullanımıyla «kültür», zihnin etkin olarak geliştirilmesi anlamını oldukça güçlü bir biçimde kazanmıştır. Burada kültür kavramının anlam katmanlarını, (i) *zihnin gelişkin bir durumu*'ndan –«kültürlü kişi», «kültür almış kişi» gibi–, (ii) bu *gelişme süreci*'ne –«kültürel ilgiler», «kültürel etkinlikler» gibi– ve (iii) bu *süreçlerin araçları*'na –«sanat» olarak ve «beşeri entelektüel çabalar» olarak anlaşılan kültür kavramı gibi– kadar değişen anlamlarıyla ayırdedebiliriz. Zamanımızda ise bu üçüncü anlam katmanı diğerleri arasında en yaygın kabul görenidir. Bununla birlikte, kavramın antro-

polojik ve geniş sosyolojik kullanımı, ayrı bir halkın ya da başka bir toplumsal grubun «bütün bir yaşam biçimi»ni kastetmektedir.

Kavramın zorlukları açıkça görülmektedir; fakat kavram, en kullanışlı şekli ile, ilgi alanlarının birbirine yakınlaşmasının en eski formlarından biri olarak anlaşılabilir. İki temel şekil göze çarpmaktadır: (a) Toplumsal etkinliklerin, fakat besbelli ki "özgüllük taşıyan" –dil gibi, sanat üslûpları gibi, entelektüel çalışma şekilleri gibi– bütün "kültürel" etkinlik katmanlarının üzerinde yer alan, bütün bir yaşam biçimini içeren «bilgilendiren tin» olarak ve (b) öncelikle diğer toplumsal etkinlikler tarafından biçimlendirilmiş bir düzenin doğrudan ya da dolaylı ürünü olarak, tam olarak betimlenebilen bir kültürün içinde yer aldığı «*bütün bir toplumsal düzen*» olarak...

Bu konumlar, genellikle (a) *idealist* ve (b) *materyalist* açıklamalar olarak sınıflandırılırlar. Materyalist açıklama, en temelde «bilgilendiren tin»in versiyonu olan «kültür» kavramından uzaklaşarak, öteki –«birincil»– etkinlikleri içine alır. Diğer düşünce biçimleriyle karşıtlık taşımakla birlikte her konumun önemi, kültür etkinlikleriyle toplumsal yaşamın diğer formları arasındaki ilişkilerin yoğun biçimde araştırılmasına, zorunlu olarak, yol açmakta oluşudur. Her bir konum, yaygın bir yöntem seçimine yollamada bulunur: (a) konumu, belirli bir «halk»ın, diğer kurumlar ve etkinliklerle ilişkisi içinde, merkezi ilgilerini ve değerlerini ortaya koyan entelektüel çalışma alanları ile ulusal sanat üslûpları tarihlerini vurgulamak üzere «bilgilendiren tin»in tasviri ve aydınlatılması; (b) konumu genel bir toplumsal düzenin bilinen ya da keşfedilebilir olan niteliğinden yola çıkarak, bu düzenin kültürel göstergelerinden elde edilen özgül formların araştırılmasıdır.

20. yüzyılın ikinci yarısına girilirken kültür sosyolojisi, büyük ölçüde bu iki temel konumdan türetilmiş çalışmalardan meydana gelmekteydi. Her bir konum, kültür teriminin özenle

örneklediği birtakım ilgilerin, varolan ilişki katmanlarına yönelik vurgusuyla beraber, yakınlaşmasının belirli bir biçimini temsil etmektedir. Oysa bugünkü çalışmalarda, sözünü ettiğimiz konumlar hâlâ tutunmakla ve denenmekle birlikte, yeni bir yakınlaşma biçimi berrak hale gelmektedir.

Yeni yakınlaşma biçimi, tüm bir toplumsal düzeni dikkate alması bakımından, (b) yaklaşımı ile birçok ortak unsura sahiptir, ancak «kültürel pratik» ve «kültürel üretim» kavramları üzerinde ısrarla durmasıyla bu konumdan farklılaşmaktadır. Bu kavramlar, başka bir kurulu toplumsal düzenden basitçe türetilmiş değildir, fakat bu kurulu yapı içinde önemli olan öğelerdir. Buna bağlı olarak da kültür sosyolojisi, (diğerleri arasında) *yapısal* olarak kültürel pratiklere verdiği önem nedeniyle, (a) yaklaşımı ile de bazı öğeleri paylaşmaktadır, fakat diğer bütün etkinliklerin yapılanmasını sağlayan «bilgilendiren tin»in yerine kültürü, toplumsal düzenin (diğer araçlarla birlikte) zorunlu olarak iletişim kurduğu, yeniden üretim yaptığı, deneyimlerini sürdürdüğü ve keşiflere yöneldiği bir *anlamlandırma sistemi* olarak anlar.

Böylece, (i) sadece bir temel olmayıp, aynı zamanda bütün toplumsal etkinlik formları içinde yer almanın en temelli gereği olan ayrı bir «anlamlandırma sistemi» çerçevesi içinde, kültürün sosyoloji ve antropolojide ayrı bir «bütün yaşam biçimi» olarak algılanışı ile, (ii) kültürün, daha özelleşmiş olan ama ayrıca daha ortak kabul gören «sanatsal ve entelektüel etkinlikler» şeklindeki anlaşılma biçimi arasında bazı pratik yakınlaşmalar sağlanmıştır. Buna göre kavram, genel bir anlamlandırma sisteminin üzerinde durulduğu için, sadece geleneksel sanatlar ve entelektüel üretim biçimlerinin ifadesi olmaktan çıkarak, bugün bu karmaşık ve gereğince genişlemiş alanı kurgulayan bütün bir «imgesel pratikler»i –sanat ve felsefeyi de içerecek şekilde dilden gazeteciliğe, modaya ve reklâmcılığa kadar– bütün alanları kapsar hale gelmiştir.

Bu kitap, kavramın bu çağdaş yakınlaşması çerçevesinde yazılmıştır. Kitabın bazı bölümlerinde, özellikle 4, 5, 7 ve 8.

bölümlerinde, kavramın bütün katmanlarına yönelik sorular hedef alınmıştır. Kitabın diğer bölümlerinde, alan hakkında genel bir fikir verilmekle birlikte, özellikle en temel veriler etrafında «güzel sanatlar» üzerinde yoğunlaşılmaktadır. Bu yeni yakınlaşma alanı hem genel kuram içinde ve «ideoloji» çalışmalarında hem de «medya» ve «popüler kültür» gibi özel yeni ilgi alanlarında en yetkin şekilde ve sıklıkla çalışılmaktadır. Buna bağlı olarak, bu yeni kavramlar etrafında sadece belli bir boşluk görece doldurulmuş olmakla kalmamış, ayrıca diğer konumlardan uyarlanmış bazı güzel sanat çalışmalarının niteliğinden kaynaklanan yeni bir sorgulama çağrısına yol açmıştır. Gerçekte hâlen fazlasıyla sınanmış olan bu çağdaş yakınlaşma tarafından temsil edilen düşünme türlerinin niteliğini gösteren büyük bir alanı işgal eden bu konu yukarıda bütünüyle görülebilmektedir.

Neden Bir Kültür «Sosyolojisi»?

Bugün çoğunlukla «kültür araştırmaları» adı verilen bu çağdaş yakınlaşma, kültürün ele alınış biçiminde şimdiye kadar süren ayrılığın giderilmesiyle ve bu sürecin bilinçli olarak genişletilmesiyle bugün genel sosyolojinin bir dalı haline gelmiştir. Ancak bu dal, belirli bir dar alana hapsedilmiş ya da uzmanlaşmış bir alana dönük olmaktan daha çok, genel sosyolojik kuramın içine kadar giren başka bir şekle doğru yönelmiş bir daldır. Aynı zamanda, bütün anlamlandırma sistemlerine yaptığı vurguyla sosyolojinin bir türü olurken, doğası gereği, ortaya çıkan kültür pratiklerini ve kültürel ürünleri merkezî olarak konu edinmiştir. Kültür sosyolojisindeki bütün yakınlaşmalar, göreceğimiz gibi, özellikle kültür kurumları ve formasyonlarının yeni toplumsal çözümleme biçimlerine, bunlar arasındaki gerçek ilişkilerin araştırılmasına, bir yandan kültürün maddî üretim araçlarına diğer yandan da somut kültür formlarına ihtiyaç duymaktadır. Bu araçları sağlayan, doğrusu, bir sosyolojidir ama yakınlaşma kavramı çerçevesinde

yeni bir sosyoloji...

Bu yakınlaşmanın bugünkü ve daha önceki biçimleri arasındaki kuramsal farklılıkları görmekteyiz. Şimdi sadece ana hatlarıyla, aynı gelişmenin tarihsel şekillerini gösterebilmekteyiz. Yeni kültür sosyolojisi, belirli bir dönüşüm noktasında, iki açık eğilimi olan bir yakınlaşma olarak görülebilir. Birinci eğilim genel sosyolojik düşünce içinde yeralan ve buna bağlı olarak da özellikle sosyolojik olan bir eğilimdir; ikincisi ise kültür tarihi ve çözümlemesi ile ilişkilidir. Her bir eğilimin de büyük katkıları bulunduğunu kısaca gösterebiliriz.

«Kültür Bilimleri» ve Sosyoloji

Toplumsal düşünceye, *Yeni Bilim* (1725-1744) adlı eseri ile yeni bir güven ve özel bir yön veren ilk düşünür Vico olmuştur. Vico bu kitabında, «sivil toplum dünyası kesinlikle insan eliyle yaratılmıştır» ve böylelikle «insan kendi yarattığı bu dünyayı bilmek, tanımak isteyecektir» savından yola çıkar. Böylece Vico'nun altını çizdiği «insan zekâsının değiştirdiği şeyler içinde» yeralan sivil toplumun «ilkeleri»ni bulma düşüncesi, bütün toplum bilimlerinin geçerliği için genel bir meşrulaştırmayı sağlayan özel bir vurgu olmuştu; bu vurguyla da bir hayli yol alınmış oldu. Eğer insan zekâsı, toplumsal gelişmeyi bu gelişmenin içindeyken *değiştirebiliyorsa,* toplumsal gelişmeyi ortaya çıkaran kültürel formları –ki Vico için bu formların en önde geleni dildir– araştırmak üzere toplum bilimlerine önem verilmesi gerekmektedir.

Bu vurgu Herder'de (1784-1791) de sürdü. Herder, bir bağlamda, hâlâ tartışılmakta olan «bilgilendiren tin»in özgül kültürel formları kavramını literatüre katmıştır. «Doğa bilimleri» ile «kültür bilimleri» (*Geisteswissenchaften*) arasındaki önemli farkı ortaya koyan Dilthey'da (1883) ise hem Vico ile hem de Herder ile açık bir süreklilik gözlenir. Dilthey, «çalışma nesnesi»nin insanın yaratıları olması nedeniyle kültür bilimlerini diğerlerinden ayırdeder. İnsanın ya-

ratılarını gözlemleyen biri, kendisinin de zorunlu olarak katıldığı bir süreci gözleyecektir ve kanıtlarla yorumları ortaya çıkaran farklı yöntemler bu durumdan kaçınamayacaktır. Dilthey, böylesi bütün çalışmaların aynı zamanda tarihsel olması gerektiğini söyler ve «*Verstehen*» –toplumsal ve kültürel formları «sempatik anlama» ya da «sezgiyle kavrama»– gibi zor bir kavramla yöntemini tanımlar. Bu vurgu, Max Weber'i çalışmalarında da görülür. Yöntem, Max Weber yoluyla çağdaş sosyolojideki çağdaş eğilimler arasına girmiştir.

Fakat ayrıca, birbirinden mutlak derecede farklı düşünceler çağdaş sosyolojinin biçimlenmesinde rol oynamıştır. Nesnel gözlem ve kayıtlamayı içeren (genellikle doğa bilimleriyle bir anoloji içindeki) farklı bir yöntem ile toplumsal örgütlenmenin yasalarının keşfine yönelim, yöntemler arasında bir gerilimi doğurmuştur. Bu eğilimlerin her birinin gerilimleri ve zayıflıkları vardır. «*Verstehen*» yöntemi, ya eksik bir açıklama aracı olabilirdi ya da (kuramsal bir döngüsellikle) «bilgilendiren tin»in açıklamasına geri dönülmesine yol açabilirdi. Zorunlu ampirik veriler toplanırken de nesnel gözlem yöntemi, genellikle daha az maddi olan kültürel süreçlerin kimilerinin, tarihsel öğeler olarak bunların ve en önemlisi gözlemcinin özgül toplumsal ve kültürel durumunun gözlem üzerindeki etkisinin doğasına ilişkin bir bilinç eksikliğini içermektedir.

Daha incelmiş şekiller alarak bu sorunlar, sosyolojik kuramın kullanımı sırasında da sürmüştür. Fakat bunların kültür sosyolojisi üzerindeki etkisi şimdi çok yakından ilgili hale gelmiştir. Kültürel formların ve çalışmaların araştırılması, açık bir benzerlikle *Verstehen*'i yorumlayanlarca uygulanarak devam etmiştir. Başka yerlerde, sosyolojinin ana akımları içerisinde gözlemsel çözümlemeye fevkalâde uygun görünen kültürel olgular, ilk olarak kurumlar ve bu kurumlardaki kültürel «üretimler» idi. Sosyolojide bu, daha önceki iki tarihsel yakınlaşmanın genellikle ısrarla vurguladıkları şeylerdi. Her bir yakınlaşma çabası, diğerine fazlasıyla katkıda bulunmuştur; fakat birbirlerine fazlaca iltifat etmemişler ve esasen he-

men hemen birbirlerinden yazılı olarak söz etmemeyi yeğlemişlerdir.

1.1. Gözlemsel Sosyolojinin Katkıları

Böylece bu noktada, modern basında, sinema ve yayıncılıkta ortaya çıkan güncel toplumsal gelişmeler çerçevesinde, önemli kurumlaşmalar ve bunların halihazır ve genellikle elverişli yöntemlerle araştırılabilen ürünleri mevcut hale gelince, kültür kurumları üzerinde büyüyen ilgiye bağlı olarak (Britanya ve Amerika'da *tout court* ele alınan) bir gözlemsel çözümleme geleneği bulmaktayız. Bu gelişme olmadan önce, bu gelenek içinde kültür sosyolojisi, din ve eğitimin o zamanlarda kurumsallaşmış olan alanlarında yoğunlaşmıştı. Burada üç genel araştırma alanı görebilmekteyiz: (i) «Ürünleri»nin alternatif tanımlarını verecek şekilde kültürün toplumsal ve ekonomik kurumları konusunda yoğunlaşan araştırmalar, (ii) bu kurumların içeriği konusundaki araştırmalar ve (iii) bu kurumların etkilerine ilişkin araştırmalar.

(i) Kurumlar

Katı (işlevsel) bir sosyolojik perspektif içerisinde çağdaş iletişim kurumları üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Örneğin, bu çalışmalar arasında Lasswell (1948), Lazarsfeld ve Merton (1948), Lazarsfeld ve Stanton (1949)'un çalışmalarına bakılabilir. Aynı kurumlar konusundaki diğer bazı çalışmalar tarihsel açıdan kurumların çözümlenmesi –White (1947)– ve genel toplumsal argümanların kullanılması –Siebert, Peterson ve Schraum (1956)– ile ilişkilendirilmiştir. Sosyolojik soruşturma biçiminin doğasına ilişkin çok çetin bazı soruların kurumsal araştırmalar alanındaki doğrudan ya da dolaylı durumu oldukça önemlidir. Ampirik bakımdan oldukça gelişmiş ve doğrudan doğruya işevuruk kavramların yer aldığı evvelki

Amerikan araştırmalarının çoğu, etkileşime ve çatışmaya bağlı olabilen «toplumsallaştırıcı» ve «ticari» genel işlevleri açısından bir piyasa toplumunu görece eleştirisiz biçimde kabul etmiş durumdaydı. Ayrıca, modern topluma «kitle toplumu» adını veren ortak bir yorum vardı. Bu yorumun öngördüğü «kitle toplumu», içinde, çok geniş bir katılımcı yelpazenin yer aldığı farklı öğeleri, iletinin göreceli bir «kişisizleşmesi»ni ya da kabulün «anonimleştiği», kaynaşmış, aynı zamanda da karışmış «demokratik ve ticari» toplumların «örgütlenmemiş heterojenliğini» barındırıyordu. Bu kabul, bugün hâlâ ortodoks kültür sosyolojisine egemen olan «kitle iletişim» araştırmalarının tasarımlanmasına ve metodolojisine yol göstermektedir. Kavramın eleştirisi ve etkileri için Williams (1974)'a bakılabilir.

Aynı kavram ve tasarımlar, ironik bir biçimde karşılaştırmalı gözlemsel ve analitik tekniklerin uygulandığı fakat bunun *kapitalist* toplumdaki kurumların ve onların işlevlerinin köklü bir eleştirisi bağlamında yapıldığı başka çalışmalarda da geçerliydi. Bu kararlı ve savaş açmış sosyoloji, daha önceki evrenin (yalnızca görünüşte) «yansız» olan durumuyla doğal bir çatışma içindeydi. Bu sosyoloji, çözümlemesine, zorunlu olarak, ekonomik çözümlemenin (kurumların mülkiyetinin) öğelerini ve iktisadi-siyasi tarihi katmıştır. Bu konuda Schiller (1969) önemli bir örnektir. Ama ayrıca, Weinberg (1962), Murdock ve Golding (1974) ve Glasgow Üniversitesi Medya Grubu'nu (1976) da anmak gerekir.

Basın ve yayın gibi belli başlı alanların dışında çağdaş kültür konusunda yapılmış nispeten az sayıda çalışma vardır. Sinema konusunda Mayer (1948)'e ve daha yeni yaklaşımları temsil eden Albrecht, Barnett ve Griff (1970)'e bakılabilir. Eski kültür kurumları alanında, sosyolojik olduğu kadar tarihsel prosedürleri de inceleyen ampirik çalışmalar, Collins (1928), Beljame (1948), Altick (1957), Williams (1961) ve Escarpit (1966) tarafından yapılmıştır.

(ii) İçerik

Kültürel «içeriğin» sosyolojik incelemeleri, sanat veya edebiyat tarihinde olduğu gibi, gözlemsel çözümlemenin metodolojik kabulleriyle işleyen diğer karşılaştırmalı incelemelerden ayrıdır. Böylelikle «içerik çözümlemesi», «iletişimin görünen içeriğinin nesnel, sistemli ve niceliksel betimlenmesi için bir araştırma tekniği» şeklinde tanımlanmıştır (Weight [1959], 76). Bu çalışma, içerik türlerinin çözümlenmesi –Bkz. Berelson (1950) ve Williams (1962)– ve belirli toplumsal figürlerin seçimi ile betimlenmesine ilişkin çözümleme [Bkz. Lowenthal (1961)] gibi iki ana alan için gerekli olmuştur. İlkinde çözümleme, daha seçici olarak hatta içeriğin «keyfî» olarak belirli bir işleme tâbi tutulduğu sosyoloji dışı çalışmaların tersine, zorunlu şekilde geniş tutulmuş sistematik tarama prosedürlerini gerektirir. Bu durum, ikinci çözümleme tipi için de geçerlidir. İkincide, «kurgusal» tipten araştırmalar içinde yeralan kültür araştırması, toplumsal olarak belirli (polis ve dedektif, hekim, hemşire, rahip, suçlu gibi) "tipik" figürlerin değişen toplumsal anlamına doğru genişletilmiş bir çözümleme ile bütünleşebilmektedir.

İçerik çözümlemesi, genellikle bulgularının «yalnızca niceliksel» oluşu bakımından eleştirilmiştir. Ancak bu tür çözümlemenin verileri, çoğunlukla daha fazla yoruma ihtiyaç duyurmasına karşın, gelişmiş bir kültür sosyolojisi için temel teşkil eder. Bu özellik, sadece kaçınılmaz olarak çok sayıda çalışmanın yapıldığı çağdaş iletişim sistemlerinde değil, ayrıca çalışma alanının daha geleneksel bölümlerinde de geçerlidir.

(iii) Etkiler

Gözlemsel sosyolojinin en açık katkısı, etkiler konusundaki çalışmalarda görülür. Bu çalışma eğilimi bazı çağdaş kurumların toplumsal karakteriyle belirgin bağlantıları bulunan bazı ilişkileri, daha net bir biçimde reklam ve pazar araştırma-

larını ve bunun yanısıra izleyici ve kamuoyu araştırmalarını da içerdiğinden, sosyolojik çözümleme ihtiyacını da içinde hissettirmiştir. Bu tür araştırmaların malî görüntüsü, diğer sosyolojik araştırma alanlarıyla kıyaslanmayacak bir ölçüdedir. Buradan hareketle iki farklı çalışma alanını saptayabilmekteyiz.

(a) İşedönük (operasyonel) araştırmalar: Daha çok iç politika ve pazarlama kararları –pazar araştırmasında «davranış» taramaları, yayın araştırmasında programlara karşı tepkinin ölçülmesi, «politikalar» üzerine özel siyasi kamuoyu bilgileri– için gösterge olarak kullanılan bu araştırmalar genellikle yayınlanmazlar.

(b) Eleştirisel araştırmalar: Şiddete yönelik programların veya siyasi yayımcılığın yahut da üretimin farklı diğer ürünlerinin etkilerini araştıran bu çalışmalar, genellikle ifade edilmiş bir kamusal içeriğe tepkiler çerçevesinde, hem özgül hem de genel toplumsal etkiyi değerlendirmektedir. Bu konuda bildiklerimizin çoğu, alanın hâlâ zorlu ve çelişik olmasına karşın «televizyondaki şiddet» ve bunun farklı konumlardaki çocuklar üzerine yansıyan etkisinin çeşitli şekilleri konusunda ya da siyasi yayımcılığın –parti bildirileri, seçim haberleri, «temel politikaların tanıtılması» gibi– farklı alanlarının etkileri üzerinde yoğunlaşan bir araştırma türüdür. Örneğin bu konuda Himmelweit, Oppenheim ve Vince (1958)'e, Blumler ve Mc Quail (1968)'e ve daha genel olarak Lazarsfeld ve Katz (1955), Halloran (1970) ile Halloran, Brown ve Chaney (1970)'e bakılabilir.

Toplumsal normlara bağlı olarak işlediği varsayılan etkiler üzerine sorular soran «etki çalışmaları» eleştirisi, Williams (1974) tarafından yapılmıştır. Bu arada hatırlanmalıdır ki, genel yazının büyük çoğunluğunu oluşturan sosyoloji dışı kültür çalışmalarında etki sorunu esas olarak yeralmıştır fakat bu çalışmalar ya tamamen kanıttan yoksundur ya da yeterince kanıt içermez; çoğunlukla yalındırlar ve hatta nedensel savlara yaslanırlar. Bu noktada, başka yerlerde de olduğu

gibi, genellikle eleştiri ve rafineleşme ihtiyacını karşılayan sosyolojinin katkısı kaçınılmazdır.

1.2. Alternatif Gelenek

Gözlemsel sosyolojinin dışında da toplumsal kültür kuramları ile felsefî, tarihsel, eleştirisel kuramlar ve sanat çalışmaları alanındaki daha uzmanlaşmış kuramlar arasında bir yakınlaşma olmuştur. Özellikle bu, birçok önemli ekolün geliştiği Alman geleneği için söz konusudur. Başlangıcından bu tarafa özellikle etkin olan genel marksist gelenek içinde yol açan bu bakış, doğal bir gerilim yaşamış ve son yıllarda bir farklılaşmaya uğramıştır.

Bu karmaşık çağdaş alana girmeden önce, uygulamada üzerinde çalışılan çok önemli bazı kavram ve yöntemleri meydana çıkaran önemli kültür tarihi örneklerini ele almak durumundayız. Vico ve Herder'in halen tartışılan çalışmalarına ek olarak, bunlar arasına Dilthey'ın (1976'da İngilizceye çevrilen) çalışmasını da katmakla birlikte, Ruskin (1851-56 ve 1857) ve Burckhardt (1878'de İngilizceye çevrilmiştir) dikkat çekicidir. Bu tip çalışmalar -ki bunlar gibi birçok örnek verilebilir- işe belirgin biçimde sorgulanan güncel sanat ve kültürden başlamakta ve böylelikle tarih ve eleştiriye doğru yönelmeleri mümkün olmaktadır. Bu çalışmalar, tanılama ve çözümleme için gerekli öğeler olan toplumsal kavramların bilinçli bir şekilde sunuluşu bakımından, genel sanat tarihi ile genel sanat eleştirisinden ayrıdırlar. Bir alternatif gelenek olarak çağdaş kültür sosyolojisine bakışları bu açıdan olumludur.

Çağdaş çalışmalarda yaygın biçimde yürürlükte olan üç temel vurguyu görebilmekteyiz: (i) sanatın toplumsal koşulları üzerindeki vurgu; (ii) sanat çalışmalarında yer alan toplumsal malzeme üzerindeki vurgu, (iii) sanat çalışmalarında ortaya çıkan toplumsal ilişkiler üzerindeki vurgu.

(i) Sanatın Toplumsal Koşulları

Sanatın toplumsal koşulları alanındaki çalışmalar, besbelli, tarihin olduğu kadar genel estetik kuramının ve psikolojinin bazı dallarının katkısını da kendisine eklemiştir. Gerçekte, bu tür çalışmalarda bir tarafta estetiğe ve psikolojik yaklaşımlara öncelik verenlerle diğer tarafta tarihsel yaklaşımı önemseyenler arasında büyük bir kuramsal ayrılık vardır. Bunlardan ilk tarafta yer alanlar içine konulabilecek bazı çalışmalar toplumsal mütalâalardan bütünüyle kaçınmaktadır ve bu yüzden bağlamımızın dışında yer alırlar. Ancak, hem (a) görece değişmeyen beşerî süreçlerin düzenleyici olması bakımından toplumsal koşulları gösteren hem de (b) beşerî kültürün genel dönemlerini, sanatın belirli tiplerinin yolunu izleyerek bütünleyen, öncelikle «estetik» ve «psikolojik» verilere yaslanmış önemli eğilimler de vardır.

Estetik ve psikolojik yaklaşıma öncelik tanıyan çalışmalara örnek olarak Read (1936) ve aynı yazarın ağırlıkla «toplumsal-Freudcu» yönelimi benimsediği öteki çalışmaları; tarihsel ağırlıklı olanlara örnek olarak da Nietzsche (1872) ve Frazer'in (1890) bazı yapıtları ile Weston (1920), Jung (1933) ve Frye (1957) verilebilir.

Bu tür çalışmaların genel olarak sosyolojiden kararlı bir uzaklaşma eğiliminde olan hem de ona düşman olan çok ilginç bir akımı, sanata ilişkin Marksist düşüncede yer alan bir eğilimle ilişki içindedir. Sanat konusunda ne Marx'ın ne de Engels'in sistemli çalışmaları bulunmaktadır; fakat önemli kuramsal konuşlanmalar onların yazılarından türemiştir. Bu konuşlanmaların en iyi bilinenleri sanat uğraşılarında yer alan toplumsal ilişkilerin ve toplumsal malzemenin çözümlenmesine ilişkin olup, aşağıda tartışılacaktır. Ancak, bu ilk kısma ait olan, sanat tipolojileri ve sanatın kökenleri üzerine yapılmış Marksist çalışmalar bulunmaktadır. Örnekleri içinde, «ilkel içgüdüler» ya da «güdüler»in sanatla ilişkisini inceleyen Plekhanov (1953'te İngilizceye çevrilmiştir), sanatın gelişme-

siyle evrimleşmiş hayvan davranışı arasında ilişki kuran Kautsky (1927), «genotip» kavramıyla sanatı ilişkilendiren Caudwell (1938) ve Fischer (1963) yer almaktadır. Özellikle tarihsel yönelimlerle (bilhassa Caudwell'de görüleceği gibi) uyumlu olan bu yaklaşımların unsurları Lukács (1969) ve Marcuse (1978)'de görülebilmektedir.

En temelden Marksizm ile birleştirilen bu tür çalışmaları, sanatın toplumsal koşulları konusundaki çalışmaların (çoğunlukla «sosyolojizm» veya «sosyolojik determinizm» denilen) en dar versiyonu ile bir karşılaştırma yaparak ayırmak ve onların muhtemel değerini vurgulamak önemlidir. Son tahlilde sanat araştırmaları, üretim araçlarıyla yoğun şekilde iç içe geçmiş olan (Bkz. 4. bölüm) insan organizmasının ihtiyaçlarını ve fizikî süreçleri gözardı edemezler. Bu alan doğrudan fizyoloji ve deneysel psikolojinin ilgi alanına giriyor gibi görünse de, söz konusu olan, antropoloji ve tarihin bulguları çerçevesinde (aşağı yukarı) ortak noktalardan çıkmış çalışma şekillerinin değişkenliğine dayanan önemli bir sorun alanıdır. Bu alandaki korelasyonlar, özellikle Marksist olmayan çalışmalarda ve fakat şimdiye kadar yapılmış marksist çalışmalarda dahi, kesin tanıtlamaya yönelik çözümlemelere daha az dayanan ve görece bu tür tanıtlamalar için hareket noktası olan *a priori* kavramlardan kaynaklanma eğiliminde olmuştur. Bu, özellikle başka kültürlere ait sanatlara ilişkin genelleyici açıklamalara varmak için, «büyüsel pratikler»in ya da «iktisadi motifler»in veya «cinsel sembolizm»in soyutlaması yapılırken kullanılan bir keyfiyettir. Bütün bu kavramlar, farklı ama daima indî sonuçlarıyla, prehistorik mağara resimlerine başarılı bir şekilde uygulanmıştır. Bu arada, koşullarından ve öteki ilişkilerinden tecrit edilmiş bir «estetik içgüdü» soyutlaması, çoğunlukla çalışmalara daha yatkın gelmekle birlikte, bununla bağlantılı ama değişkenlik gösteren pratikleri olan bütün bir sorunu da kucaklamıştır.

Bu gibi prosedürlere dönük esaslı kuramsal düzeltmeler Mukarovsky'nin önemli eserinde (1970'te İngilizceye çevrilmiş-

tir) ve Morawski (1974)'de bulunabilir. Kültür sosyolojisi bağlamında bu alan şimdi pratiklerin durumunun ve koşullarının incelenmesi olarak yeniden tanımlanabilir (Bkz. 4. bölüm). Buna göre, görece değişken üretim araçları ile görece sabit biyolojik süreçler içinde yol alan ayrıntılara bakmak durumundayız. Kavramsal spekülasyon kütlesinin yanında, kültür sosyolojisinin bu yeni yaklaşımı üzerinde daha yeni yeni çalışılmaya başlanmıştır.

(ii) Sanat Çalışmalarında Toplumsal Malzeme

Kültür sosyolojisi içinde sanat çalışmalarında toplumsal malzemenin incelenmesi büyük bir yoğunluk taşır ve kabaca kültür sosyolojisinin bütün içeriğini çoğu zaman işgal eder. Bu içeriğin büyük kısmı, aslında, olması gerektiği gibi, tarihseldir; ama büyük bir sosyolojik formülasyonu ya da varsayımı da kapsamaktadır. Bu hâl, kültüre en iyi şekilde Plekhanov (1953 İng. çevirisi) tarafından uygulanmış olan «altyapı-üstyapı» kuramında görülebilmektedir. Aynı kavram sorunları Williams (1977) tarafından da tartışılmıştır. Bu eğilim çerçevesinde, verili bir toplumun ve/veya dönemin temel «olguları» veya «yapısı» genel bir çözümleme yoluyla elde edilir ya da bu kurgulama ve bunların somut çalışmalara «yansıması» az ya da çok dolaysız izlenir. Böylelikle, 18. yüzyıl yeni gerçekçi romanının hem içeriği hem de biçimi, ticaret burjuvazisinin toplumsal önemi gibi zaten bilinmekte olan olgulara bakılarak gösterilebilir. Bu yöntemin güçlü ve etkili örneği Lukács (1950)'dır.

(iii) Sanat Çalışmalarında Toplumsal İlişkiler

Sanat alanında toplumsal malzemenin çözümlenmesi, en karmaşık şekliyle toplumsal ilişkilerin araştırılması işi içine yayılır. Özellikle «yansıma» düşüncesi söz konusu olduğu zaman –toplumsal malzemenin varoluşundan önce sanat çalış-

malarının dolaysız nesneleşmesi çerçevesinde– bu düzeltilir veya bir «uzlaşım» *(mediation)* arayışıyla yer değiştirir.

Özgül bir ortamda bu uzlaşım, öncelikle zorunlu yaratma süreçlerine dayanabilir; böyle olduğu durumlarda toplumsal ve sanatsal formlar arasında birtakım pratik ilişkilere işaret eder (aşağıya bakınız). Fakat dolaylı kullanımlarında uzlaşım, deneyim ile onun yapılandırılması arasındaki dolaylılık ilişkisine dayanmaktadır. Bu dolaylılık formu, kavramın farklı kullanıldığı durumlarda değişen şekillerde yorumlanmıştır. Böylece, örneğin Kafka'nın *Dava* romanı farklı şekillerde okunabilir: (a) *temsil şeklindeki bir uzlaşım:* Keyfî ve akıldışı bir toplumsal sistem doğrudan tanımlanmamıştır; ama kendi durumu içinde, özünde, bilinmeyen bir yabancı olarak bu sistemin temsilini taşır; (b) *«nesnel bir ilişki durumu»nun keşfi yoluyla uzlaşım* :Bir durum ya da bir karakter, esere özgün bir vurgu sağlayan nesnel bir biçimin, öznel veya günlük duyguların –anlatılamayan bir suçluluk gibi– içinde biçimlenerek elde edilir; ya da (c) *bilincin temel toplumsal süreçlerine ilişkin bir işlev olmasıyla uzlaşım:* Başka türlü doğrudan kavranamayan belirli bunalımlara ilişkin olup, temel (toplumsal ve psikolojik) durumu aydınlatan imgeler gibi bazı doğrudan imgeler ve sanat formları içinde «kristalleşmiş»tir. Kafka'daki tam anlamıyla böyle birşey değilse de genel bir yabancılaşma şeklidir; (c) formundaki bu «temel durum» bütün bir çağın, belli bir dönemde belli bir toplumun ya da bu dönemde bu toplumda yer alan belli bir grubun doğasına gönderme yapan bir değişken olabilir. Bu göndermelerin hepsinin, ama en belirgin olarak ikincisi ve özellikle üçüncüsünün, potansiyel itibariyle sosyolojik göndermeler olmalarına karşılık, bunlar, içeriğin ya da formun dolaysız ilişkilerinin izlendiği çok farklı çözümleme türlerini kuşatırlar. Bu kavramların ve yöntemlerin uygulandığı çözümlemeler Benjamin (1969'da İngilizceye çevrilmiştir)'de, Goldmann (1964)'da, Adorno (1967a)'da ve Frankfurt Okulu konusundaki önemli toplu eserlerde (Bkz. Jay 1973) bulunabilir.

Formlar

Sanat çalışmalarındaki toplumsal malzeme ve toplumsal ilişki çözümlemeleri ile yukarıda betimlenen iletişim malzemesinin içerik çözümlemesi arasında bazı yakınlaşmalar sağlanmıştır. Yansımış ya da uzlaşılmış bulunan, sistemli şekilde izlenebilmekte olan bir içeriğe dair varsayımı bakımından bunlar, kabul edilebilir ortak bir zemin bulmuşlardır. Bunlar arasında çok değerli çalışmalar vardır. Ancak son yıllarda, hem sanat araştırmalarında, hem de iletişim çalışmalarında «formlar» kavramı etrafında daha etkili bir yakınlaşma sözkonusu olmuştur. Bu yaklaşım Lukács (1971 İng. çevirisi), Goldmann (1975 İng. çevirisi) ve konuyu etraflı biçimde tartışan Bloch (1977 İng. çevirisi) tarafından ilgiye değer biçimde kuramsallaştırılmış ve örneklenmiştir. Bu toplumsal çözümleme tipinin geniş bir tartışması 5. ve 6. bölümlerde yapılmıştır.

Formlar ve Toplumsal İlişkiler

Bu eğilim içinde, sanatın toplumsal formları gibi tanımlanabilir olan olguların çözümlenmesinden, bu formların karşılık geldiği toplumsal formasyonların çözümlenmesine doğru bir gelişme olmuştur. Bunun güzel örneği Goldmann (1964)'da vardır. Gramsci (1971 çevirisi) ile Benjamin (1973 çevirisi)'in çalışmaları ise bu alanın klasik öncüleridir. Burada yine, belirli grup ve durumlarla ilgili ampirik çalışmaların bazılarıyla (Karş. Beljame [1948]) olduğu kadar, daha dolaysız bir sosyolojik geleneğin içinde yeralan çalışmalarla, özellikle de Mannheim (1936 ve 1956)'ın çalışmalarıyla sağlanmış birtakım yakınlaşmalar mevcuttur (gerçi bundan sonra da bazı kuramsal sorunlar ortaya çıkmıştır). *Kültürel formasyonların* sosyolojisi ve bu sosyolojinin daha geniş olarak kurumlara uygulanan biçimiyle ilişkileri 2. ve 3. bölümlerde doğrudan incelenmiştir.

İdeoloji

Bu başlık, son zamanlardaki yakınlaşma içinde belli başlı bir yeri olan oldukça önemli ve zor bir kültür sosyolojisi alanını belirtmektedir. Bu alan, «ideoloji» gibi zor bir kavramla bütünleşen bir dizi sorunu içerir.

«İdeoloji» sosyolojik çözümleme bakımından kaçınılmaz bir terimdir. Ancak kavramın getirdiği ilk zorluk düzlemi, daha hangi tanımlamanın kullanılacağı noktasında başlar. (a) –«İdeolojik» kavramının temel kullanımının genel ilkeleri veya kuramsal konumları göstermesi ya da çoğunlukla fazla itibar görmeyen şekli ile dogmaları anlatması açısından– bir sınıfın ya da başka bir toplumsal grubun *resmiyet kazanmış ve bilinçli inanışları* mı? Yoksa (b) hem resmiyet kazanmış ve bilinçli inanışları hem de daha az bilinç içeren, daha az formüle edilmiş bulunan tutumları, alışkanlıkları ve duyguları, hatta bilinçsiz ön kabulleri, yordamları *(bearing)* ve yüklemleri *(commitment)* de içine alacak şekilde, bir sınıfın veya toplumsal grubun karakteristik *dünya görüşü* yahut *genel perspektifi* mi?

Açıktır ki kültürün sosyolojik çözümlemesi, ilk olarak, çoğunlukla hatta öncelikle birinci betimlemeyi kullanmak durumundadır. Çünkü kültürel üretimin, çoğu zaman siyasal, ekonomik veya meslekî çözümlemelerde kullanılan öteki toplumsal terimlerle de ifade edilebilen diğer toplumsal sınıf ve gruplarla ilişkili esas yolu budur. Ancak daha açık olan şey, kültürel çözümlemenin sadece resmî ve bilinçli inanışlar düzlemiyle sınırlandırılamayacağıdır.

Burada artık iki yayılma alanı zorunlu olur. Birincisi genel olarak belirli bir sınıf veya başka bir grubun kültürünü simgeleyen duygular, tutumlar ve öncülleri içinde barındıran daha geniş bir alandır. Geniş ve daha az maddi olan bu alan, ayrıca öte yandan (örneğin ekonomik çerçevede) sürekli veya durağan bir sınıfın değişen kültürünü izlemek bakımından önemlidir. Bu gibi alanlarda, kültürel olarak özgül olan ve bu

nedenle analitik açıdan vazgeçilmesi olanaksız bütün canlı «renkleri» ve somut toplumsal pratiğin yaygınlığını buluruz. Öyleyse ikinci olarak kültürel üretimin ortaya çıktığı bu alanı genişletme gereği doğar: Kültürel üretim formlarının doğasına bağlı olarak, evvelâ ya da yalnızca felsefe, din, iktisat kuramı veya siyaset kuramı gibi resmî ve bilinçli inanışların anlatımı olan alanları değil, aynı zamanda tiyatro, öykü, şiir, resim gibi anlatım alanlarını da içeren bir genişliğe erişmek gerekecektir.

Ekseriya bir sınıfın ya da başka bir grubun resmî ve bilinçli inanışları ile bunlarla eklemlenmiş kültürel üretimler arasında sıkı bir bağ bulunur: Kimi zaman bunlar belli bir içerik kapsamında, inançlarla dolaysız bağlardır; bu bağlar çoğunlukla inanışları, öznenin karakteristik seçimlerini (önemsediklerini ve ihmal ettiklerini) meşrulaştırdığı veya normalleştirdiği ilişkileri, perspektifleri ve değerleri çerçevesinde izlenebilmektedir. Ve yine çoğunlukla sözkonusu bağlar inanç sistemiyle sanat formları arasında veya bu ikisiyle temelde esas olarak varolan «konum ve konumlanış» arasındaki çözümlenebilir bağlardır.

Ancak buna bağlı olarak, çözümlemenin bu özünden farklı aşamalarında «ideoloji»nin bir terim olarak gündelik kullanımı şaşırtıcı olabilmektedir, oluyor da... Belirli bir içerik bağlamında gerçekten bir sorun yoktur. Oysa karakteristik seçimler, diğer taraftan her ne kadar bazı şeyler bu tür seçimleri cisimleştiren belli sanat formlarının kalıcılığına koşullu olarak izin vermek gereğini ortaya çıkarsa da, fazla gerilim yaratmadan bunlar «ideolojik» olarak nitelendirilebilir. Toplumsal üretim ve yenidenüretimin bu gibi basit düzeylerinde, eğer ideoloji önemli bir başvuru noktası veya daha ileri giderek bir hareket noktası olursa, kavramın kullanımındaki derin ve muhtemel benzerlikler bağlamında çok sayıda sorun ortaya çıkar; şimdiye kadar «kültür» kavramının bazı kullanımlarında rastlandığı gibi, diğer toplumsal süreçlere hangi alanın bırakılmış olduğunu bilmek güç olmaktadır.

Dahası, «ideoloji» kavramı örgütlenmiş (hem resmî ve bilinçli hem de yayılmış ve dağılmış) inanışlar anlamında, dinsel kullanımının ağırlığından gelen bir geniş anlamlılığa sahip olduğundan, rahatlıkla bütün kültürel (ve toplumsal) üretimin gerçek kökeninin bu gibi sistemler olduğu sanılabilmektedir. Sanat konusunda bu gerçekten ciddi bir indirgeme olmuştur. Öte yandan doğrudan doğruya bütün fizikî ve maddî süreçleri kapsamının dışında bırakacaktır ki (Karş. 4. bölüm), bu durum birçok sanat alanında sözkonusu olmuştur. Hem bir yandan da, önemli bir sanat dalının *soyutlanabilen* öğelerinden ayrı olan kendine özgü ciddi çalışma ve yeni çalışmaları dışarıda bırakılmış olacaktır. Bu süreçler, (a) (hâlâ görece basit sayılan) aktif illüstrasyondan, (b) aktif buluş ve keşif türlerine ve daha önemlisi, (c) gerilim, çatışma veya hangi ad altında olursa olsun bir tür çekişmeye doğru sıralanır. Ayrıca bunlar, basit olarak doğrudan doğruya duyusal malzeme çerçevesinde «ideoloji»nin «tercümesi» olarak görülebilecek olan süreçlerden, ayrı ve genel bir türün *üretimi* olması bakımından sanat çalışmalarının fizikî ve maddî süreçleri içinde daha iyi görülebilen süreçlere doğru sıralanır.

Öyleyse, burada bu türden genişletme ve sınıflandırmalar yapmaksızın, «kültür» kavramının tarihini yineleyen bir sonucu, belki de özellikle marksist çözümlemedeki bazı güçlü çağdaş eğilimler içinde, belirlememiz gerekecektir. Kavramın daha özgül kullanımları, «kültür»ün daha ziyade genelleyici kullanılış şekillerini düzeltmeye yönelen bir katkıyı haizdir. Bu katkı çoğunlukla, özgül sınıfları veya başka grupları dışarıda bırakan isnatlara yolaçan yanlış «bütün bir yaşam biçimi» genellemesinden kopuşu da sağlayabilmektedir. Bu haliyle kavram, gerçekten de, etkin bir kültür sosyolojisi için, anahtar bir işevuruk terim olmaktadır. Oysa daha genişletilmiş ve genelleştirilmiş kullanımları içinde kavram, idealist kültür kuramlarının «bilgilendiren tin»ine çarpıcı şekilde benzeyen bir hale gelebilmektedir. Hatta ekonomiye veya üretim tarzına dayanak teşkil eden bir «son örnek» (içerilmeden ya

da ayırdedilmeden) sunulduğunda bile, böyle anlaşılabilmektedir.

Yanılgıya asıl yol açan bunun gibi genellemeler değildir. Genel ideolojilerin en derinlikli ve özenli olanları, gerçekten en dikkate değer kolektif kültürel üretim formları arasında görülmek zorundadır. Ancak, bütün önemli ideolojiler gerçekte bu derin ve özenli şekle sahip olduğu için, kavramın, bütün kültürel üretimin köklerinde, «bilgilendiren tin»in bir çeşidi olarak soyutlanamayacağı açıktır. Bütün kültürel pratiklerin, diğer bazı gündelik kullanımlardaki gibi sözkonusu pratikleri ifade ettiğinden daha çok bir «ideolojik» gereklilik aracı özelliğine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Daha sıradan öteki kullanımların ortaya çıkardığı müşkülatlara bakılarak bu ele alış biçimi kabul edilebilir. Fakat bu, bütün kültürel üretimleri «ideoloji» olarak ya da «doğrudan ideolojiden kaynaklanan» şeyler olarak tanımlamaktan çok farklı bir şeydir. Zira «kültür» kavramının idealist kullanımlarında rastlandığı gibi böyle bir ihmal, kendisini üreten bir «kültür»le ya da bir «ideoloji»yle birlikte işleyen gerçek ve karmaşık süreçler kümesinin toptan ihmali demektir. Bütün bir kültür sosyolojisi de bu ihmale açık üretici süreçlerle zorunlu bir ilişki içindedir. Bir «ideoloji» veya «ideolojinin» ürettiği şeyler üzerinde çalışmak, idealist felsefenin bilinen bir biçimidir. Kültür sosyologları ya da kültür tarihçilerinin çalışmaları ise sadece «bir kültür»ü ya da «bir ideoloji»yi içinden çıkartmakla kalmayan ve aynı zamanda sadece süreklilikleri ve kalıcı belirlemeleri değil, ayrıca gerilimleri, çatışmaları, çözülmeleri ve kararsızlıkları, yenilikleri ve güncel değişmeleri içeren çalışmaları ve devingen somut durumları işaret eden toplumsal pratiklerin ve ilişkilerin çalışılmasını kapsar.

"İdeoloji"nin yürürlükteki kullanımlarına ilişkin son bir vurgulamada bulunabiliriz. "Yanlış bilinç" ya da "yanılsatıcı deneyim" ile "bilim" arasına yerleştirilen karşıtlık (Karş. Althusser [1970, 1971]), aslında, kendisini ampirik sosyoloji-

nin içinde konumlandıran "bilimsel gözlem" ile varsayılmış bir "sıradan deneyim" alanı arasına yerleştirilen karşıtlığa belirgin biçimde benzerdir. Doğal olarak bu eğilimlerin felsefî temelleri ayrı hatta karşıttır. Ancak bütün diğer toplumsal deneyimlerin ve kültürel üretimlerin «üzerinde» kendisine *a priori* olarak yer açan bir açıklayıcı yöntemin varsayılması, çözümlendiği vakit, belirli bir kültür evresinin sosyolojisi içinde bir olgu olarak görülür. Bunun güncel kurumlar ve pratikler içindeki ayrıcalıklı durumu, özenli bir dikkatle ve kuşkuyla üzerinde çalışılmasını zorunlu kılmaktadır.

Yönelimler

Böylelikle kültür sosyolojisi, ideolojiler şeklinde tasarımlanabilen bu gibi üretim formlarını içeren bütün kültürel üretimlerin toplumsal süreçleriyle ilgili hale gelir. Gelinen bu nokta, alanı epeyce farklı bir çıkış noktasından tanımlamaktadır. Ancak halen sürdürülmekte olan çalışmalar, hâlâ ilgi ve yöntemlerin bir yakınlaşması şeklinde cereyan etmektedir ve her aşamada ciddi kuramsal farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Sosyolojinin içinde olduğu kadar tarih, felsefe, edebiyat, dilbilim, estetik ve toplumsal kuram alanlarındaki çıkış noktalarının çeşitli oluşunun bir diğer etkisi, öteki ve halen gerekli olan disiplinlerin çözmek zorunda kalacağı süregen bir sorunu ortaya çıkarmak şeklinde olmaktadır.

Bir kültür sosyolojisi, kendi alanının en belirgin parçalarından biri olduğundan, kültürel üretim kurumları ve formlarıyla ilgilenmek durumundadır. Bu kitabın 2. ve 3. bölümlerinin konusu budur. Fakat yine bir kültür sosyolojisi kültürün özgül üretim araçlarının toplumsal ilişkileriyle de uğraşmak zorundadır. Dahası bu ilgi alanı, toplumsal hayatın içinde yer aldığından, toplumsal olarak hem onunla özdeşleşmiş hem de ayırdedilmiş olan «kültür» ve «kültürel üretim» alanına da girmektedir. Bunlar 5. bölümün konusudur. Bütün bu alanlar genel tarih ve tek tek sanat tarihleriyle iç içedir. Kültür sos-

yolojisi bunların yerini alamaz ama onların sunduğu malzemeleri belirli sosyolojik soruların yanıtlanmasında kullanabilir.

Kültür sosyolojisi, bunların yanısıra özgül sanat formlarıyla da ilgilenmelidir. Bu konu, tiyatro alanı örnek alınarak 6. bölümde ele alınmıştır. Bu alanda, semiyotik sahasında olduğu gibi, anlamlandırma sistemlerinin genel araştırması ile eleştirisel çözümleme iç içedir. Kültürel formların sosyolojisi bu disiplinlerin yerine konulamaz fakat, bununla birlikte, genel bir simgeler sistemi olarak görülen anlamlandırma sisteminin göstergesel (*notasyonel*) temeline olduğu kadar toplumsal temeli üzerine koyduğu vurgusuyla özgül sosyolojik sorulara yer açar ve öte yandan planlı olarak alanı genişletmek suretiyle ona iç çözümleme türlerine gerek duyacağı bir toplumsal boyut katar.

Kültür sosyolojisi aynı zamanda toplumsal ve kültürel «yenidenüretim» süreçleriyle de ilişki kurmak zorundadır. Bu konu 7. bölümde irdelenmiştir. Bu bağlamda yapılan çalışma, kültür sosyolojisinin tam anlamıyla yerini tutamayacak olan ama kendine özgü tanıtlama yollarıyla alana katkıda bulunacak olan genel sosyoloji ve siyaset kuramı ile ilişki içinde bulunmaktadır. Sonuç olarak kültür sosyolojisi, kültürel örgütlenmenin genel ve özel sorunlarıyla ilgilenmek zorundadır. Bu konu 8. bölümde ele alınmıştır. Burada yine, kültür sosyolojisinin yerine konulamayacak olan ama anlamlandırma (kodlama) sisteminin örgütlenmesi ile bununla meslekî açıdan ilişkisi bulunan özel toplumsal formasyon türleri –ki bunlar arasında en zor kategori genellikle «entelektüeller»dir– konusundaki farklı vurgusuyla kurama katkıda bulunmaya çalışan genel sosyoloji ve siyaset kuramıyla sıkı bir işbirliği vardır. Ayrıca örgütlenme alanında doğrudan iktisadî çözümleme ile işbirliği de söz konusudur. Bu işbirliği modern kapitalist örgütlenmeler ve bilhassa «medya» konusundaki çalışmalarda özellikle önemli hale gelmektedir. «Kültürün siyasal ekonomisi» konusundaki son gelişmeler (Bkz. Schiller [1969], Murdock ve Golding [1974], Garnham [1977]) kültür sosyolojisi için gerekli-

dir; bu bakımdan hoşnutlukla karşılanmıştır ve kültür sosyolojisinin dışındaki konular olarak değil, onunla bütünleşmiş bir alan olarak görülmek zorundadır.

Böylece bir yakınlaşmayı ve bu yakınlaşmaya farklı disiplinler halinde katkıda bulunan, onun üzerindeki önemini kalıcı tutan ilgileri ve yöntemleri her haliyle betimlemiş olduk. Şimdi bununla doğrudan ilgili özgül alanlara girebiliriz.

II
KURUMLAR

Öyle görülüyor ki kendi içinde yeterli her kültür sosyolojisi bir tarihsel sosyoloji olmalıdır. Oldukça farklı toplumlar ve tarihsel dönemlerde kültürel üretim ilişkilerinin sunduğu geniş kanıtlara baktığımız zaman, ilk kuramsal inşamız olarak «kültür» ile «toplum» arasındaki zorunlu ilişkinin evrensel ve genel bir açıklayıcı şemasını benimsemenin pek akılcı olmayacağı görülecektir.

Kültür sosyolojisinin güncel birçok çalışmaları kaçınılmaz şekilde, ilgilendiği dönemin tipik ya da egemen ilişkilerini dikkate almakta ve bunların ayrıntılı kanıtlarını göstermeyi sürdürmektedir. Ama böylece bu ilişkilerin, diğer dönemlerin yorumlandığı hatta daha ileri giderek yargılandığı bir kurallar manzumesi haline gelmesi mümkün olabilmektedir. Kültürel «pazar» ilişkileri, «mesen»in ilişkileriyle veya devlet üreticisinin durumuyla beraber, «profesyonel sanatçı»nın durumuyla da çelişki içindedir. Bu terimlerin çoğu sıkı sıkıya tanımlanmış bir bağlam içinde bir anlam ifade eder ama genel sosyolojik belirlemelere bu terimlerle vardığımızdan, bunlar giderek daha az doyurucu olmaktadır. Örneğin önemli bir

kavram olan mesen, kültürel üretimde en azından dört ya da beş ayrı toplumsal ilişkiyi kapsamaktadır (bu yüzden de çoğunlukla da karanlıkta kalmaktadır).

Böylece, ampirik çalışmalardan ve onların uzuvlarından ve genelleştirilmesinden türeyen kuramsal inşalar, yerel ve özgül olandan genel kavramlara geçerken, daima çok fazla varsayımda bulunmaya eğilimlidir. Öte yandan da, hangi yansıma ya da kuramsal uzaklıkta olursa olsun, kavramsal tanımlarımızı biçimlendirmeye, sınamaya ve sağlamlaştırmaya başlayabileceğimiz çalışmalar da işte bu çalışmalardan türer. Erken bir genel kuramsal çerçeve inşa ederek, gerekli olan bu ampirik çalışmanın ötesine geçen ya da ötesine geçer gibi görünen yerel ve özgül olandan genel kavramlara geçiş şekli, pratikte tartışılmadan yapılmış bir geçiştir. Oysa bunun basit ampirik genellemeden farkı, öncekinin kısmen uygun düşebilecek yerel isimleri geliştirmesi; daha sonrakinin ise kuramcının temel aldığı ve göstermeye yöneldiği bir içeriği arayışı çerçevesinde ortaya çıkan varsayımsal yorumlara ve kategorilere yönelik bir eğilimi geliştirmesidir.

Bu eğilimin bazı versiyonları gerçi diğerlerinden daha çok «teorisist» olarak nitelenmektedir. Bunun bilinen en iyi örneği, en basit biçiminde, sanatın içinde üretildiği toplumun sosyo-ekonomik yapısını yansıttığını ileri süren ve bunun (sık sık ikna edici) örneklerini sunan Marksist kültür çalışmalarında «altyapı-üstyapı» arasında varsayılan (kuramsal) ilişkisidir. Fakat bu tip bir Marksist kuram soyutlanmamalıdır. Bu yaklaşım, kültürel üretimin kaynağının «bireysel ifade ediş»te bulunduğu ve bu yolla kültürel etkinliğin toplumsal ilişkileri alanındaki çalışmaların, «özgür deneyim»i öne çıkaran ve çalışmaları bununla sınırlayan bir norm üzerinde odaklaştığı koşulları betimlemeye adandığı liberal kültür düşüncesinden daha çok «teorisist» değildir. Gerçekte burada yapılan, altyapı-üstyapı kuramında belirsiz olan, ama daha çok sınamaya yönelik olarak özgül bir kültür dönemine ait (çok önemli) sorunların, fikir yürütmelerin ve gözlemlerin genişletilmesi ve

genelleştirilmesi şeklinde görülebilecek bir kuramı varsaymak veya ortaya koymaktır.

Yeterli sayılabilecek bir kültür sosyolojisi yoğun bir çalışmayı gerektirmektedir. Çünkü kültür sosyolojisi, varolan ampirik çalışmaların, kuramsal ve yarı-kuramsal konumlanışların bilgi veren varlığından kaçınamaz. Ama kendi yeterliliğinin gerçek koşulu olan kanıt ve yorum arasındaki açık etkileşim içinde kendi katkılarını sunmaya ve alınan bütün malzeme ve kavramları hesaba katıp yeniden işlemeye hazır olmalıdır. Bundan böyle kitaba bu bağlam yön verecektir. Bu kitapta bundan sonra gelenler, gösterilmiş ve doğrulanmış sonuçlardan çok bir soruşturma ve çalışma varsayımları bağlamında verilecektir.

Kurumlar ve Formasyonlar

Temel ayırım olarak şunları önerebiliriz. Bir tarafta «kültür üreticileri» (bu soyut olsa da kasten kullanılmış nötr bir terimdir) ile tanımlanabilen toplumsal *kurumlar* arasındaki değişken ilişkiler; diğer tarafta, «kültür üreticileri» ile örgütlendikleri ya da kendilerinin örgütledikleri *formasyonlar* arasındaki değişken ilişkiler. İşleyen pratiği olan bu ayırım, kültürün etkili toplumsal ilişkileri sorununa yaklaşım çeşitliliği olanağını elde edebilmek için düşünülmüştür. Yoksa kurumsal ve formasyonel ilişki arasında anlamlı hatta nedensel ilişkilerin olmadığını ima etmek gibi bir niyet yoktur; gerçekte ise görmemiz gerektiği gibi bu ilişkiler sık sık ve belki de sürekli olarak varolacaktır. Fakat anlamlı kültürel ilişkilere yalnızca kurumlar üzerindeki çalışmalarla varacaksak, en basit söylenişiyle kültürel örgütlenmenin kurumsal olmadığı bazı önemli durumları kaçırma tehlikesiyle ister istemez karşı karşıya kalırız. Özellikle de çağımızda çok önemli hale gelmiş ve bunlar sonraki bölümlerde etraflıca incelenecek olan çarpıcı «kültürel akımlar» olgusunu kaçırabiliriz. Bu bölümde esas olarak üreticiler ile kurumlar arasındaki ama sadece

doğrudan doğruya formasyonlar sorunu bağlamındaki ilişkiler üzerinde duracağız.

2.1. Kurumlaşmış Sanatçılar

Üzerinde duracağımız ilk konu, görece eski toplumlarda rastlanan, belirli bir sanat üyesinin (sanatçının) –çoğunlukla bu sanatçı şairdir– resmi olarak merkezî bir toplumsal örgütün parçası [üyesi] olarak tanımlanmış olmasıdır. Bu konu o kadar önemlidir ki, daha yakın dönem toplumlarında sanatçıların toplumsal konumuyla karşılaştırıldığında, çoğu zaman tekil ve tek biçimliymiş gibi sunulur ve bu durum, konunun çok genel bir yorumu üzerinde etkilere sahip olabilir. Merkezî toplumsal bir örgütlenme içinde bu gibi resmî tanımların kayıtlarına sahip olduğumuzda, –umduğumuz gibi– sadece farklı toplumlar arasındaki farklılıkları değil, bir toplumun sürekliliği içinde yer alan farklı formlar arasındaki tarihsel farklılıkları da bulabiliriz. Ayrıntıların tüm belirsizliğinde bu, Kelt ozanlarının karakteristik konumu içinde çok açıktır.

Buna bakarsak geleneksel Kelt toplumlarında, ozana «kırallığın» veya «kabilenin» resmî örgütlenmesi içinde saygın bir yer verildiğini söyleyebiliriz. Ancak gerçek toplumsal ilişkiler daima çok karmaşık ve değişken olmuştur. Romalıların Galya'daki Keltler üzerinde gözlemlerine dayanan elimizdeki en eski kanıt, hep dikkat çekici bir gelişmişlik düzeyi içinde yeralır. Bu kanıtın gösterdiği şey –karşılaştırılan durumlarda çokça rastlandığı gibi– açık seçik ayırdedilmesi mümkün görünmeyen işlevlerin özelleştiği belirli bir aşamanın varlığıdır. Bu özelleşme [uzmanlaşma] süreci, doğal olarak, kültür tarihinin merkezinde yer alır (Bkz. 5. bölüm). Sonradan «rahip», «peygamber» veya «ozan»ın –ve daha modern kavramlarla «tarihçi» hatta «bilimadamı»nın– işlevlerine ayrışmış olan işlevler, özgün şekliyle çoğu kez benzer bireyler ya da bireyler grubu tarafından uygulanmıştır. Bu işlevlerin ayrışması, her bir işlevin daha fazla yetenek ve zaman ge-

rektirmesi kadar, kısmen de iç gelişmelerin bir sonucu olmuştur. Ama ayrıca ve belki de öncelikle toplumsal örgütlenme ve üretim biçimi içinde meydana gelen çok genel değişmelerin bir sonucudur da. Her aşamada, zaman içinde gözlemleyebildiğimiz bu türden değişmeler, «resmî tanımlama» içinde yapılanmış aristokratik bir toplumun öğesi haline gelmiştir.

Buna bağlı olarak (hâlâ yorum sorunları bulunmasına karşın) ozanların, özel bir ayrıcalıklı kast oluşturmakla beraber rahiplerin ve kâhinlerin altında yer alan kendine özgü bir yerleri olduğu söylenmiştir. O bakımdan onların gerçek toplumsal ilişkilerinin yorumlanmasına ilişkin ivedi bir sorun var demektir. Bir taraftan ozanların bu durumlarına istinaden, onlara topluma karşı sorumlu ve toplumun sözcüleri denmiştir; diğer taraftan ise egemen sınıfın geçmişteki ve şimdiki şan ve şerefine hizmet etmekle yükümlü oldukları söylenmiştir. Zaman içinde, daha geç bir aşamada tek tek kanıtlara ulaştığımızda, ikinci olarak belirtilen işlevin yerine getirildiğini, en temelde iktidardaki insanlara güzellemelerin ve methiyelerin düzüldüğü bir işlevin yürütüldüğünü belirgin şekilde görebiliriz. Öyleyse, bunu daha ileri götürdüğümüzde, işlevi çoğunlukla iktidarın meşrulaştırılması olan ve birer tarih yorumu da *(version)* olan sagaların* ve şecerelerin karışık karakterini de görebiliriz. Bunların ötesinde, yine kuşkusuz daha genişlemiş bir toplumsal işlevi bulunan ve çok genel bilgileri, usûlleri ve gözlemleri içinde barındıran açık örnekler vardır. Dahası, doğrudan yöneticilerle ilişkili olsalar bile, İrlanda edebiyatında hicvin kullanımı konusunda ortaya çıkan çelişkili durumlarda ve bu çelişikliği izleyen hukukî düzenlemelerde de görüldüğü gibi, göreli bir bağımsızlığın belirtileri bulunmaktadır. Ya da başka bir ifadeyle, bir bozgunda ölenlerin yasını tutmak ve bu savaşta ölenleri onurlandırmak (ululamak) için yazılmış çarpıcı bir 8. yüzyıl Gal şiirinde (*Aneirin*) dendiği gibi, «dünyanın ozanları yürekli insanlara

* Saga, eski İskandinav kırallarını konu alan destansı öykülerdir (çeviren).

hükmeder».

Toplumlar değişirken, ozanların işlevinin belirginleşmesi ve daha da özelleşmesi yönünde de bir değişme oldu. Böylece İrlanda'nın hıristiyanlaşmasından sonra rahiplerin işlevi ve hâlâ sözlü geleneği sürdüren ozanların işlevi, aristokratik ailelerle farklı ve daha uzmanlaşmış bir ilişki içine sürüklenirken, yazı kullanımının yoğunlaşmasıyla birlikte epeyce farklı türden bir konuma doğru itilmiştir. 10. yüzyılda, Gal edebiyatında ozanların resmî statüsü, konuların farklılaşması ve dinleyicilerin gösterdiği bazı saygı işaretleri dikkate alınarak ve görece zanaatlarıyla ilgili katı iç kurallar gözetilerek baş şair, savaş şairi, saz şairi gibi sınıflar halinde kodlanmıştı. Toplum daha çok değiştiğinde ve özellikle şairlerin çalıştıkları sarayların siyasal bağımsızlığı zayıflayıp sonuçta yok olduğunda, toplumsal ilişkiler yine değişmiş, edebî örgütlenmeler bir kez daha özelleşmiş ve toplumsal olarak birbirinden daha da kopmuştur.

İşte bu noktada, bütün kuşkulu ve iyice karışık durumlarda, bir toplumsal ilişkiler kategorisinden diğerine doğru gelişen değişmeyi tespit edebiliriz. «Edebî» veya «sanatsal» olanın çok genel olarak «kültürel» olandan tamamen ayrışmamış olduğu işlevler bütünü içinde işlevlerin nispeten farklılaşmamış olduğu bu en eski dönemin ardından, daha sonraki evrelerde kesinleşmiş «resmen tanınma», «mesenlik» gibi terimlerin henüz tanımlanmamış olduğu *özel olarak kurumlaşmış sanatçılar* evresi ortaya çıkmıştır. Daha geç dönemlerde ortaya çıkan bu terimlerin her biri, bir şairin veya şairlerin tanınmasına *karar verme,* onlara mesen gibi davranmaya *karar verme* gibi, değişken toplumsal tercihlerin eylem durumunu yansıtır. Fakat önemli olan bu erken devrede kültür üreticisinin bu toplumsal konumu bu şekilde kurumlaşmış olup, genel toplumsal örgütlenmenin bütünleyici bir parçasıydı. Bu tür toplumların değişme dönemlerinde ve değişen yapılarında çeşitliliklere sahip olduğunu akıldan çıkartmamak zorundayız. Bu kategorik bir bölümleme için elverişli bir durumdur.

2.2. Sanatçılar ve Mesenler

Göreceğimiz gibi kendi içinde de çeşitli (değişik) olan "mesenlik"in içeriğinin ayrımı da oldukça değişiktir.

(i) Kurumlaşmadan Mesenliğe

Mesenliğin değiştirilmiş toplumsal koşullarda, kurumlaşmış sanatçının önceki durumlarının şekillenmesine etki eden erken bir biçimi vardır. Bu değişim, örneğin Gal edebiyatında, kurumlaşmış saray şairlerinden ("prens şairlerinden") daha bağımlı ama hâlâ saygınlığı olan "soyluluk şairlerine" dönüşüm ile göze çarpar. Bir şair çalışmalarını sunarken misafirperverlik ve destek arayarak bir aileye intisap edebilir veya aileler arasında dolaşmaya mahkûm olabilir.

Bu, düzenli bir kurumun (onun tamamen bütünleşmiş ve bu bağlamda uygun mübadele etkenlerini içeren) toplumsal ilişkilerinden, tümüyle bir mübadele olmadığı halde, bilinçli bir mübadelenin toplumsal ilişkilerine geçişin başlangıcıdır. Bu, çoğunlukla bilerek gerçek bir saraylının kalıntılarını bünyesinde barındıran, ilk önce sorumluluk ve şeref sahibi olarak kabul gören mesen haline gelmiş mülk sahibinin, toplumsal açıdan kendisini tanımlamasının da bir parçasıydı. Bu arada özel edebi örgüt -baki ozanlar tarikatı-, paylaşılan rütbeler ve kurallar çerçevesinde kendini tanımlama sürecine girmişti.

(ii) Uşak ve Hizmet

Mesenlik aşamasının ikinci ve daha genel biçimi, genel toplumsal örgütlenme içinde sanatçıların asli bir örgütlenmelerinin olmadığı ancak, çok yoğun bir şekilde, "resmi tanımlama" çerçevesinde tanımlanmış ünvanlarla bireysey sanatçıların barındırıldığı saray veya güçlü aileler biçimiydi. Bu mesenlik şekli özellikle resim ve müzikte son derece de

önemliydi ve yüzyıllar boyu devam etti. Bu biçimin bir kaç bine varan çeşidi bulunmaktaydı ama bunların toplumsal ilişki biçimleri hakkında söylenebilecek ve genellenebilen şey, sanatçının tipik şekilde bireysel bir meslek erbabı olarak hizmete alınması ya da görevlendirilmesiydi. Bu, sanatçıların bizatihi kendilerinin –daha önceki aşamalarda esas olan, sonrakilerde tortu halinde kalan– özgül bir toplumsal örgüt olduğu belirgin bir gelişme aşamasıdır. Aynı zamanda bütün mesenlik şekilleri içinde en iyi bilinen bu biçimin genel şartları altında sanatın daha özgül olan bazı meslekî örgütlenme şekilleri de vardı. Bu aşama, kimi zaman yaygın el becerileri ve el sanatları alanındakine benzeyen bir usta-çırak sistemi içinde rahatça görülür (Bkz. 2. bölüm *Loncalar* vd. sayfalar).

Ayırım, Hıristiyan kilisesinin değişken toplumsal ilişkileri içinde yürütülen çok sayıda sanata –resim, heykel, mimarî, müzik ve (farklı bir anlamda) edebiyat– değgin bir araştırma çabasıyla ortaya konabilir. Bu türün en iyi bilinen bazı örnekleri, hiç değilse sarayın mesenlik biçimine benzemektedir; çok sayıda sanatın Vatikan Sarayı'nın hizmetinde bulunması bunun açık bir örneğidir. Ancak sanatçıların kendilerini sadece dinsel sanata vakfetmediklerini gösteren, kimi zaman birincil önemi olmayan ve sınırları muğlak olan bir alan daha vardır; bu alan sanatçıların aracısız patronlarına karşı üstlendikleri istençli bir ödeve bağlıydı. Öyle olmasaydı, aracısız toplumsal örgütlenmenin elverişli bir ortaya koyma biçimi olan dinsel amacıyla kendilerini doğrudan özdeşleştirebilirlerdi. Bu iradî bütünleşme, bu spektrumun diğer ucundaki halden belirgin şekilde farklıdır. Burada birey olarak sanatçının, kendisine iş veren özel bir sarayı ya da aileyi (malikâneyi) övmesi ya da ona güzelleme düzmesi, daha doğrusu elverişli bir kiralanma şekli söz konusudur. O zaman için işveren mübadelesinin özgül biçimi olarak aracısız iktisadi ilişkiler genellikle yalındı. Burada bütün toplumsal ilişkiler değişkenler halinde görülebilir; ilk önce toplumsal ve dinsel hizmetin iradî ve bağımsız şekilleri olduğu gerçeği kabul edil-

miştir.

Gerçekten de, kilise içinde daha önceki toplumsal düzenlerde kurumlaşmış olan sanatçı ilişkilerine çok benzeyen bir ilişki şekli mevcuttu. Dünyevî kurallardan çok, açık dinsel kurallarla yönetilen manastırlarda, özellikle (ve bu çerçevede görece doğrudan bütüncül bir toplumsal örgütün içinde bu gibi bir bütünleşmeyle yer değiştirerek) öğrenimde, edebiyatta, tiyatro yazarlığında ve görsel sanatlarda pratik olarak işlev kazanmış olan önemli kültürel örgütlenmeler ile özgül örgüt biçimlerine ilişkin bir çok ilginç durumla karşılaşmaktayız. Düzenin rengi öncelikle dinsel olduğunda, bu düzen özgül kültürel düzenlerden, hatta toplumsal mesenlik iliş-kilerinden bile ayrışmak zorunda kalmıştır. Birçok üretici bu düzen içinde hakikaten uzmanlaşmıştır ama hâlâ uzmanlıklarının dışında yer alan genel bir örgütlenme çerçevesinde ele alınmaktadırlar. Tamamen kilisenin mesenliği altına geçiş –doğal olarak bu geçiş içiçe geçmiş birçok aşama tarafından temsil edilmektedir– kiralanabilme bakımından bir hareketliliği ve uygunluğu sağlayan ve mesenliğin bu ikinci esas formunun karakteristiklerini kapsayan meslekleşme formlarına geçişti.

(iii) Koruma ve Destek

Mesenliğin bu üçüncü formunda, sanatçıların doğrudan hizmete alınması ve görevlendirilmesi, bazı toplumsal koruma ve tasdik biçimlerinden daha az dikkate alınmıştır. Elizabeth İngilteresi'ndeki tiyatro kumpanyaları bu türün güzel örnekleridir. Hâlâ bazı doğrudan iş verme ve hizmete alarak destekleme şekilleri olabilirdi; ancak bu tür mesenliğin ana işlevi tiyatroların ve aktörlerin belirsizlikler içeren toplumsal ve hukukî durumlarına yönelik bir toplumsal destekleme idi. Görece belirgin bu formun değişimi, güçlü özel isimlerle tekil çalışmaların birleştiği bir süreç içinde görülebilmek-

tedir: Güçlü isimler mesenlere, daha doğrusu mâliklere (işverenlere) aittir. Bu form yalnız toplumsal bir kayırmaya (arka çıkmaya) doğru yönelen daha yumuşak bir toplumsal destekleme biçimi idi. Çoğunlukla bu biçim iktisadî mübadele ilişkilerinin içine girmemiştir. Gerçekte burada mübadele edilen şey, orta yerdeki eşitsizlikleri ile damgalanmış bir özgül toplum tipi içinde umut edilen bir karşılıklı şöhret ve şerefti.

(iv) Hâmilik

Buna göre, niteliksel olarak sanatın yeni toplumsal ilişkilerinin ortaya çıktığı bir dönemde bu mesenlik tipini dördüncü formdan ayırmak gerekiyor. Sanatın niteliksel olarak yeni toplumsal ilişkilerinin bulunduğu bu dönem içinde sanat ürünleri genel satışa yönelik metalar olarak, giderek artan bir şekilde, düzenli üretilmekteydi. Her iki formda da mesenliğin daha önceki formlarından uzantılar vardır; ancak artık daha karmaşık ve daha açık toplumlar söz konusudur. Birinci ve ikinci türdeki mesenlik konukseverlik, ödül ve (ikinci şeklin kimi durumlarda) doğrudan doğruya malî mübadele imkanı sunmaktaydılar. Ama çalışma ve böylece ortaya çıkan ürünler özel olarak onlar içindi ve onlar tarafından (ilgili yerlerde) sahiplenilmekteydi. Toplumsal şan-şöhretin ve korumanın arz edildiği bu üçüncü tipte mesen çalışmaların çoğunlukla kısmen veya tamamen ödemede bulunan bir topluluğa sunulduğu durumlar içinde iş görmekteydi. Elizabeth dönemi halk tiyatroları tamamen bu türden ticarî işletmelerdi. Dördüncü bir tür mesen, daha önceki işlevlerinin bir kısmını sürdürmekle birlikte yoğun olarak sanat ürününün satışa sunulmasının olağan olduğu bir dünyada çalışıyordu. İşlevi, sanatçıların tarzlarını pazara sokmak ya da aynı pazar içinde sanatçıların bazı projelerini desteklemek için onlara ilk desteği ya da ilk teşviki sağlamaktı. Buradaki tipik ilişki parasal bir ilişki olup, tek bir patrondan başlayarak 18. yüzyıldaki genelleşmiş (yayıncı öncesi) şekline doğru yol almıştır. Ama bu aşamada bile hâlâ

toplumsal şöhret ve iltimas gibi işlevlerin kalıntıları vardı.

Ticarî Hâmilik: Bu dördüncü mesenlik formu meta ve pazar ilişkilerinin baskın halde olduğu koşullar içinde varolmuş ve egemen hale gelmiştir. Bu formun örnekleri, zamanımızda bazı özel örnekler halinde ve ayrıca yeni mesenlik formları içinde bulunabilmektedir. Burada daha önceki formlardaki saray ve mülklere benzeyen, kendileri veya mülkiyetleri için çalışmayı ödev edinmiş olan ikinci tür mesenlikte olduğu gibi, endüstriyel ve ticarî kuruluşlarla sınırlanmış bir yaklaşım vardır. Ancak bu örneklerden bazıları bu basit türe girerken bazıları da hem bir yatırım şekli olarak hem de bir saygınlığı reklâm etme aracı olarak modern pazar koşullarıyla doğrudan iç içe geçmiştir.

(v) Kamu «Mesen»liği

Verginin doğurduğu gelirden kaynaklanan kamunun «mesen»liği daha önceki formlardaki bazı davranış ve işlevlerin sürekliliğini yansıtır ama aynı zamanda genel bir kamu politikası içinde sanat dallarının bilinçli biçimde korunması ve yaygınlaştırılması gibi pekçok yeni işlev tanımlarını da içerir. Bu amaçlara hizmet eden yeni kurumlara ilişkin birçok tartışma, çözümlemede, (1) mesenliğin –pazarın içinde ya da dışında olma, iltimas veya müdahale gibi– farklı formları hakkındaki savlar, ama ayrıca (2) (burada kamu bütününün yalnızca saray, malikâne veya tek bir mesenle yer değiştirdiği bir durumda) mesenliğin toplumsal ilişkileri arasındaki farklar konusundaki savlar ve (3) şimdi kamusal olarak kurumlaşmış bir sanatın getirdiği alternatif toplumsal ilişkiler hakkındaki savlar şeklinde görülebilir.

En uygun tarihsel modeller tamamen farklı mesenlik formlarının dönemlendirilmesinden çıkarılırlar. Bu avantajın yeni kamu bütünleri formları içinde bir üstünlüğü olmasına şaşmamak gerekir. Halen bu gibi modellerle kamu geliri gerçeği arasında dikkate değer bir gerginlik mevcuttur. Açıkça farklı

toplumsal düzenler içinde mesenleşmiş sanat formundan ayrı olarak, kurumlaşmış ya da bütünleşmiş sanatların tarihsel modelleri, onların temelinde yer alan ve kolayca kavranmalarını sağlayan aslî ilkelere çok fazla uzak kalmışlardır. Bütün mesenli toplumsal ilişkilerin tanımlanmış özellikleri, mesenin konumunun ayrıcalıklarına ilişkindir. Mesen bu tür bir ayrıcalığı tamamlayan taltiflerin veya sorumlulukların değişen içtanımlama formları içinde işi ya da desteği sağlayan veya esirgeyebilen kişi olarak tanımlanır. Kuşkusuz bu türden bir ayrıcalığın özgül toplumsal ilişkileri bir bütün halinde toplumsal düzenden türemektedir; o noktada mesenin gücü ve kaynakları bu düzenin bir parçasıdır ve korunur. En kaba söylenişiyle mesen istediği her şeyi yapabiliyordu. Yukarıdakilerin tümü, en mükemmel çatışmayı ve tamamiyle elverişsizliği içerdikleri noktada, her kamusal bütünün, toplumun genel rızasına ve iradesine dayanarak güçlenen kaynaklarından ve otoritesinden türeyen ve mesene ilişkin tanımlanışını ortaya çıkaran bir olguydu. Fakat hâlâ, mesenliğin değişik formlarında yer alan ve sanatçıların «müşteri» olarak rol aldıkları alışılagelmiş ilişkiler, uygulamadaki başka türlü formlar içinde direnerek süregeldi.

2.3. Sanatçılar ve Piyasalar

Tarihsel olarak, sanat dalları içinde yürüyen mesenliğe ve pazara ilişkin toplumsal ilişkiler arasında uzun bir dönemde yaşanan bir iç içe geçme süreci vardır. İlke olarak bunlar şimdi kolayca ayrıştırılabiliyor. Pazar için üretim sanat ürününü bir meta olarak ve her ne kadar kendisini başka türlü tanımlasa da sanatçıyı özel bir meta üreticisi olarak kavramlaştırmayı getirmiştir. Buna bağlı olarak meta üretiminin açık seçik ayrı evreleri ortaya çıkmıştır. Bunların tümü basit parasal mübadele için yapılan üretim şekli içine girmektedir. Burada ürün satışa sunulur, satılır ve böylece ona sahip olunur. Fakat sanatçıların toplumsal ilişkileri gerçekte oldukça değişken olan meta üretimi içinde kısmen ya da tamamen yer almaktadır.

(i) Zanaat Tipi Meta Üretimi

Basit ve ilk ortaya çıkan, ama bazı yerlerde kendi ürününü doğrudan satışa sunan bağımsız üreticilerin konumunun süregenliğini içeren ilişki biçimi budur. Buna genel olarak *zanaat tipi (artisanal)* denilir. Üretici burada bütünüyle aracısız pazara bağımlıdır; fakat bu koşullar içinde ürününü bütün aşamalarda kendisi yönlendirir ve buna bağlı olarak kendisini bağımsız sayabilmektedir.

(ii) Zanaat Sonrası Üretim

Meta üretiminin sonraki bu evresi öncekinden çok farklıdır. Bu evrenin iki aşaması vardır. Birincisinde üretici ürününü doğrudan satmayarak *dağıtımı sağlayan* bir aracıya verir. Böylece aracı dolaylı bir işveren olarak kabul edilirse birçok örnekte bu durum üreticinin konusu haline gelir. İkincisinde ise üretici ürününü [önceden] *üretimi sağlayan* bir aracıya satar ve böylelikle tipik kapitalist toplumsal ilişkiler kurumlaşmış olur. Aracı burada ürünü kâr amacıyla satın alarak yatırım yapar; bu durumda da *sanatçının* ilişkilerini doğrudan doğruya pazarla temasa getirmektedir.

Bu zanaat sonrası evrede ortaya çıkan karmaşık ilişkileri, örneğin kitapçıların yayıncılara dönüşmesinde görebiliriz. Evre bu esas çerçevesinde tipik olarak ürünlerin peşin parayla satın alınması biçiminde karakterize olmaktadır. Kendisi aracı olduğu çoğu konumda üretici bir zanaatçı (artizan) olarak kalmıştır ama şimdi pratikte daha karmaşık ve daha örgütlü bir pazar içinde aracılara bağımlı hale gelmiştir. Doğrusu bu konumda üretim sürecinin kendisinin içinde önemli varyasyonlar olabildiğini vurgulamak yerinde olacaktır. Bu varyasyonların bir düzeyinde üretici hâlâ kendi ürününü satış aşamasından önce tamamlayarak pazara sunmaktadır. Ancak bu tür ilişkiler bir dereceye kadar olağan sayılmakta ya da belirli alanlarda egemen biçim olabilmektedir; nihayetinde

üretici bilinen belirli bir tipteki çalışmayı üreterek emeğini temelli sunabilmektedir.

Bu temel alternatif ilişkiler arasındaki geçişin çeşitli aşamalarında büyük bir pratik karmaşıklık vardır. Bu karmaşıklık aslında bir başka düzeyde, üreticinin çalışmasının doğasını kendisi için tanımladığı diğer bir düzeyde de gerçeklik taşır. Bu aynı zamanda, sanatçının kendi ürününe karşı sorumluluğu ile onun «kamu»ya ve «piyasa»ya karşı «sorumluluğu», «yükümlülüğü» veya «bağımlılığı» arasında varolan ilişki hakkında ortaya konmuş birçok önemli ve çetrefil savın da kaynağıdır. Bu savların bir kısmı özünde sanatçı ile mesen arasındaki ilişkilere dair serdedilmiş daha önceki savların tekrarı olmakla birlikte, diğerleri sanatçının toplumsal ilişkilerinin genişlemesi, yaygınlaşması ve görece konum değiştirmesi çerçevesinde nitelik bakımından yenidir. Örneğin, pazar ilişkileri kurumunun egemen hale gelmesinden sonra, sanatçının «özgürlüğe», «istediğini yaratmaya» yönelik talebinin radikal biçimde ortaya çıkmış olması ve bu talebin sanatçıların kendisiyle [öznesiyle] hem olumlu hem de olumsuz bağlar kurmasının kaçınılmazlığı önemli bir noktadır.

Ne zanaat üretimi ne de zanaat sonrası üretim evrelerindeki pazar ilişkilerinin kültür üretimi içinde sona erdiği söylenebilir. Gerçekten de bu evrelere ait ilişki şekilleri, sanat dallarına tek tek bakıldığında değişik biçimlerde görülür. Örneğin doğrudan iş vermek suretiyle yapılan çalışmalar (en basit örneği portrelerdir) içinde yer alan mesenlik ilişkileri ısrarla sürmüştür. Hâlâ bazı zanaat ve birçok zanaat sonrası ilişki örnekleri vardır. İkincisi, esasında dağıtımcı evreye karşılık geldiği şekliyle, ressamın ürününü sattığı galeriyle ilişkilerinin söz konusu olduğu durumda ilişkilerin genellikle birinci evre içinde yer aldıkları görülür. Sipariş vermek suretiyle mesenlik ilişkilerinin yürütüldüğü müzik alanında, orkestra çalışmalarında ve geleneksel müzikte hâlâ dağıtıma dayalı zanaat sonrası ilişkiler öncelik taşımaktadır; buna karşın popüler müzikte ikincisi, yani üretime dayanan zanaat

sonrası evre ortaya çıkmıştır ve pazar ilişkilerinin daha ileri evreleri içinde büyük bir hareketlilik kazanmıştır. Edebiyatta ise, hâlâ zanaat ve dağıtıma dayanan zanaat sonrası evreye ilişkin örnekler bulunmakla birlikte, üretime dayalı zanaat sonrası ilişkiler başatlık kazanmış ve izleyen pazar evresi içinde daha fazla yayılma olanağını elde eden örnekler çerçevesinde önemli iç değişmeler yaşanmıştır.

Sanatlar arasındaki bu farklılıklar, kendi içlerinde olduğu gibi ve sanatçıların toplumsal ilişkileri ile her sanat dalının kendi teknik üretim araçlarıyla girdiği sıkı ilişki bakımından da önemlidir. Bu üretim araçlarının ilişkilere bağlı etkisiyle ilgili genel sorun 4. bölümde tartışılmıştır; fakat ortaya çıkışları bakımından bu kurumsal ilişkilerin bazıları burada ele alınmıştır.

(iii) Meslekî Açıdan Pazar

Edebiyatta üretime dayanan zanaat sonrası ilişkilerde cereyan eden iç değişmeler, bir sonraki pazar evresini anlamak için özellikle önemlidir. Bu değişmeler, hem yazarlar arasında özel bir tür olarak profesyonelleşmenin yükselişinin hem de üretken aracıların –modern yayımcıların– kapitalistleşmesindeki artışın ortaya çıkmasıyla birlikte, etkileri açısından çok karmaşık bir hale gelmiştir. *Yayım hakkı (Copyright)* ve *telif ücreti (royalty)* değişen bu ilişkilerin iki önemli göstergesidir.

Bu kültür teknolojisi çağında, özellikle de 19. yüzyılda, basılı malzemenin yenidenüretilebilirliği diğer sanatsal üretim alanlarının çok çok önüne geçmişti. Bu durum ürünler üzerinde zorlu bir mülkiyet sorununu doğurmuştur. Yazarın bir yayımcıyla üretime dayanan (zanaat sonrası) ilişkileri, yazarın izni olmaksızın eserinin baskılarını yapan ve satan başka yayıncılar (ehli «korsanlar» ya da yabancılar) tarafından yok sayılabilmekteydi ve büyük oranda da bu böyleydi. Yazarların ülke içinde ve ardından da uluslararası alanlarda yayım

hakkını kurumlaştırmak için başlattıkları uzun süren mücadele sadece yeni bir kavram olan yazınsal mülkiyet kavramıyla sonuçlanmamıştır; ayrıca yeni olan, ya da en azından yazarların toplumsal ilişkilerini ıslah eden bir sonuca da yol açmıştır. Bunlara karşın hâlâ üretken aracılar yoluyla piyasaya sokulan ürünler vardı; burada eğilim bu ürünlerin genel mülkiyetinin üreticinin elinde kalmasıydı. Daha yeni yeni genellik kazanmış olan bu ilişkiler, sınırlarına ve süresine bağlı değişken koşullarla birlikte, özgül bir forma veya bir yayımlanma dönemine dair bir sözleşmenin görüşülmesi şeklindeydi. Bu ilişkinin bir göstergesi olarak, telif ücreti –satışa sunulan bir formun her bir kopyasına yapılan özel ödeme– daha önce esas olan peşin parayla satınalma usulünün yerini almıştır.

Böylelikle yazar, ürününün satıldığı pazar süreci içine doğrudan katılmıştır. Bu katılım çerçevesinde, satınalma öğesini yeniden düzenlemek üzere, telif haklarına ilişkin bazı yaygın değişiklikleri zorunlu kılan ilerlemelerin giderek geçerlik kazanması hususunda sonsuz tartışmalar başlamış ve bu gelişmeye karşı fikirler ortaya konmuştur. Fakat yazarlar arasındaki bütün bu büyük uyuşmazlıkların genel sonucu, pazar ilişkilerinin egemen olduğu ve bununla eklemlenmiş bağımsız bir meslek olarak tanımlanabilecek özel bir toplumsal ilişki çeşiti olmuştur. Tipik şekilde yazarlar, özel bir üretime bağlı olan aracılık ilişkisinden çok, bir bütün halinde pazar içinde ilişkilere girer hale gelmişlerdir. Bütün pazar ilişkileri için geçerli bu genelleme, büyük bir çoğunlukla onları zanaat sonrası evrenin ötesinde ve örgütlü meslekî pazar evresi içinde bir noktaya çekmiştir. Dahası, edebî ajanslar gibi [yeni] aracılar, bu daha gelişkin evrenin alâmeti fârikası olmuşlardır.

«Pazar» Algısı: Bütün bu pazar evrelerinde üretici, pratikte de, nitelikleri olan bir yaratıcı olarak görülebilmekteydi. Zanaat, dolaylı dağıtımcı ya da üretken ilişkiler içinde yer alan zanaat sonrası ve meslekî pazar evreleri de, değişen derecelerde de olsa bazı noktalarda, duyarlılığı yükseltecek

şekilde gerçek satış ilişkisi biçimiyle aracılandırılmış olan bir talep ya da tasarımlanmış talep formunu zorunlu olarak gerekli kılmaktaydı. Gerçekten de bir diğerine göre öncelik almak [rekabet etmek] amacını taşıyan pazar için üretim, pazar eğilimlerini etkin biçimde yadsıyan ya da bu eğilimlere karşı mücadele eden bir çok üretici örneğine karşın, her evrede genişleyerek karşımıza çıkar. Kültürel bakımdan bu etkileşim, sanatçıların toplumsal ilişkilerinin öteki üretim şekillerinin bir çoğunda olduğundan daha farklı bir düzeyde tanımlanması bakımından kesinlik taşır. Bu pazar evresindeki iktisadî ilişkilere benzemekte olan diğer üretim formlarından bu formu karakteristik olarak ayırdetmek, gerekli olmasına karşın, zor hale gelmiştir. «Zanaatkâr», «el sanatçısı» ve «sanatçı» arasındaki geleneksel ayırımlarımız, iç güçlüklerine cevap verdiği için, kültür pazarının bu evresine aittir.

Bu ayırımların kökeninde belirli bir nesnenin üretimi ile bir diğerinin üretimini ayırdedebilme çabası yatar. Bu "yalnızca yararcı" ile "sanatsal" ya da "gerekli" ile "yalnızca kültürel" kategorileri arasında yer alan bir karşıtlık biçiminde ifade edilebilir. Kuşkusuz bu ayırım çabalarının kuşattığı bütün aşamaların üzerinde öze ilişkin aracısızlık farkları ve kullanım ile gereklilik algıları vardır. Esasen bu pazar koşullarında olduğu kadar pazar öncesinde de daima süregelmiş bir tartışma olarak kabul edilebilir. Resim, öykü ya da şarkıdan daima daha «gerekli» ve bu çerçevede daha «yararlı» olabilecek tencere ya da ayakkabı gibi nesnelerin ve kültürel ihtiyaçların makul bir [yararlar] hiyerarşisini inşa edebiliriz. Fakat bu çetin sorunu araştırmak için en etkin yol [bu türden bir] soyutlama, tarihdışı terimler değildir. Bu yol, özgül toplumsal düzenlerde gerek ve yarar sorunlarının pratik olarak örgütlendiği yolların [tarzların] sınanmasıdır.

Buna bağlı olarak gerek ve yarar hiyerarşisini, dolaysız olarak örgütlenmiş üretimsel ilişkilerin karakteriyle doğrudan ilişkili olarak görürüz. Örneğin, yöneten akrabalık ilişkilerini tasvir etmenin bir formu ya da doğal dünya ile girilen

pratik ilişkilerin bir formu yahut da ve çoğunlukla, özgül toplumsal veya sosyo-metafizik bir düzenin bir yenidenüretim formülü olarak sanat nesnelerinin yaratılmasının gerekli olduğu bir yerde, hiyerarşi sorunu başlangıçtan beri kökten biçimde farklı olmuştur. Aslında iyi bilindiği gibi, sonraki bütün standartlar bakımından çok güçsüz sayılan toplumlar, şimdi sanat nesneleri olarak ayırdedebildiğimiz ürünlere harcanan enerjiye ve kaynaklara çok önemli bir zaman ayırmışlardı. Sanat pratiğinin hem ayrımlaştığı hem de özelleştiği bir zamanda, bu tipin daha örgütlü hale geldiği daha sonraki bütün evrelerinde gördüğümüz gibi, genel toplumsal örgütlenmenin bir parçası olan sanatçılar kurumu [nun varlığı] hâlâ olağandı.

Modern toplumlarda «kültürel» üretimin işgal ettiği yerin doğurduğu istisnaî zorluk, buna bağlı olarak, genel üretim düzeniyle ilişkisi bakımından gözden geçirilebilmesinden kaynaklanır. Burada, kapitalizmin geliştiği yüzyıllar boyunca, aynı zamanda öncelikle pazar ve «kültürel üretim» terimleriyle tanımlanmış genel üretim düzeni içinde gördüğümüz gibi, kapitalizmin koşullarına giderek artan bir şekilde içerilmekten doğan bir zorluk vardır. Ama henüz kültürel üretim ile genel üretim arasında tam bir bütünleşmeye karşı önemli bir direnç bulunur. Bu direncin formlarından birisi, formun, «zanaatkâr», «el sanatçısı» ve «sanatçı» kavramları arasındaki ayırımda kurulduğu gibi, «kullanılan nesneler» ve «sanat ürünleri» arasındaki ayırımla olan önemli ilişkisi içinde de kurulur. Bu yüzden bu çağdaş zorlukların kaynağının esasen pazar ekonomisi olduğunu söylemek doğru olacak; fakat öte yandan, bu bölümleme çabalarının tanıklığı üzere, genel pazar düzeninin, bütün kültürel üretimi bir pazar-meta tipi üretime çevirdiğini söylemek de doğru olmayacak hatta ciddi bir indirgeme olacaktır.

Zamanla, daha önceki mesenlik ilişkisi biçimleri, kültürel olarak daha bütünlüklü toplumlardan kalan sıradan bir kalıntı oldu. Daha sonra ortaya çıkan formların birçoğu hem nor-

mal pazar güçleri içinde hem de kimi zaman bu güçlere karşı ve onların ötesine geçen kesin müdahalelerle var olmuştur. Böylelikle ekonomik olarak kapitalist üretim tarzına dayanan toplumların çözümlemesinde ilk kez karşılaşılmayan, egemen üretim tarzının toplumsal ilişkileri ile genel toplumsal ve kültürel düzenin diğer ilişkileri arasında görülen somut [ve] önemli asimetrilerle karşılaşırız.

Bunlar abartılmamalıdır. Kültürel üretimin çoğu ilişkileri, gerçekte gelişen pazarın koşulları içine emilmiş durumdadır. Fakat bazısı bunun dışında kalmakta ve önemlisi, bunlar «kendileri için ve kendileri içinde» önemli olan üretim tiplerine bağlı olarak savunulmaktadır. Bu temelde onlar, «yaratıcı etkinlikler»in zorlama bir uzmanlaşması yoluyla «üretim»den ayrılırlar.

Tanımlar düzleminde bu asla doyurucu olamamaktadır. Kültür üreticilerinin esasen tamamen olağan pazar ilişkileri içinde ortaya çıkan yaygın ve birçok durumda istençli ve hevesli girişimleri daima kesintiye uğramıştır. Fakat bu, her sanat dalı içinde, daha çok «ticarî» olan ile aynı pratiğin («yaratıcı», «otantik») diğer formları arasındaki ayrılıkları üretmeyi dikkat çekicî şekilde öne çıkarmıştır. Genellikle kendinden emin geleneksel formlardan daha kullanışlı olmalarına karşın bu ayırımların yeterli olduğunu kabul etmemeliyiz; bunun yanısıra farklılaştırma çabalarını, girişimleri ve onlarla ilgili marjinal kurumları içine alan gerçek alternatif toplumsal ilişki türlerini ya da bu konudaki girişimleri gözardı etmek de tamamen yanlış olacaktır.

(iv) Meslekî İşbirliği [Korporasyonlar]

Pazar ilişkilerinin korporatif olan en son evresinde sorun daha canalıcı hale gelmiştir. Bu evre, esas olarak kültürel üretim araçlarındaki önemli gelişmelerle ve özellikle yeni medyanın kullanımıyla ilişkili bulunmaktadır. Fakat korporatif gelişme bir ya da iki alanda bunlara bağlı değildir.

Örneğin yazı alanında pazar ilişkileri, dergicilik ve gazete yayımcılığındaki yeni kombine ve korporatif gelişme türlerinden etkilenmiştir. Bütünleşmiş profesyonel pazardaki tipik toplumsal ilişkiler bu evre içinde de devam etmiştir; ancak bundan başka tümüyle ya da büyük oranda yeni korporatif yapılar içinde istihdam edilmiş olan bazı yazarlar için yeni toplumsal ilişkilerin anlamlı bir ilerlemesi söz konusu olmuştur. Bu eğilim sürekli olarak artmış ve kitap yayımcılığında bununla yanyana yürüyen farklı ama bu eğilimle ilişkili kombine ve korporatif bir mülkiyet şekli oldukça ağırlıklı hale gelmiştir. Yine burada profesyonel pazardaki toplumsal ilişkiler sürmektedir; fakat giderek öne çıkan kapitalistleşmiş korporatif kesim içinde yeni bir ilişki biçimi önemli ve büyüyen bir gelişme göstermiştir.

Bu ilişkiler, üretimin kökeni sorununu gündeme getirmiştir. Daha önceki bazı ilişki formlarında, özellikle üretken zanaat sonrası evre ile profesyonel pazar döneminin ilişkilerinde, esasen ürün çoğunlukla kitapçıdan ya da yayımcıdan alınan işten yola çıkılarak kotarılıyordu. Fakat korporatif yapıda bu, satılabilecek ürünlerin planlandığı doğrudan iş verme şeklinde, üst düzeyde örgütlenmiş ve tamamen kapitalistleşmiş bir pazar ile ilişkili olarak çok daha esaslı ve olağan bir form halini almıştır.

İş verme şekline dönülmesinden beri çoğu zaman hâlâ, bu gibi ilişkilerde kültürel çerçevede, bir bütün olarak kitaplar bakımından yazarın yazmayı arzu ettiği konulara ilişkin düşüncelerinin yönlendiriciliğinin ne derecede bir payı olduğunu tahmin etmek gerçekten olanaksızdır. Fakat önemli birçok durumda ilişkiler aslında bu türden değildir. Korporatif yayım sektörü öylesine egemendir ki, birçok yazar için pazar yapısı içindeki yeni profesyonel aracılardan (yayımcıların editörlerinden) gelen fikirler çerçevesinde oluşan bir istihdam şekli ve yazarlara bu fikirleri yerine getirmek üzere iş verilmesi en uygun toplumsal ilişki şekli olur.

Buna bağlı olarak ilişkiler, siparişe dayalı farklı bir is-

tihdam şeklinden, profesyonel pazar koşullarından uzaklaşmaksızın, hizmete girme ve yenilenen sözleşmeler yoluyla yazarların etkin biçimde istihdam edilmiş ve (telif ücreti gibi değişiklikleriyle) profesyonel olarak aylığa bağlanmış hale geldiği tamamen yeni ilişkilere doğru değişmektedir.

Yeni Medya: Ancak doğal olarak, kültürel üretim içinde aylığa bağlanmış profesyonellerin doğuşuna ilişkin en önemli örnekler, toplumsal üretimle bütünleşmenin olağan ve zorunlu olduğu medya kurumları içinde ortaya çıkmıştır. Başlangıçtan bu yana üretimi örgütleyen ve bu koşullarda aylıklı ya da sözleşmeli istihdam olanağı sunan kapitalist ve bazı kapitalist olmayan korporasyonlar içinde sinema, radyo ve televizyon göze çarpan örneklerdir. Bu yeni medyanın kültürel öneminin büyüklüğü, 20. yüzyılın sonlarında bu toplumsal ilişkileri egemen ve hatta tipik hale getirmiş olmasından kaynaklanır.

Böylelikle daha önceki sosyo-kültürel ilişkilerden hatta kendisini önceleyen pazar evrelerinden değişik, niteliksel bir değişme görülmektedir. Kültürel üretimin yansıyan (ama asla mutlak olmayan) kökeni, şimdi korporatif pazar içinde merkezî bir yer kazanmıştır. Girift olan ve üretim ile dağıtımın daha karmaşık ve uzmanlaşmış araçlarına bağımlı bulunan sermaye ölçeği, daha önceki, zanaat, zanaat sonrası ve hatta profesyonel pazar koşullarındaki bu medyaya blok halinde önemli miktarda girmiş ve korporatif istihdamın egemen koşullarını yönlendirmiştir.

Tabii ki bu daha önceki ilişki biçimlerinin başka şekillerde devam etmediği anlamına gelmez. Resim, heykel, orkestra müziği ve incelediğimiz üzere bazı yazı sanatları gibi daha eski sanatlarda üreticinin (ve yaratıcının) tek başına girdiği karmaşık ilişkiler süregelmektedir. Ama örneğin, müzikte korporatif kapitalist ilişkiler kesin biçimde egemen olmuş; plak ve kaset gibi yeni teknolojilere dayanan popüler müziğin korporatif kurumlarıyla karşılaştırıldığında, bu eski ilişkiler oldukça küçülmüştür.

Reklâmcılık: Korporatif pazar evresine epeyce özgü olan

bir kültürel üretim formunu da ayrıca kaydetmeliyiz: «Reklâmcılık» adı verilen üretim formu. Pazar toplumunun daha önceki evrelerinde reklâmcılık, genellikle özgül ya da sınıflanmış olarak, diğer kültür kurumlarının sınırında yer alıyordu ve bazı kültür becerileriyle bezenmişti. Fakat korporatif örgütlenme döneminden sonra, 19. yüzyılın sonunda reklâmın basında yer almasıyla birlikte, kendine özgü yollar içinde tek başına bir kültürel üretim formu haline geldi. 20. yüzyılda reklâmın kitaplara girmeye başlamasıyla reklâm ajansları bütünüyle örgütlü pazar tarafından idare edilen kurumlar oldular. İlginç olan, reklâm ajanslarında çalışan üreticilerin çabucak «yaratıcı» titrine sahip olmak istemeleridir. 20. yüzyılın sonlarına doğru bu özgül pazar kurumundan elde edilen himayeye ya da gelire bağımlılığı artan diğer birçok kültür kurumlarıyla «reklâmcılık» tamamen yeni bir kültürel olgu olmuş ve özellikleri itibariyle yeni bir kültür kurumu olarak, toplumsal, ekonomik ve açıkça siyasal değer alanları içine yayılmıştır.

Bu çerçevede pazar kültürünün son evreleri, ilk evrelerinden çok farklıdır. Bu kültürün kurumları, güçlenen merkezîlikleri çerçevesinde, kültür kurumlarının toplumsal örgütlenmenin bütünleyici parçaları olduğunun (dönemsel bir değişmenin niteliksel farklılığıyla birlikte) yeniden söylenebildiği bir duruma doğru kaymışlardır. Basın, yayın, sinema, radyo, televizyon ve kayıt endüstrisi gibi kültür kurumları, modern bir kapitalist ekonomi ve onun toplumsal düzeninin karakteristik türü içindeki pazar evrelerinin daha önceki dönemlerinde çok da marjinal ya da küçük kalmamakla beraber, hem kendi içlerindeki bağları hem de diğer üretim kurumlarıyla bütünleşmeleri bağlamında, en genel ve yaygın şekliyle bütün toplumsal ve iktisadî örgütlenmenin parçası dırlar.

2.4. Pazar Ötesi Kurumlar

Modern kültür kurumları, hala, korporatif pazar ve bazı

eski pazar formlarının devamlılığını dikkate almadan anlaşılabilir durumda değildir. Pazar ötesi kurumların üç türü önemlidir. Bunlar modern mesenlik, aracılı ve devlete dayalı türlerdir. Bu türlerin varoluşları genel gelişimin karşılaştırılabilen aşamalarında farklı toplumlar içinde değişir.

Modern Patronluk ve Aracılık

Modern patronluk formu, ileri kapitalist toplumlarda esas olan formdur. Pazar ölçülerinde kazançlı ya da yaşayabilir dahi olmayan bazı sanatlar, abone örgütlenmeleri tarafından ve hâlâ birtakım özel mesenlik ilişkileri ile teşkil edilen vakıflar gibi özel kurumlarca beslenmektedir. Bu konumu ile bütün devlet kurumları arasında yer alan aracılık ise, belirli sanatlara tamamen ve anlamlı miktarda fon sağlayan kamu gelirinden finanse edilen (Büyük Britanya'daki *Arts Council* gibi) varlıklardır. Ya da aynı genel kategori içinde, bir biçimde kamu gelirine bağımlı olan ama kendi üretimini müdahalesiz gerçekleştiren (Büyük Britanya'da yayıncılıkta BBC'nin konumu gibi) bazı kurumlar vardır. Üreticilerin modern mesenlik ve aracı kurumlarla olan toplumsal ilişkileri, patronluğun zanaat sonrası ve profesyonel aşamalarından geçerek (en çok yayıncılıkta görüldüğü biçimiyle) korporatif istihdama doğru sıralanacak şekilde çeşitlenmiştir.

Devlete Dayalı Biçim

Bazı kapitalist toplumlarda ve en çok da kapitalizm ötesi toplumlarda kültür kurumları, özellikle çağdaş medya alanında devletin şubeleri haline gelmiştir. Ayrıntılı düzenlemeler yapıldığında çeşitlenmeler vardır fakat bu şartlar altında üreticilerin devletle tipik ilişkileri devletin korporatif memurlarla ilişkileri gibi bir şekil alır ya da bazı bakımlardan profesyonel pazardan çok devlete yaklaşır. Böyle olunca

da koşullar, kültür kurumlarının ve onlara bağlı üreticilerin daha küçük farklar içeren durumlara ilişkin genel devlet politikasına tümüyle bağımlı olduğu durumlar içinde çeşitlenir. Küçük farklar içeren bu durumlar, uygulanan genel siyasal doğrultunun yanı sıra, değişen şekillerde içinde işledikleri toplumsal düzenle bağlantılı genel siyasal doğrultulara sahip olan modern mesenlik ve aracılık bütünlerine ait durumlardan anlamlı biçimde farklılığı olmayan pratik ilişkiler içinde yer alır.

Sonuç

Bu kurumlar düzeyinde kültür sosyolojisi, hem tarihsel hem de çağdaş bir dizi çoğulluğu dikkate almak zorundadır. Burada "sanatçı" ile "kitlesi" ya da "kültürel üstyapı" ile "ekonomik altyapı"ya ilişkin (sosyoloji öncesi) formüllerle uğraşmaktan ziyade, özgül çözümleme araçları olarak kurumların bütün geçici sınıflamalarının sıralanışını, ilişki tiplerini elde bulundurmak önemlidir. Esasen bu çözümleme şekli, ilk elde değişen toplumsal tarihin, değişen kurumların kompleks bir sosyolojisinin ve bizi daha kesin bir çözümlemenin olanaklılığına ilişkin olan bu formüllerin ötesine taşıyan ilişkilerin çözümleme şeklidir.

III
FORMASYONLAR

Kültür sosyolojisindeki bir çok çalışmada, yalnızca genel kurumlarla ve onların tipik ilişkileriyle uğraşmak zorunda olmadığımızı, bunun ötesinde kültürel üretimle çok yakın ilişkisi bulunan örgütleme ve kendini örgütleme biçimlerine bakmak gerektiğini görürüz.

3.1. İç Örgütlenmenin İlk Formları

Ozan tekkelerinin iç örgütlenme örneklerinde olduğu gibi, sadece toplumsal konumla ve ilişkilerle değil, ayrıca sanatın kendisinin pratiğiyle de (birçok aşamalarda, kurallarla) ilgili bulunan bu ilk örneklerin halen üzerinde durmaktayız. Oysa, özgür yaratıcı bir birey olarak sanatçının modern tanımı içinde bu tuhaf görünse bile büyük belli bir tür sanatın bu yollardan üretildiğinden ve desteklendiğinden de pek kuşku duyulamaz. İç örgütlenmenin bu sıkı formuyla genel toplumsal düzen içinde bu örgütlenmenin bütünleşme biçimi arasında, doğal olarak, doğrudan bir ilişki vardır. Kurallardan anlamlı

biçimde kopuş ya da onların giderek resmiyet kazanışının ve sertleşmesinin karşısındaki durumlar, çoğunlukla bu genel ilişkiler içindeki değişmeyle ya da bunalım dönemiyle ilişkili olabilmektedir.

Ozanlık Kuralları

Nitekim, 12 ve 13. yüzyıllarda İngiliz gücünün müteca-vizliği altında bir kaç siyasal bunalımın ardarda yaşandığı, Galli saray ozanları *(Gogynfeirdd)* dönemini içeren bir zamanda, şairlerin yazdıklarını kurallara bağlayan en sert düzenleme ve resmîleştirmeler (ayrıca bunlar halkın gözünde soyutlama ve uzmanlaşmalardır) bulunabilmektedir. Siyasal bağımsızlığın yitirilişinden sonra ve yaratıcılığı bakımından daha bir esnekleşmiş görülen ama hâlâ açık şekilde belirli iç kurallarla *(cywydd* ölçüsü ile) yönetilen yeni bir «ulusal» şiir ile bu kuralların daraltıcılığından kesin bir kopuş sonucunda, Avrupa kültürüyle etkileşimin artışını işaret eden bir dönemde, Dafydd ve Gwilym'in şiirleri ile 14. yüzyıla ulaşılmıştır. Şairlerin iç toplumsal örgütlenmesi bu özgül sanatsal değişme ile aynı dönemde değişmiştir.

Loncalar

En azından ozan tekkelerinin esas evrelerinden ayrı, önemli ve farklı bir iç örgütlenme biçimi, geç Ortaçağ toplumlarında çok yaygın olan *zanaat loncası* formudur. Bu değişik form ozanlığın ve benzer tarikatların ilk tanımlandığı biçimdeki tümleşik tek bir tekkenin gösterdiği durumdan bir kaymayı işaret etmektedir; oysa tartışılan kökenleri itibariyle lonca, bir zamanlar onlarla yakın ilişki içinde olmuş olmalıdır. Yeterli kayıtların elimizde olduğu zamana kadar zanaat loncası, zanaatkârların bir proje üzerinde birlikte çalıştıkları bir *locadan* zuhur etmiş gibi gözükmektedir. Böylece lonca daha genel ve daha düzenli bir form halini almıştır. Zanaat lon-

cası, ticaret toplumunun yükselişiyle birlikte toplumsal, dinsel ve iktisadî bir çok işlevlere dönük hizmetleri üstlenmiştir. Loncanın en önemli ilk ilişkilerinden birisi, kent ticaretinin koşullarını düzenlemekle iştigal eden *lonca tüccarıyla* olan ilişkisiydi.

Zanaat loncası, ya da diğer söylenişleriyle «*mistery*» veya «şirket» tek tek zanaat erbabı olan kişileri biraraya getirmiştir ve çoğu durumda zanaat standartlarının yürütülmesi ve zanaat öğretimi ihtiyaçlarını gidermek için kurulmuştur. Şimdi burada «güzel sanatları» nasıl ayırdedebiliriz, sorusuna gelindiğinde ilk örneklerden biri olan 14. yüzyıldaki Florentine loncasını ele alabiliriz. Esasında üyeleri cerrah eczacılar olan bu lonca içinde çalışma alanlarının genişlemesiyle, zamanla ressamlar da yer almıştır. Sanatçılara ayrılmış bu özel dal, zorunlu üyelik şeklinde 1360'da kurulmuştu. Bu özel örgütlenme tipine ek olarak, bazı toplumlarda loncalar daha genel bir kültür üretimi çerçevesi içinde bulunmuşlardır. İngiltere'de bunun en önemli örneği, zanaat loncaları arasında dağılmış ve üretimle sorumlu olunan, dinsel «hikmet» oyunlarının sergilendiği kent tiyatroları, festivalleridir.

Değişen ticarî koşullar içinde, ilk loncaların çoğunun kendi kendisini yönetmesi, iç egemenliğin ve ayrıcalıkların sınırlayıcı ve fiilen kabul edilemez olan formlarına yol açmıştır. Süregen şekilde kalıtsal olan usta-çırak sistemi, zanaat esasından ustalığa bağlı yeni sınırlılıkların, ayrıcalıkların ve malî özelliklerin kuşattığı açık bir sınıf esasına doğru gelmiştir. Kendi kendine örgütlenmiş kalfaların *compagnonnage* akımında olduğu gibi, eski bir ruhu canlandırma çabası da vardı. Fakat en sıkı zanaat örgütlenmelerinde bile, kapitalist gelişmenin ve kapitalist toplumsal ilişkilerin öncelik kazandığı bir çağa ait olan kökten farklı bir zanaat örgütlenmesine ya da sendikaya doğru uzun ve karmaşık bir gelişme söz konusuydu. Gerçi bu yol boyunca bile, gerçekten de –zanaat statüleri ekonomik statüye dönüşen– «ustalar»ın çalıştığı bir örgüt olarak eski «loncalar»dan bir çoğu yaşamaktaydı. Ve bu lonca-

lar, yeni ve eski loncaların kendi tekelciliğinden türemiş bir tür özerkliği ortadan kaldıran kapitalist ticaretin gelişmesiyle birlikte kendilerini bu karmaşık ilişkilerin ortasında bulmuşlardır.

Akademiler

Akademi içinde, bugün «sanat» adını verdiğimiz ve herşeyden önce resim ve heykel sanatlarını da içine alacak şekilde farklı bir örgüt formu gelişmiştir. Ortaya çıkan bu yeni form iki kaymaya işaret etmektedir: Birincisi, daha dünyevî bir tarzda üretimin başladığı sanat alanında eski asıl mesen olan kilisenin öneminin azalması –hatırlanacağı gibi loncalar daima bütünüyle özel bir dinsel öğe olarak içeriliyorlardı–; ikincisi ise, «sanat»ın «zanaat»tan giderek farklılaşmasıdır.

«Liberal sanatlar»da ilk uzmanlaşma, öncelikle bilgi dallarında vuku bulmuştur. Bu dalların genel listesi içinde gramer, retorik ve diyalektik; müzik, aritmetik, geometri ve astronomi vardı. Bunlar arasında şimdi sadece müzik ile gramer ve retoriğin bazı öğeleri «sanat» olarak kabul edilmektedir. Daha önce zanaat loncalarında yer alan ressam ve heykeltraşların kayması, akademi teriminin Platon'un ünlü okulundan alındığının en açık göstergesidir. Bu ad bugün yüksek okulların adı olarak benimsenmiştir. Eğitime özelleşmiş bu tanımlama doğal olarak sürmüştür; ancak onun sanatçılar tarafından kabul görmesi önemli bir değişmeyi göstermektedir. Bir yanda zanaat öğretiminin yerine, usta-çırak ilişkisiyle öğretmen-öğrenci ilişkisinin yer değiştirmesiyle birlikte sanat eğitimi kavramının öne çıkışını; öte yanda «sanat ve öğrenme»nin bağımsız statüsüne doğru genişleyen yeni ve dünyevî bir hareketin, henüz terim halinde kullanılmadığı halde «kültür»ün varlığını göstermesini gözleriz.

Bu iki eğilimin bir sonucu olarak akademi, tarihsel bakımından ve buna bağlı olarak çoğunlukla içinde çoğullaşmış işlevleri bakımından sınıflanmıştı. 14. yüzyılın başlarında

Toulouse'da şiir eğitimi veren böyle bir akademi vardı. 15. yüzyıldan 16. yüzyıla geçerken Floransa'da Michelangelo'nun dersler verdiği gayri resmî bir ressamlar ve heykeltraşlar akademisi bulunuyordu. Daha sonra Vasari'de, 1563'den itibaren daha da ünlenen ve dükün himayesinde daha tanınmış olan *Academia del Disegno* kurulmuştu. Bunun gibi bir sürü akademi kuruldu; bunlar genellikle giderek derslerin resmen düzenlendiği akademiler haline geldi. Ama ayrıca da ilk evrelerinden bu yana akademi hem genel hem de giderek uzmanlaşan öğretim dernekleri olacaktı; 13. yüzyıldan itibaren spekülatif felsefe, edebiyat ve dil ve bilim alanında bunun gibi bir çok örnek vardır.

Sergiler

Buna bağlı olarak, akademilerin sürüp giden gelişmeleri çok karmaşıktır. Gelişme yollarından biri, 1667'de Paris'te başlayan ve Avrupa'da geniş şekilde taklit edilen, yıllık sergileri olan sanat öğretim akademilerinden doğdu. Bu, görebileceğimiz gibi, daha sonra ciddi birçok kopuşun olduğu bir resmî sergi örneği oluşturmuştur. Fakat bu gelişme şekli merkezî kırallıklarda çok geçerli idi. Diğer toplumlarda –örneğin Hollanda'da– lonca örgütlenmesi biçimi devam etmekteydi ve sanatçılar yeni aracılar olan satıcılar (tüccarlar) yoluyla pazara yönelik olarak çalışmaktaydılar.

Akademilerin Kültürel Etkileri

Akademilerin güçlü olduğu yerlerde toplumsal konum ile sanatsal saygınlık karmaşık bir şekilde üst üste binmişti. 18. yüzyılın ortalarında ise hem genel toplumsal ilişkileri bakımından hem de sanat alanında «akademizm»i canlandırmaları yüzünden otoritelerine karşı güçlü karşı çıkışlar meydana gelmişti: Özgün sanat pratiğine karşıt olan ilkeleri ve kuralları öğretmesi tartışılıyordu. Bu durum ve duruma ilişkin tartışmalar sürdürüldü ama genel olarak 18. yüzyıldan itibaren

giderek uzmanlaşan akademiler birçok sanatın öğretildiği kurumlar haline geldiler. Öğrenim ve bilim akademileri ise, disiplinleri içindeki eğitimin esas olarak üniversitelerde yoğunlaşmasından ötürü genel bir şekilde farklı bir yola girdiler.

Profesyonel Dernekler

Bu arada, akademilerin ileri evreleri boyunca profesyonel pazarın canlanmasına bağlı olarak yeni ve önemli bir iç kültürel örgütlenme evresi ortaya çıktı. Bu yeni «profesyonel dernek» tipi, öncelikle yeni ekonomik anlaşmaları-ilişkileri düzenlemek üzere kurulmuşlardı. Yazarların telif haklarını korumak ve genel sözleşme koşullarını görüşmek için kurdukları dernekler bunun tipik bir örneğidir. 20. yüzyıla gelindiğinde bu derneklerin çoğu, toplumsal sınıf içerikleri üzerindeki tartışmalarla bir çeşit sendika statü ve işlevine doğru yöneliyordu. Bu hareket, özellikle, giderek artan bir korporatif pazar içindeki ekonomik koşulların baskısı altında belirgin hale gelmiştir.

Ancak bu son evrenin karakteristiği, profesyonel derneğin öncelikle bir *iş* örgütü olmasıdır. Bu bilgi, ilk örgüt türlerinde genellikle birleşik olarak bulunan iş ve sanat uğraşları arasında pratik bir ayrılmanın ortaya çıktığını göstermektedir.

«Akımlar»

Tam bu noktada, sanatçıların bazı temel özgül sanatsal hedefler çerçevesinde biraraya geldikleri, tamamen farklı bir kültürel formasyon türü kavramına girme ihtiyacı ortaya çıkar. Kültür tarihinde, özellikle de çağın kültür tarihinde, «akım», «okul», «çevre» ve bunun gibi, ya da alınmış veya atfedilmiş özgül bir «izm»in yaftası altında ünlenmiş bu gibi formasyonlar çok önemlidir. Bu formasyonlar özel, farklı ve henüz kaçınılamayan bir toplumsal çözümleme sorununu gündeme getirmekteler. Öyleyse bu özgül sanat formasyonları nelerdir?

3.2. Formasyonlar Şeklindeki Akımlar

Görece gayrıresmî olan bu formasyonların esas olarak «okul» şeklinde ifade edilmelerinden beri kendilerini tanımlayan terimler çerçevesinde başlıca sorun, çoğu zaman daha resmî kurumların onları kasten eleştirisel biçimde taklit etmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Yine de bu terim karmaşıklığı gerçek tarihin karmaşıklığını temsil etmekten hatta eksik temsil etmekten başka birşey yapmaz.

«Okullar»

Öyleyse «okul», çağdaş anlamı çerçevesinde, çalışmaları karakteristik olarak benzeşen bir usta ile öğrencilerin içinde yer aldığı bir kurum olarak tanımlanabilir. Örneğin bu, klasik Helen felsefesindeki eğilimleri belirleyen bir asıl kullanım şeklidir. Fakat terim ayrıca daha geniş veya daha gayrı-resmî eğilimleri de anlatmaya uygundu. Özgün Helence sözcük «boş zaman» anlamından «tartışmayla boş zamanın kullanımı» anlamına doğru değişmiş ve ayrıca da kurumsal anlamını ve eğilimin daha güzel bir anlatımını ifade edecek şekilde özelleşmiştir. Böylelikle bir «okul», doğrudan doğruya kurumlaşmış ve hatta belirli bir «usta»nın adıyla genellikle özdeşleşen ve «çırakları» ya da «yetiştirmeleri»yle doğrudan ilişki içinde olması gerekmeyen genel bir eğilim halini alabilmiştir.

Ayrıca «okul» kavramı, giderek belirli bir yerde ve bununla birlikte özgül bir eğilimi ya da bir doktrin bütünlüğünü taşıması gerekmeyen bir disiplinin öğreticilerinin bütününü ifade edebilmektedir. Terimin bir konunun öğreticilerinin bir yerde toplanmış olmasını ifade etmeye başladığı üniversitelerde, hem özelleşen bir eğilimin hem de nötrleşmiş kurumsal tanımların bulunduğu örnekler de vardır. Rönesans İtalyası'nda, «okul» teriminin esasen sınıflandırma amacıyla kullanıldığı resim alanında tanımın dikkate aldığı nokta, kimi zaman

doğrudan öğretim yoluyla, başka zamanlarda da sivil toplum birliklerinin ve karşılıklı etkileşimin daha genel olguları tarafından geliştirilmiş olan çoğunlukla ayrıştırılabilen uslûp ve tekniklerin içinde yer aldığı –Floransa ya da Venedik gibi– belirli bir kenttir.

Bu anlam dizilişi içinde, önemini sürdürmekte olan sanatçı birlikleri formlarını buluruz. Dahası, tanımlanabilir cari birlik formlarının ötesinde, «okullar»ı ya da daha genel «akım» ve «eğilimler»i ayıran kültürel tarihyazıcılığı formlarının metodolojisi tarafından da ayrıca vurgulanmıştır. Bu vurgunun, birliklerin yürürlükteki formları üzerinde geriye dönük etkileri olamayacağı açıktır; fakat felsefe tarihi ya da resim tarihi olarak sunulmaya başlanmasıyla, alana yeni katkılarda bulunanlar bakımından özdeşleştirme ya da birleştirme formlarının düşünülüp araştırıldığı bu yol içinde başka önemli etkilere sahip olabilmiştir. Bu formların hem fiilî sürekliliği hem de ona atfedilmiş ya da varsayılan bir sürekliliği olmakla birlikte, yeni toplumsal formların ve kabul edilen formların çeşitlemelerinin olduğu da açıktır. Bunlardan bazıları, kültürel üretimin genel toplumsal ilişkilerinde yer alan değişmelerle doğrudan ilişkili olabilir.

«Bağımsızlar»

Ressamlarda yeni örgütlenmelerin görülmesi özellikle öğreticidir. Kendi kendine kurulmuş bağımsız örgütlerin 19. yüzyıldaki büyük sayısı ve bunların 20. yüzyılda da sürmesi birçok durumda bununla ilişkili iki etkenle doğrudan bağlantılı olabilir. Birinci etken kurallar dayatma eğilimindeki öğretici akademilerin gelişmesidir; ikinci etken ise himayeciliğin yerini almış olan pazar koşulları içinde sergilerin öneminin büyük ölçüde artmasıdır.

Kopmuş Gruplar

Her tek durumda her iki etkene de farklı önem dereceleri

atfedebiliriz; fakat sonuçları bakımından bu etkenler çoğu kez içinden çıkılmaz biçimde karışmıştır. Seçme ve seçme ilkeleri konusunda iddialara sahipliği itibariyle akademiler, daima sergiler yoluyla tekelleşmişlerdir. Buna bağlı olarak [ayrı ayrı] kendi sergilerini düzenleyen kopmuş gruplar bariz biçimde bir insiyatif elde etmişlerdi. Bunun bir çok örneği vardır. En ünlüsü Manet, Pissarro ve Cézanne'ın eserlerinin sergilendiği 1863 tarihli *Salon de Refusés* olmuştur. Bu örnekte sunulan çalışmaların çoğu, birbirinin sonucu olarak (ve bu vurgunun içinden) sanatta özerk bir stilistik hareket gibi görülmüştü ve doğal olarak çok rastlanan bir durum olmaya adaydı. Bu durum, *art nouveau* ile bağlantılı olan 1897 tarihli ünlü Viyana *Sezession*'u ile ve 1905'ten sonra görülen ekspresyonizm akımıyla bağlantılı *Die Brücke* ile devam edip gitmiştir.

Özelleşmiş Gruplar

Diğer yandan, 18. yüzyılın sonlarındaki İngiliz Özgür Sanatçılar Topluluğu gibi, geçerli üslûp yeniliklerinden ziyade bağımsız sergilemenin daha önemli olduğu örnekler vardır. Ayrıca genel uygulama içinde kopuşun esasen fonksiyonel olduğu; hâkkâklar, suluboyacılar ve benzer türden özelleşmelere önem verildiği ya da bu alanlardaki akademik ihmalin giderilmesi için çalışıldığı bazı durumlar da vardır. 19. yüzyılın başlarındaki St. Luke Alman Kardeşliği'nde olduğu gibi, vurgunun akademik çalışmalardan atölye tipi örgütlenmeye doğru değiştiği, çalışma içinde eğitimin ve buna bağlı sergilemenin gelişiminin daha merkezî bir yer kazandığı başka durumlar da söz konusudur.

Grup Örgütlenmesi Tipleri

Bu tür grupların sosyolojisi halen karmaşık bir sosyolojidir. Fakat bu evredeki bir çok durumda bazı örgütlenme şekillerinin kurumlaşmış olması önemlidir. Bu örgütlenme şekilleri içinde esasen çoğunlukla inşa edici kurallar bulunur. Bu inşa-

nın olmadığı ya da örgütün daha düşük bir resmiyete sahip olduğu örnekler, 20. yüzyılda daha karakteristik olan örgüt tipleri içinde (bazı ilk formların sürekliliğini korumasına karşın) erimiştir. Buradaki kopma kesinlikle özel bir üslûba, ya da daha genel bir kültürel konuma doğru olmaktadır. Bu hareket kolektif sergiler ya da benzer ortak açıklamalar şeklindeki araçları içerebilmektedir, fakat çoğunlukla belirli bir biçime fiilî üyeliği [angajmanı] içermez. Paylaşılan kuram ve pratikle öncelikle tanımlanan gevşek bir grup birliği şeklidir ve bu şeklin aracı toplumsal ilişkileri, ortak ilgilerin paylaşıldığı dostluk grupları biçiminden kolaylıkla ayırdedilemez.

İçerden bakıldığında, bu gibi grupların sosyolojisini yapmanın oldukça güç olduğu dikkati çekmektedir. Bu tür grupların daha resmî ve kurumlaşmış örgütler içinde şekillenmesinin kültürel olarak açık seçik görülebildiği evrelerin genel bir sosyolojisi hâlâ ivedi bir gerekliliktir ve bu tür bir sosyoloji etkili olacaktır.

3.3. Bağımsız Formasyonların Bazı İlkeleri

İç örgütlenmesi düzenli olan ve toplumun geri kalanıyla ilişkisi ana ilkeleri bakımından düzenlenmiş bulunan resmî bir kurumun toplumsal çözümlemesini yapmak, çağdaş kültür yaşamında oldukça önemli olan görece gayri resmî birliklerin çözümlemesine başlamaktan daha kolay gözükmektedir.

Göreli resmîlik ya da gayri resmîlik düzeylerinin ötesinde, bu çözümlemenin özel metodolojik güçlükleri vardır. Bu tür kültürel gruplarda üyelerin sayısal azlığı tipiktir ve güvenilir bir istatistiksel çözümleme için çok az yarar sağlarlar. Diğer nedenler yanında bu nedenle ortodoks sosyoloji kültürel üretimin toplumsal ilişkilerini çözümlemektense, kültürel etkilerin çözümlemesi bakımından, sayıca çok olan ve kontrol gruplarının elde edilebildiği bu tür grupları (açıkça) daha ko-

lay çözümlenebilir bulur. Aslında bu yargı, geniş ölçekli örgütlerin çözümleme için uygun hale geldiği bir dönemde, yeni medya içinde süregelmiştir. Bundan sonra, daha ileri bir çözümleme tipine, bir gazete bürosu, yayın şirketi, basım tesisi, film şirketi gibi şekillerin çözümlemesine doğru geçiş özendirilebilmiştir; zaten bu tip çalışmalar da gereklidir. Fakat daha küçük resmî ya da daha az resmî, hatta gayrıresmî kurumlar ve birlikler gibi daha eski toplumsal ilişkilerin küçük çözümlemeleri yapılırken bazı kuramsal tereddütler zorunlu olarak ortaya çıkmaktaydı.

Her bir kültürel üretimin toplumsal ilişkilerine karakteristiktir diyebilmek için, her tek örgütlenmenin amacının tanımlanmasını geçerli kılan bir sorunun bulunması tipiktir. Burada ayırımın çok kesin bir tablosu çizilmemelidir; benzer sorunlar eğitim ya da din örgütlerinin çözümlemesinde de ortaya çıkmaktadır. Ama bunların genellikle basit meta üretimi yapan kurumlardan –hatta kültürel ürünün ortaya konulduğu yer daima çok farklı terimlerle tanımlanmış olsa da aslında metanın tümüyle kendisidir–, amaçları ve nesneleri geçmişten gelen kurumlardan veya güç odağından etkin şekilde ayrıldığı göze çarpar. Kültürel üretimin bu özgül karakterini ayırdetmekle, benzerleri içinde bugünün geniş ölçekli fabrikalarını ve idarî örgütlerini gösterebileceğimiz çağdaş kültür korporasyonlarının sosyolojik çözümlemesine girmenin eşiğinde tereddüt içinde kalmaktayız. Bu çözümlemenin belirli ilkeleri yalnız örgütsel olmayıp, özünde değerlendirilmiş birlik ve korporasyonlar konusunda tartışılmış ve zaman içinde üstesinden gelinmiş olan sorunlardan önce, yerleşik ve kopuk formasyonlarla resmî ve gayrıresmî formasyonlar arasındaki ilişkiler üzerinde ve kültürel formasyonların diğer tipleri üzerinde yapılmış çalışmalardan öğrenilmiş olmalıdır (Bkz. 4. bölüm *Mülkiyet* vd).

Henüz yöntem zorluklarının üstesinden gelinmiş değildir. Bu zorluklar arasına, az sayıda da olsa bazı kültürel örgütler ve birlikler içinde görece hatta uç noktada kısa süreli oluş du-

rumunu da eklemeliyiz. Görece ya da bütünüyle resmî olan grup ve birlikler arasındaki oluşum ve çözülmenin hızı, iç kopuş ve kaynaşmaların karmaşıklığı, tamamiyle şaşırtıcı olabilmektedir. Bütün bir süreç olarak ele alırsak bunun çok genel bir toplumsal olgu olduğunu yadsımak için hiçbir neden kalmaz.

Modern Kültürel Formasyon Tipleri

Bu zorlukları bilerek uygun bir tür çözümleme için gerekli bazı ilkeler önerilebilir ve kısaca örneklendirebiliriz. Bu, daha sonra «üslûplar»ın konumsuz bir tartışmasını getiren, birbirini izleyen «akımlar» ya da «izm»lerin sadece ampirik bir sıralamasını yapmak için, iki etkeni tanımlamaya çalışmak bakımından önemli bir gelişmedir: 1) belirli bir formasyonun *iç örgütlenmesi*, 2) bu formasyonun aynı alandaki diğer örgütlerle ve daha genel olarak toplumla olan *beklenen ve fiilî ilişkileri.*

İç Örgütlenme

Burada iç örgütlenmenin bir kaç örneğini tartışarak aşağıdaki gibi geçici bir sınıflandırma yapabiliriz:

(i) İç otorite, karar ve kurallar-seçim tarzları değişmekle birlikte *resmî üyeliğe* dayanan tip.

(ii) Resmî üyeliğe dayanan ama bir sergi, bir grup yayını, süreli yayın veya açık bir manifesto gibi belirli *kolektif ortak bildirimler* etrafında örgütlenmiş olan tip.

(iii) Resmî üyeliğe ya da herhangi bir benimsenmiş kolektif ortak bildirime dayanmayan ama *bilinçli bir birliğe [birlik ruhuna]* ya da bir *grup özdeşmine [kimliğine]* sahip bulunan, hem gayrıresmî hem de meslekî olarak kendisini meydana çıkarmış veya aynı zamanda aracı çalışmalarla ya da daha genel ilişkilerle sınırlanmış bulunan tip.

Birinci tipin örneği, ilk lonca türlerini izleyen yoldaşlık ve

kardeşlik örgütlerinde –örneğin Alman St. Luke *Kardeşliği* (sonra *Tarikatı*)– görülür. İkinci tipe örnek, *The Germ* adlı süreli yayını ile bilinen İngiliz Rafael-öncesi Kardeşliği ve kendisiyle aynı başlığı taşıyan bir kitabı ve kolektif bir sergisi bulunan Alman *Der Blaue Reiter*'dir. Üçüncü tip için örnek ise, düzenli olarak toplanan ama öte yandan sadece özel bir galeri sergisi için işbirliği yapan Fransız *Nabis*'dir.

Birbirleriyle doğal olarak iç içe olan bu genel sınıflandırmalar bizi tek bir sanat dalına dayanan veya iki ya da üç sanat dalıyla ilişkisi bulunan grupları çözümleme yoluna sokmuştur. Bu çerçevede ele alındığında bunlar, daha genel diğer konularla ilgilerini ilan etmiş olsunlar ya da olmasınlar, iş örgütlenmeleridir. Bir çok kültürel formasyon da doğal olarak böylece sınırlanmıştır.

Fakat sonra 19. yüzyıldaki örneklerde ve tam olarak 20. yüzyılda, çok daha genel bir programla çerçevesini çizmiş, bir çok sanatı ya da tamamen bütün sanat dallarını içine alan ve bununla ilişkisi içinde, ek olarak, çok genel belirgin bir kültürel (ve çoğu kez de siyasal) konumu bulunan bir grup tipi oluşmuştur. Bu tipin en iyi örnekleri arasında, 1909'dan sonra ortaya çıkan, ressamları, heykeltraşları ve yazarları biraraya toplayan ve ayrıca makine, savaş ve tehlike, geçmişin zorunlu yıkımı temaları üzerine genel (ve estetik) bir vaziyet alış içinde olduklarını ilân eden *Fütüristler* ile; 1922'den itibaren görünen, ressamları ve yazarları biraraya getiren, çalışmalarını bilinçsizlik, usdışı ve düşsel etkinlik temalarına doğru genel bir yönelme içinde yürüten ve bunu meşrulaştıran *Sürrealistler* bulunur.

Genellikle ikinci tip içinde ele alınmaya uygun biçimde bir manifesto ile, bir süreli yayınla ya da sergilerle ürünlerini ortaya koyan bu gruplar hâlâ yaşıyor; fakat bu grupların toplumsal ilişkilerinde bir tür değişme olmuştur. Bu değişme, grubun kendisi dışındaki herşeyle olan fiilî ilişkilerini ele alan, yukarıda önerilen ikinci çözümleme şekli ile en iyi biçimde anlaşılabilir.

Dış İlişkiler

İlk elde kültürel formasyonların dış ilişkilerini aşağıdaki şekilde sınıflandırabiliriz:

(a) Belirli bir sanat dalında ağırlıklı olarak tanınan ve tanıtılan örnekler çerçevesinde ve özel bir üslûbun gerektirdiği bazı koşullar içinde ya da özel bir araç yoluyla *uzmanlaşma;*

(b) Varolan kurumların dışladığı veya dışarıda bırakma eğiliminde olduğu belli bir tür ürünün üretimi, sergilenmesi veya yayımlanması için alternatif olanakların gündeme geldiği durumlardaki *alternatif gruplar;*

(c) (b)'de sözü edilen durum, yerleşikleşmiş kurumların etkin bir tepkisine neden olduğunda ya da daha genel şekilde bunların varlığına ilişkin koşulları etkin biçimde karşısına alan düzenlemeler güçlendiğinde, *muhalif gruplar* olarak.

(a) durumuna 1880'de kurulan *İngiliz Kıraliyet Ressam-Gravürcü ve Hâkkâkları Cemiyeti* veya bazı komplikasyonlarıyla birlikte çağdaş İngiliz Köy Ressamları bir örnektir. (b) durumunun örnekleri, 1885'de kurulan *Yeni İngiliz Sanat Kulübü*'nden *Bağımsız Sanatçılar Cemiyeti*'ne doğru dizilir. (c) durumunun örnekleri içine ise *Fütüristler, Dadaistler* ve *Sürrealistler* girer.

Bu genel terimler çerçevesinde özgül durumlara ilişkin birçok karmaşık yorum sorunu karşımıza çıkar. Yine de normalde çözümlenmemiş bir kategori –özgür kültür birliği– ile belirsiz bir spektrum arasında bu gibi ayırımları yapmak son derecede önemlidir.

Bu itibarla açık ya da çoğulcu bir toplumun benzer kategorileri içine kolayca konulabilecek olanlar sadece *uzmanlaşmış* gruplardır. Burada bile belirtilmesi gerektiği gibi bu tür gruplar birçok durumda onlar için özellikle hazırlanmış olmaktan çok, belirli insiyatifler tarafından oluşturulmuş bulunan çoğulluk ile sanatın belirli dallarında bu insiyatiflerin çoğunlukla önemli yerel çatışmalar şeklinde cereyan ettiği durumlarda, genellikle kültürel çoğulluk olarak benimsenmiş bir ortam

içinde özgür birlikler olarak tanımlanabilir.

Alternatif gruplar, çoğunlukla aynı genel kültür etkinliği içinde yer alan varolan yerleşikleşmiş kurumların eleştirisini yapmakla bunun ötesine geçer. Bu eleştiri, hiç olmazsa zımnen birçok ayrılma durumlarında tipik olmakla birlikte, açık ve doğrudandır. Yeni ortaya çıkmış bir grup, kendisini halka tanıtan ve kimliğini belirleyen alternatif özelliklerini kurgulaması bakımından tamamıyla tatmin edici ise, onun muhalif gruplardan farklı olduğu kabul edilebilir derecede açıktır. Kurumlaşmış düşünceler tarafından bu gibi alternatif gruplara karşı saldırılar halen sıkça olduğundan, alternatif gruplar kendilerini bilinçli bir farklı fikirdelik durumuna veya bilinçli olarak bir alternatif sunulması durumlarından ayrı olacak şekilde, bilinçli bir muhalefetin içine yerleştirmişlerdi.

Mamafih bu durumlarda bile, karakteristik olarak egemen sanat formlarına ve kültür kurumlarına saldırmakla işe başlayan ve çoğunlukla onları ayakta tutan inanışları teşkil eden genel kurallara karşı daha çok saldırmakla işe girişen tamamen muhalif gruplardan önemli bir farkları da vardır.

İç örgütlenme ile dış örgütlenme tipleri arasındaki karşılıklılık açısından, formasyonlar dizisi içinde açık seçik düzenli bir ilişki yoktur. Genellikle birinci tipteki uzmanlaşma gruplarında geçerli olan resmî üyelik şekli, ikinci ve üçüncü tiplerde de bulunabilmektedir. En alternatif ve muhalif gruplar ikinci tipe girmekteyken, birinci tipin ilk şekilleri ile üçüncü tipin bazı son şekilleri de böyle olabilmektedir. Öyleyse iç ve dış tarzlar arasındaki ilişki sorunu sadece bu biçimsel düzeyde ele alınamaz; tarihsel değişme ve genel toplumsal düzenin karakteri sorunlarına oturtulması gerekir.

3.4. Fraksiyonlar, Çoğunluktan Kopanlar ve Asiler

19. yüzyılın ortalarından beri her biçimdeki bağımsız kültürel formasyonun çoğalması çok dikkat çekici şekilde görülür. Bağımsız uzmanlaşmış grupların hızlı çoğalışı, kendileriyle

ilişkili iki türden gelişme ile büyük ölçüde açıklanabilir: Birincisi, işbölümünü vurgulayarak, pazarın giderek örgütlenmesi ve özelleşmesi; ikincisi ise, karşılıklı beklentilere ya da farklı çalışma şekillerine karşı hoşgörüyü içine alacak şekilde, liberal toplum ve onun kültürü fikrinin yükselmesidir. Ticaret yoluyla ya da üslûp veya eğilimler bakımından özelleşmiş grupların oluşması hem pazar ilişkilerini örgütlemeye ve düzenlemeye hem de sanat çalışmalarının bütününe karşı kamusal bir dikkatin çekilmesine hizmet etmiştir. Tabiî ki çoğunlukla bunlar, ikincisi birincisine indirgenememekle birlikte, örneklerin tamamında veya hiç olmazsa büyük çoğunluğunda aynı genel ilişkinin farklı biçimleriydi.

Alternatif ve muhalif gruplar aynı genel koşullara bir şeyler, belki de pekçok şey borçludurlar. Fakat oluşumlarının açıklanmasını liberal şartlar ve pazar içinde başka bir şekilde olanaksız hale getiren (çoğu kez birden fazla) gerilim ve çatışma, oluşumlarında açıkça rol oynar. İlk olarak sanatın pratiğinin ve değerlerinin «modern» toplumun baskın değerlerinden ayırdedilmesi gerektiği ya da «modern» toplumun değerleri tarafından ihmal edildiği veya bu değerlere göre üstün ya da karşıt olduğu düşüncesinin giderek genelleştiğini ve geliştiğini not etmeliyiz. Düşüncelerin bu tarz sıralanışı karmaşıktır; aynı zamanda da bu düşüncelerin toplumsal tarihine karşılık gelir. Toplumsal temelleri ise şu bunalım evrelerini içerir: (i) bazı sanat dallarında patronluk ilişkilerinden pazara geçişin bunalımı; (ii) belirli sanat dallarında el yapımından makine üretimine geçiş bunalımı (Bkz. 4. bölüm ve devamı); (iii) hem mesenlik hem de pazar koşullarındaki yoğunlaşma döneminde ve genel toplumsal çatışma içinde yaşanan bunalımlar; (iv) genel ayrıcalıklar hiyerarşisi içinde düzenlenmiş bir ayrıcalığı bulunan bazı sanat dallarında olduğu gibi, belirli grupların kapitalizm öncesi ve/veya demokrasi öncesi toplumsal düzene bağlılığı; (v) genel özgürleşmenin ve sanat alanları yoluyla insanın zenginleşmesi sürecinin bir parçası olarak diğer grupların, izin verildiği ve katılabildikleri

ölçüde toplumsal düzenin demokratikleştirilmesine bağlanmaları; (vi) daha genel bir muhalefet içinde, bu farklı siyasal görüşlerle karışmış, hatta birleşmiş gibi görünen, pratiği ve sanat değerleri bakımından ayrışabilmiş olan sanat dallarının «ticarî» ve «mekanik» bir uygarlığın pratiklerine ve değerlerine bağlanmaları.

18. yüzyılın sonlarından itibaren bu düşüncelerin içinde yer aldığı dönem genel hale geldi. Bu dönem aynı zamanda («dışsal») «uygarlık» ile («içsel» veya «beşeri») «kültür» arasında bir ayrılığın kurulmaya çalışıldığı dönemdir. Dahası «sanata» ve «sanatçılara», özgül pratikleri ve bu pratiklerin uygulayıcılarından çok, şimdiki merkezî genel (ve buna bağlı olarak çok alternatifli veya muhalif) değerlerin kavramlaştırılmasını içeren yepyeni genel [ve] modern anlamları işaret eden terimlerin verildiği dönemdir.

Bağımsız, alternatif ve muhalif formasyonlar, doğrudan doğruya bu karmaşık süreçle ve fikirler grubuyla ilintilidir. Cismen yeni kurulmuş olan etkin bağımsız formasyonların varolabilirliği açıkça genel toplumsal koşullara bağlıdır. 18. yüzyılın sonlarından itibaren fikirler yaygın hale geldiği halde, bu nedenle etkin alternatif ve muhalif formasyonlar ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşabilmiştir. Bu formasyonlar yüzyılın sonuna doğru artık iyice dikkat çekecek şekilde çoğalmıştır.

Bazı toplumlarda bu gelişmeye yol açan bir etken, egemen sınıfların iç yapısındaki değişmeydi. Sanatın pratiğinde ortaya çıkan daha genel toplumsal ve ekonomik gerilim ve çatışmalarda olduğu gibi, aristokratik ve merkantil toplumlarda, belirli bir mesen veya mesen tipinden yahut belirli bir aracıdan bir diğerine doğru hareketlilik yüzünden üslûp ve eğilim çatışmaları çoğunlukla çözülmüştü yada çözülmeye yüz tutmuştu. Bu pazar koşullarının ilk döneminde de sürdü. Fakat yerleşikleşmiş sanat kurumlarının yeni koşullarında, temelli olarak kurumlaşmış bir sanat pazarına bağlı olmakla, bağımsız birlik formasyonlarında toplanma kaçınılmaz oldu. Belir-

li üslûp ve eğilimlerin, seçilme ve kamusallaşma yöntemlerinin, buna bağlı olarak hem genel hem de ticarî avantajların empoze edilmesi ya da birtakım ayrıcalıklar kesbetmesi, yeniden ortaya çıkardığı sorunlar bakımından bazı durumlarda (genellikle başarısız olanlar için) bireysel tartışmalara yol açabilmekteydi. Fakat halihazırda diğer bütün toplumsal etkinliklerde en temel eğilim, bunların varolan birlikler içinde çok daha fazla tartışmaya açık olduğu idi. Yine de yeni formasyonlar, bazı durumlarda bütünüyle olmasa da, gerçekten sürekli olarak savunma durumunda kaldılar. Bu durum, eğilim olarak egemen toplumsal düzenin kendisiyle beraber, varolan veya potansiyel destekleyici grupların ortaya çıkmasına bağlıydı. İşte bu noktada, bağımsız grupların bazısının hayatî ilişkilerinde, *sınıf fraksiyonu* kavramına girmek durumundayız.

Sınıf Fraksiyonları

Bazı örneklemeler doğuştan zor bu kavramı açıklığa kavuşturabilir. Örneğin, 18. yüzyılın sonlarındaki Godwin ve çevresi; 19. yüzyıl ortalarının Rafael-öncesi Kardeşliği ve 20. yüzyılın başlarındaki Bloomsbury Grubu.

Öncelikle toplumsal bir sınıfın, kültürel bakımdan tek-biçimli (monolitik) olmadığını kesinlikle hatırdan çıkarmamalıyız. Burada, sınıf ve toplumun genel gelişmesine göre, bir sınıfın içinde yer alan diğer saygın gruplarda olduğu gibi, önem bakımından bir yükselme ya da düşme olabilir. Dahası belirli bir sınıf içinde bulunan gruplar, karakteristikleri bir bütün olarak sınıfla ilişkili olmayan (kabul edilmiş veya gelişmiş) kültürel, çoğu da dinsel topluluklarla ilişkiler kurma seçeneğine sahip olabilmektedir. Yine kurumlaşmış her sınıf içinde genellikle yapılan işin türüne bağlı olarak, iç farklılaşma süreçleri bulunur. Bütün bu durumlarda kültürel üretimdeki çeşitlenmeler için muhtemel seçenek tabanları bulunabilmektedir. Ayrıca belli bir sınıfla diğer sınıflar arasında değişen ilişkiler içindeki çeşitlenmeler için de bir temel vardır.

Godwin ve Çevresi

İngiliz kültür tarihinde bugün «William Godwin ve Çevresi» olarak tanımlanmış olan formasyon, hem özü hem de formasyonların çözümlenmesi bakımından özellikle ilginç bir örnektir. Bu bilinen ad, bir yazarın düşünceleri etrafında toplanmış ve bu toplanmanın aşırılıklara kaçmadığı, «okul»a benzer birşeyi çağrıştırır. Bilinçli «Godwinciler» 1790'lardan itibaren ortaya çıktı ve Godwin'in en çok tanınan eseri olan *Siyasal Adalet [Political Justice]* geniş ve doğrudan bir etkiye sahip oldu.

Godwin'in kendisini, henüz pek açık olmamakla birlikte, bizzat daha geniş ve daha genel bir toplumsal formasyonun içinde ele almanın gerekliliği kısa zamanda açıklık kazanır. Bu hareket dolaysız olarak iki yoldan tanımlanabilir: Birincisi rasyonalizme yönelen, İngiliz dinden kopuş hareketinin radikal kanadı olarak; ikincisi parlamenter reformu, eğitimin yaygınlaşması ve özgür entelektüel düşüncenin önündeki engellerin kaldırılmasını isteyen radikal bir siyasal gruplaşma olarak. Bu genel formasyon 1770'lerden itibaren yaygın biçimde bilinçli hale gelmiştir ve sanayi burjuvazisinin doğrudan doğruya özgür düşünceye ve rasyonal bilime bağlanmış olan en ilerici öğeleriyle bağlantı içinde olmuştur.

Böylelikle, Godwin Çevresi'nin tanımında bir bütün halinde burjuvazi içinde (a) önemi artan ve (b) başka dinsel ve entelektüel topluluklara katılımı da içine alan özel bir formasyon bulabiliriz. Buna bağlı olarak bu geniş formasyon, Fransız Devrimi'ne karşı oluşan tepkinin özgül tarihsel bağlamı içinde, iç ilişkilerinde görülen ama diğer sınıflarla ve egemen toplumsal düzenle olan dış ilişkilerinde de ortaya çıkan özel bir bunalımla karşı karşıya kaldı. Devrimin en ateşli savunucuları ve devrimin İngiltere'deki izdüşümünün siyasal savunucuları, büyük ölçüde bu formasyonda yer almıştır. O zaman bu bunalım içerisinde, daha genel toplumsal düzen bağlamında alternatif bir eğilim henüz ortaya çıkmamışken ve bu

alternatif konumlanış yükselen sanayi burjuvazisi içinde bazı konularda merkezî bir eğilim haline gelmemişken, muhalif bir eğilime doğru kaymışlardır. Bu kayışın sadece zımnî siyasal argümanları karşı argümanlara maruz kalmamış; hem de grup olarak 1794'de doruğa ulaşan doğrudan bir Devlet Tenkiline uğramışlardır. Daha geniş bir toplumsal formasyonda yaşanan bu bunalımın içinde, Godwin'in çevresinde kümelenen bu özel kültürel formasyon önemli hale gelmiştir.

Geniş bir formasyonun (yani Devrim Topluluğu'nun) içinde siyasal derneklerin üyelikleriyle karışmakla birlikte, bu kültürel formasyon üçüncü tipe aittir. Etkinlik katları ve ilgi alanları geniş olsa da, kültürel kimliği, en iyi şekilde, pratikte yeni bir tür romanla kendisini belli eden bir kültürel biçim olarak tanımlanabilir. Geniş bir formasyona temel teşkil eden entelektüel ilkeler (açık akılcı düşünce, baskılara ve keyfî yasalara karşı olma), özelde karakteri ve onun eylemini çevresiyle birlikte ele alan ve sadece ayrıntıya girmeyen bir müdahale ile değiştirilebildiği bir kurucu ilke ile birlikte, «karakter» ve «olaylar dizisi»ni yeni bir formda bütünlemiş ve bireysel yaşantılar ile toplumsal ve ahlakî çevreleri bütünleştiren romanlar içinde buluşmuştu. Elizabeth Inchbald'ın *Basit Bir Hikâye (A Simple Story-* 1791)'si Thomas Holcroft'un *Anna St. Ives* (1792)'i ve Godwin'in *Onlar Gibi Şeyler (Things as They are-*1794)'i bunun en önemli örnekleridir. Bunlara Mary Wollstonecraft'ın tamamlanmamış olan *Kadının Hatası (The Wrong of Woman-*1798)'nı da ekleyebiliriz.

Bu düzeyde bu kültürel formasyon hâlâ bir alternatiftir. Fakat o bunalımlı yıllar içerisindeki doğrudan ve tehlikeli sonuçlarına karşılık hem zorunlu olarak siyasal etkinlik içinde bulunmak hem de farklı farklı dönemlerdeki pratik içinde ayrı türlermiş gibi görülebilecek formlar arasına karışmış olmak durumundadır; Godwin'in tam da 1794'de gözlemlemiş olduğu gibi «alçakgönüllü bir romancı temelden bir hain olarak görülebilir». Gerçekten de bu bunalım, formasyonu belirleyen ilkelerdeki bunalım yoluyla doğrudan doğruya forma

girmiştir. Godwin'in bu en tehlikeli anda *Onlar Gibi Şeyler*'e yazdığı «kökten farklı» iki sonuçtan ikincisi, yeni ve daha öznel bir forma geçişi işaret eder. Böylelikle önyargılar ve muhalefete yönelik baskılar tarafından zorlanan alternatif formasyon, bir iç değişme ve uyum sonucunda yeniden bir alternatif haline gelmiştir.

Godwin ve çevresi, bu kaymadan (1794-1797) sonra, Godwin'in görece tecrit edilmesine karşın etkisinin yeni formasyon üzerindeki devamıyla birlikte, tamamen farklı bir kültürel öneme sahip olmuştur. Yeni formasyon Godwin'in kızıyla evli bulunan Shelley ile Mary Wollstonecraft'ın etrafında şekillenmiştir. Ancak 1810 ile 1820 yılları arasında, *Kıraliçe Mab (Queen Mab)* ve *Frankenstein*'in yazarları, ayrılmış ve farklı bir formasyon içinde yer almışlardır.

Rafael-öncesi Kardeşliği

Rafael-öncesi kardeşliği ilkin çok daha yalın bir formasyon şekli olarak ortaya çıktı. 1848'de üç genç ressam tarafından kuruldu. 1850'de *The Germ* adında bir dergi yayımladılar ve temel sanat ilkelerini ortaya koydular. Bu ilkeler şunlardı: Akademik kurallardan kaçınma ve «Sonsuz erginlikteki doğanın çok özenli bir gözlemi»ne bağlılık. Bu tür durumlarda çoğu kez olduğu gibi her ressamın gelişiminin ilk aşamaları sırasında ayrı bir üslûp belirmişti; gelişimin tamamlandığı sırada ise artık birbirlerinden oldukça farklı idiler. Dahası, formasyon açısından hayatilik taşıyan dönemde resim ve şiir konusunda paylaştıkları tutum öbeği ve buradan yola çıkarak vardıkları daha genel kültür sorunlarına ilişkin tutumları ayrı ayrı oluşmuştu.

En başta, mensup olduğu sınıfla eleştirisel bir ilişkisi olmayan, geniş ve büyüyen bir formasyonu geliştirmiş bulunan Godwin ve Çevresi'nin tersine, çoğunluğu ticaret burjuvazisine mensup ailelerden gelen Rafael-öncesi Grubu, kendi sınıflarının ana kültürel eğilimlerine bilinçli bir şekilde karşı çık-

mıştır. Esasında grup üyeleri çoğunlukla doğacılıklarını benimseyen ticaret burjuvazisine mensup (genellikle taşralı) mesenlerin arasında bulundular. Fakat bu doğacılık başlangıcından beri açık bir «Ortaçağcılık» *(medievalism)* ile karışmıştı: Bu «ortaçağcılık» –sonuçta açık bir şekilde– 19. yüzyılın ticarî ve sınaî uygarlığının yarattığı çirkinliğe karşı bir eleştiri olmak üzere, güzelliğin romantik ve dekoratif bir biçimini esas almıştı. Bu noktada kaçınılmaz bir şekilde kendi sınıflarından kopmaktaydılar ve bir yerde onlara karşı isyan halindeydiler; fakat hem de özel bir yoldan resim ve şiir sanatları alanındaki egemen toplumsal ve kültürel düzene karşı bir alternatif oluşturmaktaydılar. Bu özelleşmiş alternatif duyarlılıkla kendi sınıflarının normlarına göre çok çok açık ve gevşek («bohem») alternatif bir ahlâkî ve toplumsal tutumlar manzumesi ortaya koydular.

Bunun yanında Rafael-öncesi grubunun ilk çalışmaları yerleşik fikirlerce çok ağır şekilde eleştirildi. Böylelikle çoğu, aracısız şekilde öncülük eden bir kuşağın yerleşik ressamları haline geldi. Bu durum, bu gibi formasyonlarda, araçları değişmeksizin daima olagelen bir şeydir. Bu örnekolayda önemi giderek artan ama henüz kendi sanat üslûbunu [kimliğini] bulamamış olan ticaret burjuvazisinin durumu önemlidir. Bu doğru olabilmekteyse de, ticarî formlara karşı çok yetkin bir muhalefeti ve bu çerçevede el emeğine, sanatın ve zanaatın pratiğine karşı belirgin bir konumlanışı içeren özgün bir konuma ait başka öğeler henüz mevcut değildi. Bu durum William Morris'te en tipik biçimiyle görülebilir. Grubun etkisi altına girmeye başlamış olan ve uygulamalarının çoğunda grubun kültürel formasyonu içinde yer alan Morris, daha sonraki bir dönemde (1880'lerde) ticarî uygarlıktan kopma ve bütün bir kapitalist düzene karşı açık bir tavır alma noktasına henüz gelmemişti. Gerçi bu gelişme sürecinde, 1880'lerin tamamen farklı toplumsal ortamında, esas olarak siyasî olan (sosyalist) öteki formasyonlarla bir bağ kurulmuş ve Rafael-öncesi formasyonunun üyeleri etkileriyle, çok ötede bir yere gelmişlerdi.

Godwin ve çevresi, yükselen sanayi burjuvazisi içinde görece geniş bir eğilimde ortaya çıkmışlardı; fakat sonra özgür bir formasyon olarak bunalıma sürüklendiler –siyasal bakımdan hâlâ başka bir sınıf tarafından, egemen toprak aristokrasisi tarafından yönlendirilen toplumsal düzenin genel bunalımı içinde isyana yaklaşan bir muhalefete itildiler. Rafael-öncesi grubu yükselen ticaret burjuvazisiyle ikircikli ve sonuçta alternatif bir ilişki içinde bulunan özelleşmiş bir formasyondu: Kopuktu, fakat bazı düzeylerde yeni biçimlenmiş olan kültürel (dekoratif) niyetlerini de tanıtmaktaydılar. Daha sonraki bir evrede ise Morris'in çevresinde öncelikle daha örgütlü bir işçi sınıfı ile ilişkileri bakımından tanımlanan farklı bir toplumsal düzen evresine ait bir grup ortaya çıktı. Bloomsbury olarak bildiğimiz bu kültürel formasyon, önceki her iki formasyondan da çok farklıydı. Bu formasyon, bizi özellikle zor bir kavram olan fraksiyonu tanımlamaya zorlamaktadır.

Bloomsbury çok açık şekilde üçüncü tip formasyona ait bir örnektir. Gerçekten de üyeleri herhangi bir «gruba» ait olduklarını kabul etmezler; aile ilişkilerinden gelen bir dostlukları olduğunu, kendilerine ilişkin bazı tanımların (ve gruplarının adının) Londra'da çoğunun bir arada yaşadığı semte atfen yapıldığını söylerler. Kendilerini tanımlarken bu öğeleri inkâr etmelerine gerek yoktur; gerçekte kesin olarak bu şekilde ortaya çıkan belirli kültürel formasyonları tanımak bakımından bunlar önemlidir. [Ama] otantik bir kültürel formasyonun çok temel özelliklerini teşhis etmek için ele alınabilecek bir grup olarak Bloomsbury'ye henüz bakacak durumda değiliz.

Bloomsbury üyelerinin çoğunluğu meslek sahibi ve yönetici ailelerden gelmişlerdi; yeni düzenlenmiş (reforme edilmiş) «kamu» okulları ve üniversitelerin eğitim sistemi içinde yetişmişlerdi. Önde gelen (Woolf, Keynes, Strachey gibi) üyele-

ri Cambridge'dendi. Şimdi egemen toplumsal sınıfın (bu yüksek burjuvazi ile arazi sahibi aristokrasinin kaynaşmış bir şekliydi) meslekî ve yönetsel kesimleri, liberal emperyalist İngiltere'nin yeni toplumsal düzeni içinde giderek artan bir önem kazanıyordu; esasen de eğitim sistemi öncelikle bu kesimin yetiştirilmesi için yüksek seviyelerinde bir reforma uğratılmıştı. Bu genel kesimin kültürel ilgileri *eğitimsel* başarının son derecede özel öğelerince tanımlanmıştı ve aynı egemen sınıfın sanayi ve ticaret kesimlerinin ilgilerinden dolaysız şekilde ayırdedilebilmekteydi. Böylelikle hem doğrudan egemen toplumsal düzene hizmet etmeleri bakımından egemen sınıfa bütünleyici bir şekilde ait hem de özel bir yüksek eğitimin değerleri tarafından tanımlandıkları için egemen sınıfla kaynaşmış ayrı bir parça olmakla egemen sınıfın bir fraksiyonu oldular: Sahip oldukları genel kültür, yalnızca ulusal bağla ve sınıf bağıyla ilişkili olmayıp, özgül entelektüel ve meslekî yeteneklerin pratiğine bağlıydı. 20. yüzyıldaki selefl erinin kendilerini «entelektüel *aristokrasi*» olarak tanımlamaları dikkat çekici ve ironiktir.

Bloomsbury bu fraksiyonun içinde yer alan bir formasyondu. İki nedenden ötürü, gerçek bir kopuş hareketiydi. Birinci neden, kendi değerlerini daha mutlak bir form içinde ifade etmesiydi. Bütünüyle açık bir entelektüel soruşturmada ve bununla ilişkili tam bir hoşgörüde ısrarlıydı. Böylelikle kendisini aptallık, beceriksizlik, siyasal ve ekonomik gücü fiilen elinde tutanların önyargısı olarak gördüğü şeylerin karşısına koyuyordu. İkinci neden, bir paradoks içinde kurulması ve bir paradoksu ifade etmesidir. Eğitim reformu öncelikle erkekler içindir; kadın hâlâ görece dışlanmış bir konumdadır. Aynı ailelerin kızları, aynı ilgileri paylaşan bu dolaysız ilişkiler yoluyla formasyona dahil olmaktaydılar ama çoğunluğu bu zorunlu formatif sistemin dışında kalmaktaydı.

Böylelikle Bloombsbury geniş bir cepheden egemen düzene eleştiri getirmekteydi: Düzenin militarizmini, baskıcı sömürgeciliğini, denetimsiz kapitalizmini, cinsel eşitlizliğini, ku-

rallar konusundaki katılığını, iki yüzlülüğünü, sanat alanındaki kayıtsızlığını eleştiriyordu. Bakış açısı, ilk elden usdışı engelleri kaldırmak ve hayat için gerekli siyasal ve ekonomik çerçeveyi duyarlı şekilde düzenlemek suretiyle daha uygar bir düzeni öngörmekteydi. Bu koşullar tümüyle ya da zaman içinde parça parça yerine getirildiğinde insanlar özgür ve hoşgörülü bireyler olarak yaşayabilecek, en derin değerlerini insanın çeşitliliği ve sıkı dostluğunun bir sonucu olarak elde edecekti. Bu açıdan bunun en uç öznellik örneğini Virginia Woolf'un romanlarında, aynı formasyonun iktisadî müdahalecilik şeklindeki yönünü ise Keynes'te buluruz. Keynes yalnızca ekonomik sistemi rasyonalize etmek suretiyle korumak istemez; aynı zamanda bir dengenin sağlanmasıyla birlikte uygar yaşamın gerçek süreçlerinin yaygınlaşabilmesiyle, bozulmamasıyla bunu elde etmek ister.

Bloomsbury çalışmalarının seyrine bakıldığında, ait oldukları kesim bakımından, karakteristik bir kolektiflik görülmez, ama bir dizi *uzmanın* katkısı şeklinde, başka gruplaşmalar ve diğer sınıflarla kesişmeler ve iç içe girmeler görülür. Denetimsiz kapitalizme ve sömürgeciliğe eleştirileri bakımından, «Fabian»larla* birlikte, özellikle sosyal demokrasinin özel bir türü içinde işçi sınıfının (İşçi) Partisi'nin evrimi üzerinde önemli etkileri olmuştur. Eski düzene yönelik eleştirilerinde ise, çoğu kez münferit fikirlere sahiptirler. Hem de bu eleştiriler önemsizdir. Bloomsbury üyeleri pratik ve kültür olarak hâlâ fraksiyonel bir formasyon halindeydi ve bu ilk önce burjuva toplumsal ve kültürel düzeninin gelecek evresi için gerekli olan burjuva geleneğinin en yüce değerlerini ifade etmelerinin ardından, özellikle değerlerinin sonradan [geç] anlaşılmış olmasının avantajıyla birlikte görülebilmektedir.

* İhtiyatlı, temkinli ve geciktirici kişiler ve bu yöndeki siyaset biçimi (çeviren).

Basit ve Karmaşık Formasyonlar

Kültürel formasyonların her çözümleme evresinde bütün karmaşıklıkları görebiliriz. Kaba bir bakışla bazı muhtemel prosedürler gösterilerek küçük örnekler verilmiştir. Şimdiye kadar tanıt olarak öne sürülmüş olan bütün mütâlaalara –iç ve dış ilişki tarzlarına–, bir yandan hem Rafael-öncesi grubu, Godwinciler ve Bloomsbury arasında öte yandan da sunulan formasyonun alanına –yürürlükteki pratik gruplarına– ilişkin basit ve ayrıca görece karmaşık formasyonlar arasında görülen bir ayırımı ekleyebiliriz.

Bu yüzden Bloomsbury pratik düzeyde Rafael-öncesi grubunun ressamları ve şairleri ile karşılaştırıldığında yazı, resim, felsefe, siyaset kuramı ve ekonomi alanlarındaki kombinasyonlarıyla düşünüldüğü zaman gerçekten karmaşıktır. Bu durum Bloomsbury'nin iç ve dış örgütlenme biçimini etkilemiştir. Bir dostluk ve komşuluk grubu olarak ortaya koyduğu statünün ötesinde ve bir takım muhtıraları okumak için buluşmaları dışında, Bloomsbury'nin iç örgütlenmesi karakteristik olarak özeldi; fakat en nihayetinde bütün alanlarda yayın yapan genel bir yayıneviydi *(The Hogarth Press)*.

Ayrıca bu tür formasyonların dış ilişkilerinin, Godwinciler ve Bloomsbury'de görüldüğü gibi, sadece içsel olarak tanımlanmış *istençli* bir hâl olmadığını da görebiliriz. Ama bu ilişkileri bütün toplumsal düzenle olan fiilî ve olası ilişkiler şeklinde ele alabiliriz. Böylelikle genel olarak Godwinciler ve Bloomsbury'nin ilkeleri arasında dikkat çekici benzerliği yakaladığımız ve dış ilişkilerin bunu ifade ettiğini –radikal reformların zorunlu kıldığı durumlarda akıl ve hoşgörü grubunun istediği yaygın akıl ve hoşgörüyü ima ettiğini– düşündüğümüz zaman, fiilî dış ilişkilerin *başkalarınca* da belirlendiği andan itibaren, bu düzlemde kalamayacağımızı anlarız. Godwinciler bunu sadece tarihsel olarak önceleyenler değil, aynı zamanda bu durumu daha iyi gösteren gruptur. Bu grup aynı zamanda yükselen ama henüz egemen olmamış bir sınıfın

gelişkin bir öğesiydi. Bu halleri egemenliğin bir parçası olma statüsüne sahip olan Bloomsbury'den farklıydı. Çoğu tarihsel bunalımda olduğu gibi, Godwincilerin bu genel sınıf ilişkileri içinde bir işlevleri vardı. Başka ve önemli bir düzlemde, Godwincileri malî açıdan kopuş içinde olmaları yüzünden kendilerini zar zor idare edebilen bir konumda buluruz; pratikte genel pazara bağlıdırlar. Bloomsbury örneğinde ise, genel düzendeki değişmeler ve özellikle meslekî ve entelektüel istihdamın güçlü bir sektör halini alması, ona çok daha iyi çalışabileceği bağımsız bir yaşam alanı sunmuştur.

Ulusal ve «Uluslarüstü» Formasyonlar

Sunulan örnekler tek bir ulusa ait toplum düzeni içindeki gelişmelerle çok sıkı ilişki içindedir. Bu gibi ulusal formasyonlar önemini sürdürmüştür ama 20. yüzyılda «uluslararası –ya da daha iyi bir ifade ile «uluslarüstü»– kültürel formasyon türleri dikkat çekici bir gelişme göstermiştir. 20. yüzyılın ortalarında bu durum açık bir şekilde sanat, müzik ve edebiyatın bazı sektörlerinin etkin bir dünya pazarındaki kurumlarla ilişki içine girebilmesi ve daha geniş belirli kültürlerin («Avrupa edebiyatı», «Batı müziği», «20. yüzyıl sanatı») uygun (fakat daima bağımlı olunan) bir noktaya gelebilmeleri ile mümkün olmuştur. Daha yaygın gelişmeler, henüz, ulusal gruplardan ayrılması gereken yeni bir kültürel formasyon türünün bazı yollardan önemli hale gelmesini beklemektedir. Bu durum «*avant-garde*» kavramının gelişiminde en iyi biçimiyle görülebilecektir.

Avant-garde hareketlerin tam bir toplumsal çözümlemesi henüz yapılmış değildir. Dolayısıyla bu akımlarla ilişkili olgular, hâlâ ampirik olarak kurgulanmak durumundadır. Ancak, 1890'larla 1920'ler arasındaki çeşitli *avant-garde* hareketlere geniş bir açıdan bakıldığında, araştırmalarla sınanmış belirli varsayımlara varabiliriz. İlkin bu *avant-garde* hareketler tipik biçimde metropolitan bir temele sahiptir

(burada «metropolitan», «kent» ve «ulusal başkent» tanımlarından farklı olarak düşünülmelidir; buradaki anahtar etken göreceli [özellikle kültürel] bir özerklik ve uluslararasılaşma derecesi olup, emperyalizmle çok yakından ilişkilidir). İkincisi *avant-garde* hareketlere büyük ölçekli bir katkıyı böyle bir metropole gelen göçmenler yapmıştır. Bu göçmenlerin sadece merkezden uzaktaki ulusal bölgelerden gelenleri değil, ayrıca şu zamanda metropole nazaran kültürel bakımdan çoğunlukla taşra olarak görülen başka yerlere ve daha küçük ulusal kültürlere mensup olanları da bu katkıyı yapmıştır (örnekse Guillaume Apollinaire tipik bir figürdür–Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzki olarak doğdu ve önemli rolünü Paris'te oynadı). Üçüncüsü *avant-garde* kültürdeki belirgin etkenlerin ve özellikle «geleneksel» üslûplardan bilinçli kopuşların sadece formel terimlerle çözümlenemeyeceği; ancak, ortak bir dile sahip olmayan ama metropolün dilini paylaşan göçmenlerle uzaklık yaratan ve kopukluk doğuran (görsel olanlar da dahil) benimsenmiş başka simge sistemlerini kullananlar arasındaki metropolitan çatışma ve kaynaşmaların sosyolojisi içinde anlaşılabileceğidir. Bu durum, dil tutumlarında ve nesnelerin algılanan görsel anlamına ilişkin olarak ortaya çıkan yenilikler çerçevesinde yer alan toplumsal bir etken ile izlenebilmektedir. Dördüncüsü, metropol içinde, özgül ve aykırı üslûplarla gelişen bu gibi *avant-garde* formasyonların, ulus-devletin ve taşrasının dışındaki metropolitan uluslararası anlayışın, bununla birlikte buna uygun bir yüksek kültür hareketliliğinin (1890-1939 Paris'i ile 1940-1970 Newyork'u arasındaki ilişkilerle karşılaştırabiliriz) yönlendirmeleri içinde yürüyen toplumsal düzenle üst düzeyde uyumlanmış bilinç ve pratik türlerine yansıdığı [dönüştüğü] ve onlarla bütünleştiği olgusudur. Beşincisi, metropolün refah yoğunlaşması ve metropolitan göçmen işlevlerinin iç çoğulluğu ile birinci derecede ilişkisi bulunan metropolitan iç toplumsal koşulların, özellikle kopuş grupları için özendirici destekleme koşullarını yaratmasıdır.

Bu varsayımların *avant-garde* akımların tarihinin çelişik karakterini gözden geçirmek bakımından önde gelen bir temel sağladığı doğru olmakla birlikte, araştırmalar 20. yüzyılın ulus-ötesi kültürel formasyonlarının ayırıcı karakterine ilişkin bu varsayımları teyit etmekten henüz uzaktır: *Avant-garde* akımların benimsenen ve geleneksel olan pratiklerden sert, hatta şiddetli kopuşlar (edebî bir «avant-garde»lıktan çok bir ayrılma ya da isyan) olduğu gösterildiği halde, daha metropolitan ve ulus-üstü dönemin egemen kültürü (sulandırılmaları ve ticarî bir sömürünün konusu olmaları nedeniyle önemi ayrıştırılabilen bir olgu) haline gelememiştir.

Formasyonlar, Tarih ve Bireyler

Bu küçük örnekler, ilk elde oluşumsal [formasyonal] çözümlemenin olanak ve sınırlılıklarını göstermiş olmalıdır. Sınırlılıklar daha açıktır. Özel bir formasyonun ya da formasyon türünün bütünüyle anlatılmış olmaması, tüm toplumsal düzenin ve bu düzenin içinde yer alan sınıf ve formasyonların yetkinlikle anlatıldığı genel bir tarihe ilişkin yaygın bir betimleme ve çözümleme çabası olmaksızın bu işin mümkün olmadığını gösterebilir. Yapılabilecek bütün oluşumsal çözümlemeler bu genel tarihe ilişkin sosyolojik sorunları gündeme getirecek ve aynı zamanda bu sorunlardan çıkacak ayrıntılı araştırmalar için gerekli yeni alanları akla getirecektir.

Yine bir formasyonun tam bir betimlemesi, içindeki bireysel ayrılıklar dikkatle incelenmeden elde edilemez. Daha modern türden formasyonlar, tipik olarak karmaşık bir toplumsal tarihin içindeki geçişler ve kesişmeler noktasında ortaya çıkmış gibi görülebilir; ama formasyonu ilk olarak meydana getirmiş olan bireyler ve onların meydana getirdiği formasyon, formasyonun tasfiye etmiş olduğu bireyleri, gerilimleri ve ardından gelen ayrılmalara temel teşkil eden iç ayrılıkları, daha sonraki formasyonlara doğru kaçışlar, parçalanmalar şeklinde görülen başka başka oluşumları ile ayrı

konum, çıkar ve etkileri bakımından çok ötede bir karmaşık kademelenmeye sahiptir.

Bu bakımdan formasyonların sosyolojik çözümlemesi ne genel tarihin ne de daha özgül münferit çalışmaların yerini tutabilmektedir. Ama bir yandaki genel tarih ve bütün sanat dallarının içinde birleştirildiği bir genel tarih ile, öte yandaki bireysel çalışmalar arasında normal olarak çok geniş bir boşluğun ortaya çıkmasıyla, hâlâ kaçınılamayacak bir çözümleme türü olarak durmaktadır. Buna göre kültürel formasyonların doğmasını ve çeşitliliğini çözümlemeye –daha sonra kabul edildiği gibi bununla sıkı ilişkisi bulunan kültürel formların çözümlemesini– öğrenmekle, kültürel üretimin dolaysız toplumsal süreçlerinin daha yeterli bir biçimde anlaşılmasına doğru yönelmiş olacağız.

IV
ÜRETİM ARAÇLARI

Kültürel üretimde yer alan toplumsal kurum ve formasyonların görünen değişik formlarına eğilerek bir çözümlemesini yapıyoruz. En genel ifadesiyle, kültürel üretimin başka türden bir toplumsal tarihinin varlığı ve bu tarihin kendi sosyolojisi içindeki merkezî yeri açıktır.

Kültürün maddî üretim araçlarının bulunması ve gelişmesi insanlık tarihinin önemli bir parçasıdır. Gıda, araç-gereç, barınak ve kamu hizmetleri gibi alanlardaki maddî üretim formlarında görmenin daha kolay olduğu buluş ve gelişmelerle karşılaştırıldığında, bu alanın hâlâ ihmal edilen bir alan olduğu görülür. Gerçekten daha sonraları «kültürel» ya da daha ortak vurguları içeren «sanatsal» ya da «ruhsal» kavramlarının bir karşıtı gibi algılanan «maddî» kavramının alanın dışında bırakılması ortak bir ideolojik konumu işaret eder.

Ama, hangi amaçlara hizmet ederse etsin, kültürel pratiğin üretim araçlarının tartışılmaz biçimde maddi olduğunu görmek için onu temel insan ihtiyaçlarının karşılanmasının bu alanına çekmek zorunda değiliz. Gerçekten «maddî» ile «kül-

türel» arasına yanıltıcı şekilde bir karşıtlık [ikilem] konulmasına rağmen çözümleme için iki alanı tanımlamak zorundayız: Birincisi bu maddî araçlarla onların kullanıldığı toplumsal formlar arasındaki ilişkiler alanıdır (doğal olarak bu bir genel toplumsal çözümleme sorunudur ama buradaki tartışma kültür araçları ve formları ile sınırlıdır); ikincisi bu maddî araçlar ve toplumsal formlar ile kültürel üretimin ortaya çıktığı özgül (sanatsal) formlar arasındaki ilişkiler alanıdır (bu alan ileriki bölümlerde tartışılacaktır). İlk olarak süren toplumsal ve sosyolojik etkileriyle (i) bütünüyle ya da ağırlıklı olarak kalıtsallığa bağlı olan, fiziksel kaynakların üzerine yapılanmış maddî araçlar ile, (ii) bütünüyle ya da ağırlıklı olarak beşerî olmayan maddî nesnelerin ve güçlerin kullanımı ya da dönüşümüne bağlı bulunan başka bir sınıf arasında önemli bir genel ayrım yapabiliriz. Sanat tarihi, her iki sınıfa da önem vermeksizin yazılamaz. Sözlü şiir, şarkı ve dans sanatları ilkinin, resim ve heykel de ikincisinin tam örnekleridir. Şu halde bu türlerden hangisinin önce geldiği sorusu (bu belki de hiç belirlenemeyecektir) ilgi çekse de bu türlerin her birisi insan kültüründe çok erken ortaya çıkmış formlardır. Dahası hepsi de önemini korumuştur ve bu yüzden birbirini izleme aşamalarına ilişkin sorular hiç de basit sorular değildir.

Genellikle ikna edici bir şekilde insanın toplumsal ilişkilere beşerî olmayan maddî dünyayı kullanmak ve değiştirmek suretiyle girdiği söylenir. Ama bu içkin ve oluşturulmuş fiziksel kaynakları kullanma ve geliştirme sürecinde hiçbir toplumsal ilişkiye girilmediği imasını (ki kuramın bazı kollarında bu ortak bir kabuldür) taşımamalıdır. Her iki gelişme biçimi de, evrimsel aşamada zaten belirgindir ve sonraki daha bilinçli toplumsal gelişme aşamasında olduğu gibi analitik olarak ayrıştırılabilen süreçler burada birbirinden ayrılamazlar. Ama toplumsal ilişkiler ve özellikle toplumsal ilişkilerdeki değişiklikler insan dışı maddi nesne ve güçlerin dönüşümü ya da kullanımındaki gelişme durumlarında daha be-

lirgin oldukları için, diğer türden bir gelişmenin açık toplumsal karakterini vurgulamakta yarar var.

4.1. Kalıtsal Kaynakların Gelişmesi

Dildeki başarı, evrimselden toplumsala doğru gelişen karmaşık bir geçiş süreci içinde ortaya çıkmıştır. Türlerin «sözel olmayan kalıtsal iletişim»den (duruş, jestler, yüz ifadeleri) kültürel formlara ve bu temel olanak çeşitlenmelerine doğru gelişimi, aynı karmaşık geçiş içinde olmuştur; ama bu gelişmiş kaynaklar «halen» varolduğunu söyleyebileceğimiz bir toplumsal aşama noktasına doğru ilerlemekte olsa da, daha ileri bir kültürel gelişmeyi sağlayacak sistemleri içeren bir kurumun bu karmaşık süreç içindeki olağanüstü sosyal tarihini gözardı etmek imkansız görünmektedir.

Dans, Şarkı ve Konuşma

Bütün dans formları açısından, karmaşık geleneksel formlardan sürekli meslekî eğitime dayalı bir dans türüne doğru evrilme şeklinde, muazzam bir toplumsal gelişme vardır. İnsan sesinin şarkı söylemek ve belli özel temel konuşma biçimlerinde kullanımında da aynı kayda değer gelişme görülür. Üst düzeyde değerli bu yetenekler içerisinde göreceli olarak genel bir eğitimden daha karmaşık toplumlardaki uzmanlaşma ve profesyonelleşme derecelerine doğru bir geçişi gözlemleyebiliriz; ama bu uzmanlaşma formları oldukça erken bir zamanda ortaya çıkmış gibi görünmektedir ve muhtemelen bu temel yetenek formlarının görece genel bir eğitiminin bulunmadığı hiçbir toplum yoktur.

Gelişimin bu göreli genelliği, beşerî olmayan kaynakların kullanımına ya da dönüştürülmesine bağlı bulunan kültürel üretim formlarının çoğunlukla özelleşmiş, münhasır ve fazlaca eşitsiz gelişiminin tam tersine, büyük bir sosyolojik öneme sahiptir. Karmaşık toplumlarda, daha profesyonel ve daha

çok ustalığa dayalı hale gelmiş olan kalıtsal ve yapılaşmış bu kaynakların eğitimden geçirildiği sistemlerde, çoğu kez önemli derecede bir eşitsizlik durumu vardır. Fakat (en genel bir eğitimin öğeleri kalıcılık kazanırken) bunları gelişmeler haline sokan kaynakların paylaşılmasında hâlâ belirli beşerî ve toplumsal bağlantılar ya da bunların potansiyeli vardır. Buna bağlı olarak en genel furmlarıyla dansın ve şarkıcılığın en karmaşık toplumdan en yalınına kadar en yaygın ve popüler kültürel pratik olmasına ve bugün de canlılığını korumasına şaşmamak gerekir.

4.2. Beşerî Olmayan Araçların Kullanımı

Beşerî olmayan maddî nesnelerin ve güçlerin kullanımı ve dönüştürülmesi yoluyla (tamamen ya da kısmen) ortaya çıkan pratiklere dönersek, bunların toplumsal ilişkileri çok daha karmaşık ve değişken hale getirdiğini görürüz. Konuya bu gibi pratiklerin aşağıdaki tipler şeklinde ayrıştırılmış bir taslağıyla başlayabiliriz:

(i) Dansta boyanın, maskların ve kostümlerin kullanımından tiyatro oyunlarında maskların ve sahne dekorunun kullanımına kadar geçen butun aşamalarda kalıtsal fizikî kaynakların kullanımıyla birlikte bazı nesnelerin de kullanılmasıyla urtaya çıkan *kombinasyon;*

(ii) Özellikle müzik aletlerinde olduğu gibi yeni performanslar doğuracak türden *araçların geliştirilmesi;*

(iii) Heykel ve resimde kilin, metalin, taşın ve pigmentin kullanımı gibi, kültürel bir anlam taşıyan *ayrılabilir nesnelerin* seçimi, dönüştürülmesi ve üretimi;

(iv) En iyi şekilde yazı sanatlarında görülen, kültürel anlamları tasarlamaya yarayan *ayrılabilir maddî anlamlandırma sistemlerinin* gelişmesi;

(v) Bütün bu söylenen tiplerde ortaya çıkan yeni türleri mümkün kılan, ama hâlâ kalıtsal ve yapılaşmış kaynakların

kullanımına bağlı yeni tür pratiklerin de ortaya konulmasını gerektiren karmaşık *yükseltici, yaygınlaştırıcı* ve üretken teknik sistemlerin gelişmesi.

Toplumsal ilişkiler alanında dördüncü ve beşinci tipler tamamen yeni türden sorunlara yol açarken, ilk üç tip göreli kalıtsal kaynaklar esasını sürdürmektedir.

Alımlama [Erişim] Sorunları

En azından ilk üç tipe giren tekniklerden bazılarında erişim konusunda bazı genelleştirmeler vardır. Öyleyse bazı genel eğitim formları ile üst düzeyde gelişmiş uzmanlık eğitimi arasındaki ilişkinin, kalıtsal fizikî kaynakların eğitimindeki mütekabil ilişkiden daha zor olması gerekmez. Öte yandan kültür daha karmaşık ve zengin hale geldiğinde sanatsal teknikler çok daha yüksek bir uzmanlık derecesinde gelişir; bazı pratiklerdeki toplumsal mesafe daha da büyükse ve eğer çeşitli sanat alanlarında izleyici ile katılımcılar arasındaki karmaşık bölünmelerin bütünü daimî ise adeta bir çaresizlik ortaya çıkar. Sanatçılar ile («onların») seyircileri ya da «kitlesi» arasındaki toplumsal ilişkinin yalnızca dikkate alınmış olan ihtiyaçlar arasında bir tür olarak görülmesi durumunda bu önemli bölünmeler modern kültürlerin karakterini etkiler.

İlk olarak, kişiyi yaratan ve başarıya ulaştıran uzmanlaşma ile yalnızca kabul görmesini sağlayan uzmanlaşma aşamasında genel bir ayrımın varlığı üzerinde anlaşıldığında, maddî tekniklerin bu düzeyinin kalıtsal kaynakların eğitimi sistemlerinin düzeyinden daha büyük bir önemi haiz olmadığı çıkar. İkinci olarak, en azından bir tür temel genel eğitim ile meslekî eğitimin ileri formları arasında bağlantılar varken ve bu ileri formlar kazanılmışken, bunları talep edenler için «sanatçı» ile «kitlesi» arasındaki ayrışma biçiminin tamamen zarar verici olmasının gerekmediği hâlâ nispeten açık görünüyor; bu genellikle meslek adamları ile bu ye-

teneklerin en üst düzeyde geliştiği ilgiler arasında yer alan candan istek ve ciddi alışverişlerin carî olduğu uygulama alanı içinde olur. «Yaratıcı» ile «izleyicileri» arasındaki genel ayrışma bu tür ilişkilerden çok farklı bir durumda etkilenir; ama bu ayrışma o noktada tamamen üretilmiş ya da teyit edilmiş değildir. Dördüncü ve beşinci tiplerin maddî tekniklerinin gelişimindeki şey, ilk olarak, yalnız, en azından öncelikle, oluşumsal hatta bölücü *(divisive)* toplumsal ilişkiler kümesini belirleyici kılan göreceli açık uzmanlaşmanın ve ilgili çeşitliliğin çok daha ötesinde bir şey değildir.

Bunun böyle olmasını sağlayan bir dizi neden vardır. Bu dönemlerde, en son teknik gelişmelerle büyük ölçüde karmaşık hale geldiği halde, ilk neden basit görünür. Üst düzeyde gelişkin bir dans formunu ya da incelikli şekilde aşamalandırılmış bir tiyatroyu seyreder veya çok ileri düzeyde müzik dinler veyahut çok gelişkin bir heykel ve resim izleyicisi olursanız, en azından her bir sanat dalı için verili bir alımlama [erişim] biçimimiz var demektir. En azından olağan fiziksel gelişmenizin bir parçası olan görme ve işitme yeteneğine sahipsinizdir. Farklı dereceleri olmasına karşılık ancak öylece bu özgül çalışma biçimlerini görebilir ya da işitebilirsiniz; eğer bu özgül form sizin kültürünüze aitse içine girmek görece kolaydır; eğer bu formlar size uzak bir kültürdense ya da sizin kültürünüz fazlaca parçalıysa ve bu formlar size yabancı olan bir parçadan gelmekteyse daha zordur hatta kimi zaman mutlak düzeyde bir güçlük vardır.

Alımlamanın [erişimin] bütün bu değişik dereceleri çerçevesinde kalıtsal kaynaklarla bazı bağlantılar hâlâ bulunur. Çoğumuz için örneğin tamamen farklı kültürlere ait, sadece başka kültürlere değil aynı zamanda bizim çok uzağımızda kalmış zamanlara ait bir dansa, heykele, oymaya ve resme karşı tepki göstermek normaldir. Genellikle türümüzün ritmik ve algısal nitelikleri arasına katılabilen birşey olan derinleşmiş kalıtsal kaynaklarla bağlantı, bazı düzeylerde en azından görece aracısız bir erişim imkânı sağlar. Değişen zor-

luk dereceleri ortaya koyan kültürel uzmanlaşma, özellikle bu fiziksel formlar içinde, en azından sistemleri ve aletleri bakımından çok kökten kopmaların bulunduğu bazı müzik alanlarında genellikle daha sorunludur. Ama yine, şaşırtıcı şekilde geniş bir alanda ve özellikle şarkılarda ve daha basit çalgılarda bütün türleriyle olası ve önemli bir etken olarak katılan bazı ritmik kaynaklar belirli düzeyde göreli bir aracısız erişimi mümkün kılar. Tiyatro kaçınılmaz olarak dil ile özelleşmektedir; ama hareket ve sahne gibi diğer öğeleri bakımından, mim ve sessiz sinemada açıkça görüldüğü üzere, geniş ve kalıtsal bir erişilebilirliğe sahiptir.

Yazı

Bu örnekler noktasında bu tip kültürel tekniklerin toplumsal ilişkilerini ve kültürel açıdan alımlanmalarındaki zorlukları tahmin etmek güç değildir; ama buna karşılık zor olan, yazı gibi maddî sistemlere geldiğimiz zaman karşımıza çıkan nitelik güçlüğünü göstermektir. Daha ileriki bir aşamada belirtilen bütün zorluklar –özgül formlarla en iyi şekilde dilde görüleceği gibi kültürel uzmanlaşmanın tanıklık ettiği zorluklar– yazı alanında da paylaşıldığı halde, başlangıcından beri yalnızca bir teknik olarak kökten farklı bir statüye sahiptir. Bu çerçevede normal fiziksel kaynaklara sahip bulunan, dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir kişi, bir dansı seyredebilir, bir heykele bakabilir ya da müzik dinleyebilirken, dünyada yaşayanların yüzde kırkı daha herhangi bir yazı parçasıyla ilişki kurabilmiş değildir; daha önceki dönemlerde bu yüzde çok daha yüksekti. Kültürel bir teknik olarak yazı, sadece üretenleri için değil, kesinlikle alıcıları için de bütünüyle özelleşmiş eğitim formlarına bağlıdır. Kalıtsal olan ya da genelde varolan yeteneklerin gelişimi olmak yerine, tamamen özel bir eğitime bağlı bulunan bir uzmanlaşma tekniğidir. Öyleyse edebiyat sorunu etrafında dönüşmekte olan kültürel pratiğin toplumsal ilişkilerinde or-

taya çıkan en çetrefil sorunların çok uzun bir döneme yaygınlığı şaşırtıcı olmamalıdır.

Yazıda Toplumsal İlişkiler

Yazının en eski formları çok sınırlı (genellikle resmî) uzman grupları tarafından geliştirilmiş ve sınırlanmıştı; bunlar daha sonra kentsel gelişme ve merkantil ticaret içinde devam ederek yaygınlaştılar. Genel kültür sorunu bu aşamada sert [keskin] değildi; yazı hâlâ yönetim, kayıtlama ve sözleşme alanında önceliği olan bir teknikti. Daha sonraki bir aşamada yazı, öncelikle sözel furmlarla yürütülmüş olan hukuk, öğretim, din ve tarih alanında artan bir oranda kullanılır hale geldiğinde, toplumsal bakımdan yazı-öncesi toplumlardaki çok belirli kültürel ayrışmışlıklar teknik açıdan dengelenmiş oldu.

Bütün bu kullanım alanlarının daha sonraki güçlü gelişmeler içinde ve hatta diğer bazı toplumsal ilişkiler de değişmekteyken, bu tabakalaşmış erişim formu çok çok önemli hale geldi. Ayrıca giderek artan bir şekilde yazı-öncesi toplumların ya da marjinal olarak yazılı toplumların «sözel» edebiyatı çok karmaşık aşamaları izleyerek bu yeni maddî tekniğe geçti ve dahası bunun içinde yol alarak gelişti. Yazı, (i) sözel anlatımın ve geleneğin hâlâ önde geldiği toplumlardaki destekleme ve kaydetme işlevinden, (ii) bu işlevin, sözel gösterimi sağlamak için yazılı anlatımla kaynaştığı bir aşamadan ve (iii) sadece okunmak için yazılmış anlatımın yer aldığı bir ilerdeki aşamadan geçerek, (iv) bütün anlatımların adeta sessizce okunduğu ve en azından bu nedenle de «edebiyat» şeklinde genelleştirildiği daha sonraki ve çok bildik bir aşamaya gelmiştir.

Bu alan, yazının süreklilik olanağı ve yeni erişim türlerinin devasâ bir yayılımı ile, algı yeteneğindeki kalıtsal özelleşmenin getirdiği köklü dezavantajların içinde yol ala-

rak, bu dezavantajlarla savaşarak ve onları yenerek, bu haliyle büyük avantajlar elde etmiştir. Sadece son yüzelli yıldır, her kültürde halkın büyük çoğunluğu ikibin yılı aşkın bir süredir devam eden ve insanlık kültürünün büyük bir parçasını bugüne taşımış olan bu tekniğin en ince erişim şekillerini bile kavradı. Bu uzun (ve bazı yerlerde devamlı) kültürel bölünmenin sonuçları çok büyük olmuştur; en azından genel olarak okuryazar hale gelen toplumlarda, bunun ötesindeki gelişmelerin karmaşıklığı hâlâ fazlasıyla bize eşlik etmektedir.

Yükselme, Yayılma ve Yenidenüretim

Ama bu noktada yeni beş tip teknik, kararlı bir biçimde uygun, hatta belirleyici bir hâl almıştır. Her bir notasyunal ya da görsel-sembolik simgeleme sisteminin uygun (teknik bakımdan toplumsal) sistematik bir başvuru çerçevesinin mutlak ve görece bütünlüklü iyeliğine bağlı oluşundan bu yana, bu gibi her sistemde daima iç zorlamalar olmuştur. Ama bu sistemleri nesneleştiren şeylerin kendileri göreceli olarak sabit ve tek olduklarından, sistemli iç zorlamalarla (çoğunlukla hiyerarşik) iç toplumsal ilişkiler arasında (genellikle kast tipine benzeyen) bir karşılıklılık oluşmuştur.

İmgelerin Yenidenüretimi

Sonuç olarak önceden düşünülmüş bir yenidenüretime ve dolaşıma ilişkin yeni teknikler büyük bir sosyolojik öneme sahiptir. Bunun en eski örnekleri arasında yer alan mühürler, sikkeler ve madalyalar yaygınlaşan ticaret ve genişleyen siyasal imparatorluklarla doğrudan doğruya bağlantılı idi. Yenidenüretilebilen simgesel görsel imge, güvenin veya iktidarın toplumsal alanını tanımlama tarzı haline gelmiştir. Siyasal imparatorluk bağlamında iktidar alanının mutlak üretimi ve yenidenüretimi, yenidenüretilebilir olan otorite imgesinin ye-

nidenüretim düzlemindeki kullanımının çok önemli hale gelmesine ve öylece önemini korumasına karşın, doğal olarak diğer (askerî ve siyasî) araçlar tarafından sağlanmıştır. Büyüyen ticaret bağlamında ise geçerli olan (ve çoğu kez zâti değerler konusuna da damgasını vurmuş olan) yenidenüretilebilir imge, ticarî ilişkilerin yenidenüretiminde de belirli bir kesinlik kazanmıştır ve ayrıca yeni ticaret türlerinin doğmasında önde gelen bir etken olmuştur. Yenidenüretilebilir imgenin, her iki bağlamda da, siyasal ve iktisadî ilişkilerde hâlâ öncelikli bir işlevi vardı.

Yenidenüretim teknolojisinin önemli bir kültürel form halini aldığı alan, kültlerin ve dinsel nesnelerin, bezeli ve dekore edilmiş işlevli maddelerin ve çağdaş bir yaklaşımla sanatsal işler olarak teşhis edilebilen nesnelerin alanıydı. Önde gelen teknik, döküm tekniğiydi. İlk zamanlardan bu tarafa çok geniş bir alan içinde bu tekniği bulabiliriz. Tanrı imgesine adanmış heykelciklerin imal edilmesinden başlayarak kültlerin ve dinlerin yayılmasında en önemli etken bu olmuştur; ayrıca kıral ve imparator büstlerinde görüldüğü gibi, siyasal-kültürel kullanımları da çok belirgindi. Bir görüşe göre, bu nesnelerin bir çoğu, belki de tamamı, «sanat eserleri» olarak görülmektedir. Çünkü onları yapanlar güzelliğin üreticileridir; ama başka bir görüş, yanıltıcı şekilde bunların birincil işlevlerinin özellikle bu yenidenüretim alanına ve planlı dolaşıma ilişkin bir işlev olduğunu söyleyerek dinsel ve ideolojik yanı öne çıkarır. Çoğunlukla sanatı uygun biçimde tanımlayabilmenin yolu hâlâ kalıtsallıkta ve diğer bazı amaçlardan ayrılamayan öğede bulunmaktadır.

Grafik Yenidenüretim

Bu yenidenüretim biçimi, belirgin olarak ileriki bir teknik aşamada ortaya çıkar. İ.Ö. 4. yüzyılda Atina'da görece düşük fiyatla elde taklit edilerek yenidenüretilmiş el yazmalarını ve Roma dönemi ile Ortaçağlar boyunca da önemini korumuş

benzer istinsahları bulunan *scriptoria*'yı (Genç Plinius'ta bin kadar kopyanın varlığına ilişkin bir kayda rastlanmaktadır) satınalmak mümkündü.

Fakat grafik imgelerin –ilüstrasyonların– yenidenüretim teknikleri çok yavaş gelişmiştir. Tahta kalıpla çoğaltılan ilüstrasyonlar, hatta ahşap baskı levhaları ilkin Çin'de ortaya çıkmıştır; fakat kâğıdın tahta bir kalıpla basıldığı yeni bir teknoloji *(xylography)* Avrupa'da yaygın olarak kullanılmaya başlamadan önce (ayrıca kâğıdı da Avrupa'ya, geleneksel bir madde olan parşömenin kısa bir süre kullanıldığı 12. yüzyılın sonlarında Araplar getirmiştir), bu teknik kıtaya ancak 14. yüzyılda girebilmiştir: Seri üretimde tahtakalıp tasarımının yenilenebilirliği, ilüstrasyonların yenidenüretiminde onun hızla kullanılmasına yol açmıştır. Ondan sonradır ki, milyonlarca basılı malzemenin, bu yenidenüretim tekniğiyle çoğaltılmış dinsel ve ahlâkî konularla ilgili resimlerin dolaşıma girdiği dev bir ticaret alanı ortaya çıktı. Böylelikle metal döküm tekniği, 15. yüzyılda metinlerin basılmasını olanaklı kılan baskı ve mürekkep türlerinin gelişimiyle biraraya gelince, hızlı ve temiz bir grafik yenidenüretimin bütün safhalarını elde etme imkânı ortaya çıktı.

4.3. Yenidenüretim Sistemlerinin Toplumsal Etkileri

Bu karmaşık teknik değişmelerin toplumsal etkileri çeşitlilik arzeder. Öte yandan fiziksel yenidenüretim tekniklerinin genel toplumsal ve kültürel yenidenüretim tarzları içinde hâlâ yaygın biçimde kullanıldığı açıktır. Bu durum özellikle İsa ve aziz resimlerinin baskılarının çok sayıda üretilmesinde, İncil'in, Zebur ve endüljansların yaygın biçimde basılmasında görülür. Ama bunun yanında basım alanında takvimler, almanaklar ve gramerler de yığınla basılmıştır ve sonra klasik edebî metinlerin tamamının, düşünce ve öğretimin, bu arada, son olarak, yeni yazılmış [çağdaş] metinlerin basımı

ve dağıtımı da gerçekleşmiştir.

Buna göre, en azından, bu teknolojilerin içinde gelişen toplumsal ve kültürel yenidenüretimlerin, yenidenüretim öncesi evreye göre anlamlı derecede çeşitlenmeye uğradığı açıktır. Bu [yeni] durum yazarın, akademisyenin ve sanatçının üretici olarak konumunu köklü bir biçimde etkilemiştir. Bu değişmeler esasen sonuçta mesenlikten pazar ilişkilerine geçiş dönemiyle örtüşmekte ve bu aşamayla bütünleşmektedir. Teknik olarak ve toplumsal açıdan ortaya çıkan yenilikler yalnızca dağıtım alanına yayılmamıştır; ayrıca düzenli pazar ilişkilerine kesinlik kazandıran, kültürel metaların kendiliğinden hareketliliğini de doğurmuştur. Kutsal konuların kâğıt üzerine basıldığı bu geniş ölçekli üretimin ortaya çıkış döneminde, aynı zamanda (hareket edebilen) yelken bezinin resim için çok kullanılan bir malzeme olarak duvar freskoları ile yer değiştirmeye başlaması ilginçtir.

Bu çeşitlilikle, yaygın dağıtım ve hareketlilikle sanatsal ve kültürel bağımsızlığın yarattığı fırsatlar ve yeni formlar da doğmuş oldu ya da, daha keskin bir yorumla, görece tekelci bir toplumsal ve kültürel yenidenüretim ortamı içerisindeki doğrudan bağımlılık formları değişikliğe uğradı ve kimi zaman bu formlar bu gibi çok çeşitli yenidenüretim tarzları üzerindeki ve bazı önemli yeniliklerin ortaya çıktığı bu çeşitliliğin içindeki çok değişken bağımlılık formlarıyla yer değiştirdi.

Toplumsal ve Kültürel Üretim ile Yenidenüretim Arasındaki İlişkiler

Bu birbirini izleyen ve karmaşıklık arzeden değişmelerde bulunan en önemli kuramsal belirti, kültürel üretim ile genel toplumsal ve kültürel yenidenüretim arasındaki *değişken simetri dereceleri*dir.

Bütün pratik amaçlar için, en eski üretim tarzlarındaki benzer ilişkileri bütünüyle simetrik olarak tasarlayabiliriz.

Kültürel üretimin amaçları ile daha genel olan bu toplumsal ve kültürel yenidenüretim arasında etkin olan bir düzeysel benzerlik (*parite*) vardır. Fakat kültür ürünlerinin teknik yenidenüretimindeki ilk aşamalarda, siyasal imparatorluklar ve din sistemlerinin ilgili dayatmalarında en dikkat çekici şeklini bulduğumuz bazılarında bu simetrikliğin öğeleri, egemen ve bağımlı kültürler arasındaki ilişkiler içinde ortaya çıkmaya başlar. Yenidenüretimin kütlesel olduğu Feodal Ortaçağ dönemlerindeki toplumsal düzenler içinde bu öğeler hâlâ görülür ve bunlar, zamanla, bir sınıfa ait asimetriler halini alabilmiştir.

Asimetriler

Fakat çeşitlenen toplumsal ilişkiler içinde kültürel ürünlerin fiziksel yenidenüretiminin geniş biçimde sağlanabildiği yeni dönemde, bu egemen-bağımlı tipinden çok daha karmaşık türde asimetriler ortaya çıkmaya başlar. Önde gelen ilişkilerin bir çoğu, dinsel resim baskılarının ve dinsel metinlerin üretiminde olduğu gibi, doğal olarak hâlâ tümüyle simetriktir. Aslında standartlaşmış ve yaygın biçimde dağıtılan yeni üretim teknolojilerindeki bazı yönler, çok geniş ölçüde toplumsal ve kültürel üretimin çok daha etkin olduğu belirli formları yaratmış ve bunları doğrudan egemen-bağımlı ilişkisi yerine tanınabilir formlar içinde gerçekleştirmiştir. Fakat özellikle basım işinde –edebiyat ve öğretimde, ayrıca yenidenüretilebilir olan bir ilüstrasyonun kesin bir rol oynadığı bilimsel metinlerde– benimsenen ve toplumsal ve kültürel üretimin görece katı formları olan formlar ile yeniden çeşitlenen ve hareket kazanmış bulunan kültürel üretim ve dağıtım arasında açık bir asimetri vardır. Kültürdeki toplumsal ilişkilerin en önemli sorunlarından bir çoğu, asimetri sürekli bir değişkenlik kazandığı zaman, bu etkin varoluşundan kökenlerine döner.

4.4. Üç Asimetri Tipi

Asimetrinin bu genel durumu asimetrinin daima en önemli öğe olduğu üç gerilim, çatışma ve mücadele alanında incelenebilir. Bu alanlar (i) lisans, sansür ve benzerî diğer denetim formları ve bunlara karşı mücadelenin örgütlenmesi; (ii) hem yaygınlaşma ve kâr güdüsüyle amaçları ancak başka türden egemen siyasal ve kültürel otoriteler ile çatışma içinde gerçekleşebilen bir ticaret konusu olması tarafıyla hem de doğasından gelen kâr hesapları ve ölçeği diğer sanat kavramlaştırmalarıyla gerilim yaratabilen ve farklı bir düzeyde sahip olduğu yeni ticarî denetim formlarını dayatabildiği bir aşamada özellikle duygusal alanlarda bir metalar mekanizması olması yanıyla pazar örgütlenmesi ve (iii) algılanan ve daima bazı iyileştirici «popüler» (yaygın olarak sözel) dereceleri ile standartlaşmış olan ve giderek merkezîleşen üretim ve yenidenüretimin yeni formları arasında cereyan eden eşitsiz ve değişen ilişkiler alanlarıdır.

(i) Denetlemeler ve Sınırlılıkları

Hem ifade özgürlüğü için mücadelenin hem de denetleme araçlarının icadının tarihi çok eskiye gider. Bu yaşlı argümanın zor ve genellikle çelişen ilkeleri, ilkin Sokrates'in «*Apoloji*»sinin Platon versiyonunda ve farklı bir ele alışla yine Platon'un «*Devlet*»inde ifade edilmiştir. Ayrıca Ortaçağ kilisesinin kitap yasaklamaları ve mahkumiyetleriyle ilgili talimatlarının tarihi vardır. Fakat üretim araçlarında özellikle de basım alanındaki değişmeler, cezalandırmadan daha çok önlemlerin vurgulandığı yeni denetim formlarını ortaya çıkarmıştır. Buna hızlı ve yaygın yenidenüretimin yeni koşullarının doğrudan yayılması neden olmuştur. Kilise tarafından 1487 tarihli bir papalık emirnamesi ile öndenetim emredilmiştir ve 1559'dan itibaren de *İndeks*'e geçilmiştir. İngiltere'de seküler otorite tarafından 1531'den itibaren bir öndene-

tim lisans sistemi kurulmuştu; bu sistemin formları 1695'e kadar devam etti. Bu gibi denetim mekanizmalarına karşı mücadele uzun ve zorlu olmuştur. Örneğin mücadelenin erken başlatıldığı ve görece başarılı olduğu İngiltere'de 20. yüzyılın ortalarına kadar sürmüştür. Bu tip denetimin en son biçimi tiyatro alanında ortadan kaldırılmıştır.

(ii) Devlet ve Pazar

Fakat, tamamıyla ucuz ve hızlı yenidenüretimin ve hareketliliğin etkenleri içinde yeralan en canalıcı asimetri etkeni gelişen pazarda giderek ortaya çıkmaya başladı. Yasal ve (çok önemli olarak) malî (pul vergisi) denetimlerin sağladığı yeni bir cephanelik ile gazetelere yönelik zorlu savaşlar yürütüldü; ama sonunda soruna hem pazarın yükseltme eğilimi hem de liberal görüşün güçlenmesi egemen oldu. Daha sonraki aşamalarda, çelişki iki konu etrafında yoğunlaştı: (a) Devlet'le doğrudan siyasal çıkar ilişkisinin bugünkü koşullarında resmî bilgilenme; (b) etkili bir popüler pazarın gelişimi ile 19. yüzyılda sadece büyük bir meşrulaştırma nesnesi halini alan açıkseçiklik.

Bütün bu evreler içinde, doğal olarak farklı yönleri olmasına karşın, kültürel ve toplumsal yenidenüretimin yerleşik daha eski kurumları (Devlet ve Kilise) ile hem pazarın hem de meslekî ve kültürel bağımsızlığın yeni kurumları ve güçleri arasında karmaşık bir asimetri görebiliriz. Eğer çelişkiler doğrudan kültürel üretimde daha belirgin olsalardı yenidenüretimin yerleşik kurumlarının doğrudan denetiminin daha kolaylıkla sağlandığı sınırları çizilmiş eğitim alanında daha karmaşık ve daha genel olabilirlerdi. Çünkü pazar güçlerinin etkisi bu alanlarla çok daha az ilgiliydi ve asimetrinin tek ana etkeni (her zaman pratik olarak daha zayıf olan) meslekî ve kültürel bağımsızlık savıydı.

Bütün sinema ve televizyon alanında, özellikle üretim ve yenidenüretimin en yeni anlamları bakımından pazarın küre-

selliğe doğru yayılmasıyla, pazar ile, resmî üretken kurumlar arasındaki asimetri de karakter olarak değişti. Genellikle «seks ve şiddet» konusunda özelleşmiş olan pazarın egemen kültürel üretim karakterine karşı, hâlâ genel toplumsal ve kültürel yenidenüretimde egemenlik (şimdi daha çok «sorumluluk» olarak adlandırılıyor) iddia eden yerleşik kurumlardan yakınmalar işitmek bugün çok olağandır.

Burada kurumsal bir karmaşa ortaya çıkar. Toplumsal ve kültürel yenidenüretim konusunda, basit marksist versiyonlar burjuva pazarını sık sık burjuva devletinin «ideolojik aygıtı» olarak nitelemek suretiyle kurumdan tasfiye eder. Oysa, (müstehcenlik ya da resmi bilgilenme üzerindeki denetim gibi) en basit ya da ("seks ve şiddet" ya da materyalizme karşı dinsel veya eğitimsel kampanyalarda olduğu gibi) en karmaşık müdahaleleriyle devletin bu "aygıtı" ile kapitalist pazarın fiilen kazanç getiren eylemleri arasında, varolan belirgin kültürel sorunlar açısından, önemli ve kabul gören bir çelişkinin olduğu açıktır. İşte bu tür çelişkiler, asimetrinin çağdaş biçiminin en anlamlı tanıklarıdır.

Asimetrinin Toplumsal İlişkileri

Bu durum, asimetri başlığı altında yer alan toplumsal ilişkileri incelediğimizde daha açıktır. Örneğin devlet ve yerleşik kültürel kurumlar ile pazar arasında ima edilen ilişkileri yüzeyde ele almak olanaksızdır. Her bakımdan çoğunlukla merkezî pazar kurumundan kaynaklanan şikayetleri olan kültürel üretim için devletin varlığı, tanıtım ve koruma için sözkonusudur hatta bazı durumlarda kurumlara doğrudan lisans vermesinden dolayıdır. Mutlaka biraz ilgili olsa da bu karmaşıklık basit bir ikiyüzlülüğe indirgenmemelidir. Bu tür durumlarda pazar ilişkilerinin (pazar açısından doğrudan, devlet ve devletin eğitimsel işlevleri açısından dolaylı) yenidenüretimi ile belirli bir duyarlılığı bulunan ve muhtemelen kamu ahlâkına, otoriteye saygıya ve güncel suça ilişkin ciddi

konuların içinde yer alan bu gibi bir yenidenüretimin sonuçları arasında köklü bir karşıtlık olarak kendisini gösteren bir asimetri türü, temel karmaşıklığı doğurur.

Geçtiğimiz yirmi yıl içinde, fiziksel yenidenüretimin yeni ve kesin biçimde yaygınlaşmış alanları (belirgin biçimde televizyon ve popüler müzik alanında disk ve kaset) açısından bu köklü karşıtlık özellikle keskindir. i) Gençlik arasında pazarın yenice etkili olmasının, ii) pazar tarafından çoğunluğu çabucak içerilen gençlerin bazı etkili kültürel girişimlerinin, iii) rekabetin yüksek olduğu durumlarda yerleşik kültürel yenidenüretimin sınırlarını ve baskılarını gözlemlemek için pazarın gösterdiği daha genel bir isteksizliğin ve (iv) bu gibi bir kültürel üretimin kaynakları ve sonuçları konusunda devletin ve yerleşik diğer kurumların gösterdiği endişenin birbiriyle etkileşen etkenleri, tamamen kayda değer bir asimetri durumunu yaratabilmek için biraraya getirilmiştir. Marksist bir kitap ya da bir anarşistin kılavuzu, aile kurumuna, yasadışı uyuşturucuları kutsayan şarkılara, fiziksel şiddeti kutsayan ya da bir suçu adalete uygun veya başarılı gösteren sinema ve televizyon filmlerine, kültürel kaynakları ne olursa olsun bütün bunlara resmen karşı olan ya da doğru bulmayan (ve şüphesiz, esasında bunun çözümü olmayan çelişkileri barındıran) bir devletin ya da kültürün bağrındaki pazarda alınıp satılır olan kâr getirici bütün metalara saldırır. Daha eski olmakla birlikte, kültürel otorite ile kültürel bağımsızlık arasındaki sürekli gerilim, yeni üretim ve yenidenüretim araçlarının güçlenen egemen toplumsal ilişkileri tarafından dönüştürülmüştür.

Pazar Özgürlüğü ve Denetlenmesi

Bütün bu evrelerin çoğunda ve bugünkü bazılarında pazar, kültürel egemenliğin daha önceki merkezîleşmiş şekillerine karşı nesnel olarak özgürleştirici bir rol oynamıştır. Bu rol, pazar ilişkilerinin mümessillerince birçok durumda hâlâ

önemsenir. Fakat yalnızca bunu görmek yanlış tanımlanmış bir noktadan tarihi basitleştirmek olur. Pazar ilişkileri içinde, bazı durumlarda, egemen olmaya yüz tutan iki yeni tür denetim aşikâr hale gelmiştir.

İlkin ürünün kazanç getiren bir satış için üretilen bir metaya dönüşmesiyle, bu tür bir pazar üretiminin iç hesaplarının, kültürel denetimin ve özellikle kültürel seçiciliğin yeni formlarını doğrudan yönlendirmesi olgusuyla karşılaşırız. Pazar ilişkilerine öylesine alışkın hale geldik ki, kârın giderek büyüdüğü tipler yanında, pazar ilişkileri içinde kârı azaltacak ya da kârın sürekliliğini durduracak bir kayıp yaratan tipleri gözlemlemek artık mübtezel [banal] gelmeye başlayabilmektedir. Bu etkiler insanların seçimi olarak yorumlanabilir; esasen de öyledir. Fakat asıl iş, kâr getiren bir ürünü sadece ne kadar kişinin satın alacağı değil de –ve bazı sanat dallarında kesin bir şekilde– ürünün gerçek maliyetine ne derecede uygun bir fiyat uygulanacağı noktasında daha karmaşık bir hâl alır. Böylelikle pazar kayıtlarına bağlı genel bir işleme ek olarak, üretimde veya üretimin *öncesinde* maliyeti azaltmak için ya teknik olarak yenidenüretimi geliştirmek ya da ürünün doğasını değiştirmek veya onu başka biçimlere sokmak yönündeki belirgin bir baskının varlığı, insanların seçimleri ve üretimin seçilmiş ya da süreksiz tipleri üzerinde kendisini hissettirmiştir.

İkincisi, denetimin açık ticarî kurallarının varolmasıdır ve böylelikle seçme işi, etki bakımından, kültürel tarzlar haline gelir. Spekülatif üretimin görece basit ilişkileri eklendiğinde ve birçok alanlarda açıkça vaadedilmiş belirli çalışma tiplerinde yer alan planlı pazarlama işlemleri ile yer değiştirdiğinde, bu durum, özellikle pazarın ileri aşamalarında, berraklaşır. Bu etki, üretimin oldukça kapitalistleşmiş biçimlerinde, çeşitli nedenlerden dolayı daha kayda değer olmuştur. Bu, çağımızın popüler gazetesinin, ticarî sinemanın, plak endüstrisinin, sanatsal yenidenüretimin ve giderek de karton kapaklı kitabın gerçek tarihidir. Bunların her birisi

içinde yer alan konular, kütlesel yenidenüretim için önceden seçilmiştir ve hâlâ çoğu kez başarılmamasına karşın, bu genel etki, çoğunlukla seçimin zaten yapılmış olduğu bir aşamada tatbik edilir hale dönüşmüş bulunan alıcının seçiminin –pazarın orijinal rasyonelliğinin– içinde yer aldığı görece biçimlenmiş bir pazarın etkisidir.

Bu, farklı araçlarla, farklı derecelerde işler. Sinema ve günlük gazete en uçtaki çağdaş örneklerdir. Fakat toplumsal ilişkilerdeki çeşitlenme derecesi her yerde belirgindir. Pazarın sofistike planlamasında belirli bir iş tipi, oldukça erken bir aşamada seçilebilmektedir. Bu seçim birkaç örnek ya da hesaplanmış ya da tasarlanmış bir talep temelinde, üretimin, birincil üreticinin çok fazla yaratıcı olmadığı ama ona siparişin verildiği bir düzeyinde cereyan eder. Bu, bir tasarının bir başkasına öncü olmasıyla ve bu görece hızlı yenilikler alanının pazarın yayılan ve artan iç dolaşım oranının bir işlevi olarak yirminci yüzyılın sonlarında önem kazanmasıyla kendisini gösteren kültürel modaların görece hızlı gidip gelmelerine neden olabilmektedir. Kültürel ve sanatsal yeniliğin daha normal süreçlerinden farklı olan bu gibi yenilikler bir kökenler sorununa dayanır. En tipik örneğinde yeniliğin bu yeni şekli en azından birincil olarak *bir pazarlama işlevidir* ve bu form, kendilerini çoğu zaman pazarın marjında ya da esasen tümüyle dışında bulan, iç kültürel amaçlarca yönlendirilen diğer yenilik türleriyle keskin biçimde çatışır.

Öte yandan pazar kökenli ve üretici kökenli iş arasındaki karşıtlık, pazar koşulları bir kez yaygınlaşmaya başlayınca, artık mutlaklaştırılamaz. Üreticiler çoğunlukla bilinen ya da olası pazar ilişkilerinin ortasında kalmıştır ve bu aslında çok karmaşık bir süreçtir. Bu süreç pazarın talebi ile üreticinin niyeti arasında oluşan bütün olası uzlaşmalar yoluyla, halen ürünün üreticinin «daima yapmak istediği» şey olduğu pazara dönük belirli bir üretimden, pazarın pratik belirleyicilik taşıdığı fakat işin hâlâ ağırlıklı biçimde orijinal olduğu bir aşamaya doğru yaşanan bir süreç olarak tanınır.

Bunun da ötesinde pazar hareketleri, daha genel toplumsal ve kültürel ilişki hareketlerinden hiç bir zaman ayrılamaz. Yeni toplumsal sınıfların, yeni yaş ve azınlık gruplarının kültürel pazara etkili bir şekilde katılımı, esas olarak pazarın uyumlanmak zorunda olduğu çok daha genel bir toplumsal değişimin sonucudur. Daha genel bu değişimler ile iç kültürel üretimin karmaşık süreçleri arasındaki etkileşim pek çok farklı sonuçlara yol açar. Ancak bunlar, sonuç olarak, daha üst düzeyde etkenler olarak değil de pazar sürecinin belirtileri olarak ele alınmalıdır.

Yeni potansiyel ya da kamusal malî destekle yürüyen kültürel üretimin herhangi bir formunu pazarın dışına taşımak çok kastî, zaman zaman da etkileri tecrit eden ve sınırlayan bir karar olur. Gerçi bu destek, sanat alanlarına (yani şiire, opera, bale ve giderek artan oranlarda orkestra müziği ve tiyatroya) önemli ve ağırlıklı şekilde girmiştir ama yine de tipik olarak marjinaldir. «Para ile desteklenmiş» olanla «ticarî» olan arasındaki yeni seçim ilkesi, basit iktisadî farklılıkların ötesinde esas olarak asimetrinin etkilerini içerir. Pazara üstün gelmek ya da sanat eserini pazarın etkilerinden korumak için yapılan yardım ödeneği içinse koşullar, verili sanat dalları ve onların verili formları çerçevesinde karakteristik olarak yaratılmıştır. Yine de yeniliğin daha çok pazar içinde yeralan biçimi, bu verili koşullar içinde birincil görünmektedir.

Doğal olarak pazar her zaman yeniliklere duyarlı olduğu ve pazar üretiminin içinde bu sanatları kısmen teşvik etmek zorunda kaldığı için, pazar üretiminin muhteşem hacmi, dirençli olarak bilinen formlar ile bu bilinen biçimlerin küçük varyantları üzerine kuruludur. Açıkça yeni modalar yüzünden çoğu kez huzursuz ve yenilikçi bir yapı olarak gözüken pazar, hâlâ, doğası gereği hem bilinen ihtiyaçlar (zaten kristalleşmiş olan «toplumsal tat») hem de bilinen öncelikler (genellikle ürün türlerinin belirleyicileri ve teknik, ekonomik ve toplumsal araçlarının işe uygunluğu) bakımından son derece

üretkendir. En düşük düzeyde bu, pazarın, içinde işlediği toplumsal düzenle simetrisidir: «pazar dışı» ya da «ödenekli» bir ürün türü çoğunlukla bu simetriyi gösterir. Öyle ki kısmî bir serbestlik sağlamak için, pazardan belirli iş türlerini seçerek, -bu türler verili bir toplumsal düzen ve egemen bir toplumsal sınıf içinde tercihlerin dağılımında değerini bulur- bu anlamda pazarı diğer toplumsal ve kültürel rakiplerinden korur.

Birçok işbirliği, etkileşim çeşidi ve «pazar» ile «ödenekli» alanlar arasındaki iki yönlü hareket tarafından belirlenmiş olan bu ilişki, bunun egemen alan olduğuna ilişkin küçük bir kuşku tehlikesini her zaman barındırmaktadır. Egemen üretim tiplerini hem belirleyen hem vurgulayan ve hem de yeniden teyit eden pazarda, buna bağlı olarak bir kültür içinde, ihtiyaç duyulan bir «yüksek kültür» nosyonu ile onun devam eden yaşama kabiliyetinin üzerindeki pazar baskıları düzeyinde, çoğul («liberal») kültür nosyonu ile "yüksek kültür arasında, fiilen kârın yönlendirdiği pazarın seçtiği, bazı alanlara tamamen hakim olmuş veya dağıtımına geçilmiş olabilen alışılmış asimetriler bulunur. Bu asimetriler devamlı çarpışır ve yeniden çarpışır; fakat onların çağımızda, esasen yeni yenidenüretimci teknolojilerde pazarın ve daha önceki «yaşam» biçimlerinde en açık şekilde ödeneğin egemen olduğu yeni ve eski üretim araçları arasındaki bölünme çizgisi boyunca yerleşmiş gibi görünmesi anlamlıdır. Ve bu sonuç yeni yenidenüretimci teknolojiler ile pazar ilişkilerinin kültürel tahakkümünün özellikle belirgin olduğu dönem arasındaki tarihsel bağlantılar kurulunca şaşırtıcı olmaktan çıkar.

(iii) Yenidenüretilen Kültür ve Popüler Kültür

Öyleyse kültürel üretim araçlarının niteliksel değişmeleriyle doğrudan doğruya ilişkili olan üçüncü bir asimetri alanına bakmak durumundayız. Basım alanındaki yeniliklere ilişkin olarak genellikle söylenen şey, daha önceki azınlık kültürünün büyük oranda yaygınlaşması ve en azından bir

çoğunluk kültürüne dönüşmeye başlamasıdır. Burada daha teknik bir yenilik ile teknoloji ve sonra bir teknoloji ile onun fiilî ya da olası toplumsal ilişkileri arasında çok açık bir ayırıma gitmek zorundayız.

Zaten, yazı alanındaki yenilikle birlikte, bu güçlü yeni araçların kullanımı ile bir toplumun sıradan üyeliği arasında temel bir asimetri ortaya çıkmıştır. Bu, yazma işinin giderek önem kazanması ama okuma yeteneğinin çok daha yavaş gelişmesi şeklinde daha iyi tanımlanır. Hâlâ baskın olan sözel kültür ile onun «içinde» gelişen bu sektör ve onun önemi arasındaki ilişkiler, böylelikle karmaşıklaşmış ve tümüyle paylaşılan ama çokça sınırlanmış olan sözel alan ile kültürel önemi giderek artan yazılı alan arasında niteliksel bir fark ortaya çıktığı zaman, bu noktaya çok yaklaşmış olur.

Teknik ve Teknolojiler

Bu kesin ilişkilerin cereyan ettiği nokta farklı toplumlarda çok değişkendir ama teknik bir yenilik, bir teknoloji ve teknolojilerin içinde işleyebileceği toplumsal ilişkiler arasında belirgin bir farklılığın her yerde bulunduğunu düşündürür. Böylelikle yazı teknolojisi, sadece sürece giren bir dizi yenilikten –hat, alfabe ve onun üretim malzemelerinden– ibaret değildir, aynı zamanda bu şekilde üretilmiş çalışmaların dağıtımıdır da. Bu dağıtım tarzının kendisi, sadece teknik –elyazması, kopyalama ve bu yolla basma şeklinde– olmayıp, öncelikle okuma yeteneğinin geliştiği, dağıtımın gerçek özünü yaratan toplumsal ilişkilerce belirlenen daha geniş bir teknolojiye bağımlıdır. Basım alanındaki yenilik, dağıtım teknolojilerindeki teknik aşamaların anahtarı olup, teknik dağıtımı sağlamanın daha kolay olduğu ama görece değişmeyen toplumsal dağıtım koşulları içinde bulunan bir durumda dikkat çekici ilk etkilerini göstermiştir. Dahası, yazılı kültürün öneminin kararlı yükselişiyle, kültürel olan ama ayrıca da sözel çoğunluk kültürünün toplumsal önemini azaltan yeni

bir tabakalaşma türü ortaya çıkmıştır. Öyleyse dağıtım tarzı kendi başına sadece –elyazması kopyalama ve sonra matbaa gibi– teknik bir konu değildir; aynı zamanda, dağıtımın gerçek özü olan okuma yeteneğinin kendisini ürettiği koşullarda, öncelikle toplumsal ilişkiler tarafından belirlenen daha geniş bir teknolojiye bağımlıdır. Dağıtım teknolojisi içinde anahtar bir teknik aşama olan matbaanın bulunuşu, ancak görece değişmeyen toplumsal dağıtım koşulu altında çok daha kolay icra edilen bir teknik dağıtım şekli olarak, ilk etkileri bakımından kayda değerdir. Dahası, okuryazarlık kültürünün kesinkes artan önemi çerçevesinde sözlü çoğunluk kültürünün kültürel ve aynı zamanda toplumsal öneminin çöktüğü bir noktada yeni bir tür katmanlaşmaya neden olmuştur.

Okuryazarlığın sonraki gelişimi ve basılı maddelerin genel yayılışı büyük oranda, sadece bir anlamda «genişleme» olarak izlenebilmektedir. Niteliksel olarak aslında bu böyledir; fakat okuryazarlık yoluyla kültürel uzmanlaşma ve buna bağlı olarak yenilik ve teknolojinin gerçek potansiyelinin özelleşmesi, önemli iç hiyerarşilere yol açmıştır. En ciddi kültürel yaratım ve en otoriter toplumsal bilgi «basılı» idi. Okuryazarlığa geçiş, varsayımlar üzerinde şekillenen kurumlar tarafından belirlenmiş ve yönlendirilmişti. Hatta bir anadili konuşma konusunda bile «doğruluk» ölçüsü benzer biçimde belirlenmekteydi. Bu yeteneğin göreli toplumsal konumu ile göreli komutası düzenli biçimde birleşik hale geldi. Böylelikle genişlemenin nitel doğası, sadece nötr bir genişleme asla olmayıp, daha önemlisi, bir denetlemenin yayılışını içeriyordu.

Basım sisteminin iç hiyerarşileri, doğal olarak, daha genel toplumsal hiyerarşilerle geniş ölçüde bağlıydı ya da bunların kendi başlarına etkin olması mümkün değildi. Standartlaştırmanın, düzenlemenin, otoriter özelliklerin çoğu kez bir ortam olarak (bunların çoğunun her yazı sisteminde kalıtsal olmasına karşılık) basım alanına tahsis edilmiş olması, sadece toplum ve emek süreçlerindeki genel gelişmeyle büyük

ölçüde yan yana olması durumunda bütün bir toplumsal etkiye sahip olabilirdi. Gerçi basım yalnız tâbi bir konumda değildi; bu türden gelişmenin formlarından biriydi de. Diğer şeyler arasında, sanayi devrimi, genel okuryazarlığı zorunlu olarak doğurmuştur.

Sözel Formdan Yazılı Forma Geçiş: Ama buna bağlı olarak özellikle ilginç olan şey, yazılı formlar içine sızan, sözel kültürün içerdiği ve onunla paylaşılan alanlara ilişkin çok karmaşık kültürel süreçlerdir ve bu süreçlerin önemli bir yanı çelişik oluşlarıdır. Seçimin ve seyreltmenin [elemenin] birçok kanıtı vardır; esasen konuşmadan basıma geçerken, toplumsal olarak duyarlı olan geçişler alanındaki mücadeleler, çağımızda da sürmektedir. Şarkılarda, türkülerde, masallarda ve günah çıkartmalardaki gibi, daha önceki sözel toplumsal formların ideolojik belirtilerinin ve dönüşümlerinin ayrıca birçok kanıtı vardır. Fakat teknolojinin potansiyeli asla bütünüyle denetlenebilir bir potansiyel değildir. Bir kişiye İncil'i okumayı öğretmenin, radikal bir yayını okumasına da imkan sağlamaksızın, yolu yoktu. Malî dezavantajlara yol açan açık bir baskılar manzumesi altında olması nedeniyle okunmakta olan bu basın, bazı kişilere, kendi amaçları bakımından, teknolojinin kullanımıyla, egemen toplumsal amaçlarla çatışan insiyatifler sağlamaktadır. Pekçok yolla teknoloji ve onun çeşitlenen toplumsal ilişkileri daha genel hale geldikçe, yeni deneyim formları ve yeni deneyim alanları, basım alanında kendilerine ait yollar buldular. Böylelikle değişen bir kültür olarak değil de yeni ve kapsamlı bir pazar olarak görünen bir yayılmayı tasarımlamış spekülatif ve kazançlı çalışmalar çerçevesinde, bu gerçek insiyatifler ile ve dayanılan popüler malzemenin geniş yenidenüretimi ile benzer şekilde, uzmanlaşmış bir yazılı kültürün daha önceki dışa kapalılığına meydan okunmuştur.

Yeni Medyada Erişim Biçiminin Değişmesi: Ne kadar

genişlese de henüz yazım ve basımın aslî süreci, en azından bazı aracılık öğelerinde bulunmaktaydı. Bütün bunlardan sonra bu süreç, doğrudan bir sistem olmaktan çok esas olarak *notasyonel* olmuştur. Kültürel üretim araçlarındaki gelişimin daha yakın aşamalarında bu daha anlamlıdır. Değişken yollarla da olsa sinema, ses kaydı, disk ve kasetler, televizyon, video kasetleri ve teyp kayıtları gibi yeni teknolojilerin tümü, en azından kültürel olarak her türlü seçici kültürel eğitim formunun dışında normal toplumsal gelişimin içinde elde edilebilmeleri bakımından dolaysız erişim sistemlerini doğururlar.

Tabii ki bu, teknolojilerin özgül ekonomik, kurumsal ve kültürel sistemler içinde olmadığı ya da onların kendi iç formları ile, özgül anlamlandırma sistemleri yaratmadıkları anlamına gelmez. Fakat genel bir sözel kültür ile ayrıcalıklı bir yazılı kültür arasındaki ilişkiler alanında değişme kesindir. Basılı bir kitaba göre daha kişisellikdışı, hatta teknik olarak tamamen daha karmaşık sistemler içinde beliren kültür ilişkileri bu şekilde açığa çıkmıştır ve çoğunlukla da gerçek bir varlığa sahiptir. Ne kadar nitelikli olsa da tamamen konuşmaya dayalı olan konuşma tarzları, kamusal normların basılı hale gelişi süreciyle keskin biçimde karşıtlıklar oluşturacak şekilde genel normlar haline gelmiştir. Böyle bir teyp kaydı ya da bir konuşmacının teyp kaydı, söylediklerinin basılı ya da yazılı bir anlatımından oldukça farklıdır. Aynı zamanda görsel de olan medya –sözel olmayan iletişimin fiziksel varlığı ve etkin araçları– en azından yazılı ya da kayıtlı forma eklenmiştir ve etki bu eklemlenmeden çok daha yoğundur; bu, kayıdın alternatif avantajları şeklinde gözüken ve yazılı sistemlerin durağanlığından uzaklaşan *varlığı* restore etmek biçiminde ortaya çıkan bir boyut değişmesidir.

Bilindikleri şekillerin ötesinde bu yeni sistemlerin yazılı malzeme birikiminden ve bazı özgül basım hiyerarşilerinden malzemeler ve formlar türettiği ve bunların, hâlâ olağan bir biçimde, kurumlardan oluşan yeni sistemlerin toplumsal dü-

zeniyle bütünlük arzettiği bir gerçektir. Ama bunun gerçekleşmesi için ortam hazır olduğu zaman bile, süregelmekte olan genel sözel kültür ve teknik olarak yayılan seçici kültür arasındaki güçler dengesi en azından bazı yönleriyle bozulmuştur ve bu değişme kültürel üretim kurumları ile genel toplumsal ve kültürel yenidenüretimin daha yaygın kurumları arasındaki asimetrinin doğasıyla bağlantılıdır. Bunu daha ayrıntılı olarak araştırmak için, bu yeni teknolojilerle birlikte gelen, kültürel üretim alanındaki toplumsal ilişkilerde cereyan eden değişmelere bakmalıyız.

4.5. Yeni Kültürel Üretim Formları

İmtiyazlı bir yazılı kültür döneminden, bir birey olarak, özellikle de yazar olarak kültür üreticisinin bir stereotipini meydana getirdik. Otorite bağlamında bu sözcüğün kök bileşimi rastlantısal değildir; «yazar» kavramlaştırmasının özerk bir kaynağı vardır. Yazarın belirli toplumsal ve kültürel koşullar içinde çalıştığını biliriz; ama hâlâ bunun bireysel bir üretim olgusu olduğunu vurgulamayı da sürdürürüz. İlk dönemlerde, özellikle ve daimî olarak belirli formlarda –tiyatroda, dansta, koro müziğinde– üretimin belli bir bireysellik bağlamı olmadığını, bunun bir grup etkinliği olduğunu da bildiğimiz halde, «üretici», «yazar» kavramlarına dönük vurgular ağırlıklı biçimde sürmüştür; çünkü yazım ve basım alanındaki bu verili üretim koşullarıyla ve bunları doğrudan doğruya izleyen belli sözel formlarla tamamen dolaysız biçimde bağlantılıdır. Yazar ve ona bağlı olarak yayımcı, heykeltraş, besteci, işlerindeki aracısız üretim araçlarının doğasıyla doğrudan ilişkili özgül bir ilişkiler yumağında çalışır.

Grup Üretimi

Daima grup üretimine bağımlı bulunan bu formlarda, sa-

dece temelde aracısız üretim araçlarının bireysel kullanımı ile bir karşıtlık değil, ama daha keskin şekilde, sonuç olarak çok daha niteliksel bir ayrılığı doğuran, üretim araçlarındaki değişmelerle doğrudan ilişkili bir gelişen ilişkiler dizisi bulunmaktadır. En genel şekliyle bu değişmeler, ilkin kültürel süreçler içindeki işbölümünün özündeki gelişmeden ve ikincileyin hem uzmanlaşmış süreç fraksiyonlarıyla hem de gelişmiş üretim araçlarının mülkiyeti ve yöntemiyle ilişkili sınıf ayrılığından farklıdır.

Bu aşamanın kesinliğiyle ilgili söz söyleyebilmek bakımından kolektif ve işbirliğine dayalı ilk formların iç toplumsal ilişkileri hakkında çok az şey biliyoruz. Fakat genel olarak hem doğrudan doğruya bu gibi görevlerin belirginleştiği tümleşik bir toplumsal örgütten türeyen hem de klasik Helen tiyatrolarında olduğu gibi, bir örgüt içinde ayrışmış ve aslında hassas ve ücretli bir süreç haline gelmiş kültürel üretim dahilinde yeralan bir otoritenin ve yönlendirmenin bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu aşamada işin paylaştırılması öncelikle meslekîdir; aktörler, şarkıcılar, müzisyenler, dansçılar, yazarlar vardır. Çeşitli meslekî istidatların eşgüdümü sorunu, genel ya da somut bir çözümün istikrarlı hale gelmiş görünmemesi yüzünden, hakkında çok az şey bildiğimiz çeşitli yollar içinde çözülmüştür. Bir şirketle ya da kişilerle sözleşmeye yahut kiralamaya dayalı ilişkiler çerçevesindeki mülkiyet ya da kiracılık şekillerini bulduğumuz Elizabeth dönemi tiyatrosu gibi geç bir dönemde bile, üretimin iç denetleme süreçleri gizlidir. 19. yüzyılın sonlarına kadar tiyatroda gerçekten görülmeyen, daha geç yapımcı ya da yönetmen tipleriyle ilişkili daimî figürler yoktur. Bu tip bir figürün önündeki engel yönetici-aktör tipidir; bilinen bir çözüm tipinde, özgül bir süreç içinde egemen olan ya da öyle görünen bir meslek grubuna önderlik eden kişi, sadece eşgüdümü sağlamaz; aynı zamanda denetler de. Tiyatrocunun ya da bestecinin eşgüdümü ya da denetimini içeren daha eski örnekler vardır. Ama ya bunun yerine geçen ya da bunu değiştiren bir *profesyonel şirket* içinde

sağlanan birçok pratik iç eşgüdüm örneği bulunmaktadır: Bu, çağdaş kültürel ortaklıkların daha bilinçli bir biçimde [gerçekleştirmeye] giriştiği bir tarzdır.

Grup Eşgüdümü

Sadece profesyonelleştirmeye değil, aynı zamanda bilinçli bir yönetmeye bağlı bulunan işin çok daha resmî ve düzenli biçimde paylaştırılması, üretim araçları bağlamında etkili olan yeni bir aşamaya tekabül eder. Bu, özellikle tiyatro alanında görülür. «Yapımcı», «yönetmen» ya da «işletmeci», sadece oyunculuğu değil, yeni sahne tasarımı ve ışıklandırma tiplerini içeren yeni sahneleme tekniklerinin tamamen eşgüdümlü olarak üretiminin gerekli ve arzu edilir olduğu bir noktada ortaya çıktı. Bu tipin ilk figürleri halen oyuncular ve yazarlardı ama 20. yüzyılın ortalarına kadar yönetmenin hem kendisi tarafından hem de başkalarınca merkezî üretici figür olarak görülür hale gelmesiyle, yeni rolün önemi hızla arttı.

Yeni Bir İşbölümü

Şimdi yeni işbölümü, profesyonel şirketler içinde rol ve otoritenin yeniden dağılması şeklindeydi. En derin değişimler yeni yenidenüretim teknolojilerinin gelişmesi ile ortaya çıktı; bu teknolojik gelişme en açık biçimde televizyon ve sinemada görülür.

İlkin yeni teknoloji, çok daha geniş bir meslekî uzmanlaşmayı gerektirmiştir. Yazarlara, oyunculara sonra da tasarımcılara, kameramanlar, ses kayıtçıları, editörler ve yardımcı yetenekleri olan büyük bir insan kütlesi eklenmiştir. En basit teknik düzeyde, eşgüdümcü bir yönetmenin rolü hemen hemen kaçınılmaz hale gelmiştir. Ama sonra, ikincileyin, tesisat, bakım ve bazı teknolojik işletme konularında çok daha yoğun bir işbölümü ortaya çıktı. Elektrikçiler, marangozlar,

lojistik uzmanlar gibi. Bunların yalnızca ustalık desteğinin ilk biçimlerinin gelişiminden türediği söylenebilirse de, hatta bu gibi işçilerin kültürel üretimin ne denli esaslı bir parçası oldukları hâlâ kuşkulu olsa bile, genel durum, niteliksel olarak kaçınılmaz hale gelmiş bir alan olması açısından ve gelişmiş teknolojiler bakımından yenidir. Çoğunlukla burada işlerin paylaşılması noktasında ya da ona yakın bir çerçevede, yapılan işler hakkında süregelen savlarla sınıflandırma çizgileri çekilmiştir.

Basım ve «Yazım»

Durumun anlamlı bir sınanması, çağdaş gazetecilikte basın mensupları ve diğer «el» işçileri bağlamında belirgindir. Varolan sınıfsal varsayımlar içinde bu türden işçilerin, kültürel üretimin içeriği ne olursa olsun, meşru bir ilişkileri olmadığı öncelikle iddia edilmektedir. Bir gazeteye bazı özel konuları yazmayı reddeden basın mensupları bozguncular ve basın özgürlüğünü tehdit eden kişiler olarak açıkça suçlanırlar. Buna bağlı olarak ortaya çıkan şey, kültürel üretim içinde dengeli ve örgütlü bir şekle ilişkin bir sınıfsal ayrışmadır. Bu ayrışmanın bir yanında «yazan»lar diğer yanında «basan»lar vardı. İlk süreç kültürel üretim olarak, ikincisi ise sadece araçsal bir işlem olarak görülür.

Bu ayrışmanın bilgisayar dizgisi gibi daha yeni teknolojiler açısından yeniden gözden geçirildiği bir çerçevede ele alınmasıyla, teknik ayrışmanın gereksiz ya da fazla bulunması ironiktir. Fakat tek tek süreçlerde ne oluyor olursa olsun, hem üretimin toplumsal formlarını hem de hâlâ, bu çerçevede, özgül ekonomik koşullar altında yalnızca profesyonel değil, aynı zamanda da sınıfsal bir işbölümünü dayatan çağdaş kültürel teknolojinin genel koşulları geçerlidir.

Mülkiyet

Özgül ekonomik koşullar, yeni yenidenüretim teknolojilerinde çok daha belirleyici bir faktördür. Kendi başına çalışan bir tür sanatçı, pazar içinde başkalarıyla ve dağıtımda diğer ilişkilerle tipik biçimde iç içe olmasına karşın kendi üretim araçlarının aracısız sahibi olabilir. Tercih edilen, profesyonel bir şirketin kendi mübrem üretim araçlarına sahip olabilmesi ya da bunları kiralayabilmesidir ve böyle bir şirketin teknik araçları görece basit bir ilişki kurabilir. Ancak günümüzdeki gelişmiş teknolojilerle işgören şirketlerin, üretimle ilgili araçlarını doğrudan elde etmeleri hemen hemen olanaksızdır ve böylelikle işbölümünün üçüncü bir şekli ortaya çıkmakta, kapitalist koşullarda kazançlı ve düzenli hale gelmektedir. Meslekî uzmanlaşmanın ve kültürel üretimin toplumsal formları içindeki iç sınıf ayrışımının ötesinde diğer formların da içinde işlemek zorunda olduğu, mülkiyeti ve işletmeyi son derecede denetim altında tutan böyle formlar vardır. Üst düzeyde kapitalistleşmiş olan bu ileri teknolojiler içinde yer alan her tür kültür ve emek işçisi, kültürel üretimle doğrudan ilgilenme gereği duymayan mâliklerin ya da yöneticilerin müstahdemleri haline gelirler.

Doğal olarak bu hiçbir zaman ekonomik bir ilişki değildir. Bir üretim aracı sahibine veya bu aracın bir tür mâlikine ya da denetleyicisine tamamen bağımlı olan, bu teknoloji içinde çalışan kültür işçisi, bireysel bir yaratıcı tipinden ya da daha önceki bir şirket tipinden kökten biçimde farklı bir toplumsal ilişkiler yumağı içindedir ve kültürel özerkliğe ve amaca ilişkin temel sorunlar bütünüyle farklı bir şekle bürünmüştür. Dahası, bu yeni tip toplumsal ilişkiler kendilerini anlamlı aşamalardan geçirmişlerdir. Bir kapitalist mâlikin veya mülkiyeti elinde tutan ailenin bilinen ilk durumu, daha örgütlü bir pazar ortamında çabucak egemen hale gelen, profesyonel üretim yönetiminin yeni bir katmanını sergileyen içsel korporatif örgütlenmelerle ve aracısız üreticilerden büyük

ölçüde uzaklaşmış çeşitli kombine düzenleme formlarıyla yer değiştirmişti. Bu gibi birleşmeler *(combines)* çeşitli formlarda hâlâ genel bir olgudur. Fakat kapitalistleşme, pazarlama ve üretimin bütünleşmesi sorunları, daha geniş bir (kültürel olmayan) üretimsel ve malî alanın daha geniş mülkiyeti ve denetimi içinde bulunan bir sektör haline gelen kültürel üretim araçlarının mülkiyeti ve denetimi bağlamında, geniş bir birikim görüntüsüne yol açmıştır. Aslında ileri kapitalist ekonomilerde bu birikim, teknolojik olarak gelişmiş kültürel üretimi tipik hale getiriyor; bu bağlamda onun ilk önce modern kültürel üretim içinde egemen oluşu ve henüz, radikal olarak ondan ayrılan belirli formlarında «amacının» (Karş. s. 65) şimdi birincil olarak başka bir şey oluşu kuramsal önemini ortaya çıkarıyor.

Bazı önemli çağdaş kültür formlarında kültür üreticisinin durumundaki doğal dönüşüm, gerçekten büyük öneme sahiptir. Üretimin giderek toplumsallaşan formları bağlamında modern kapitalizmin temel çelişkilerinden biri olan bildiğimiz bir durum, mülkiyetin ve denetimin özel ellerde toplandığı formlar tarafından tanımlanmış ve sınırlanmıştır. Temellük formunun bulunduğu diğer durumlardaki mütekabil bir çelişkinin varlığı, doğrudan ya da dolaylı olarak devletle ilgilidir ve üretimin toplumsallaşan formları, pratikte bir yönetim tarafından denetlenir. Bu tür sorunların kültürel üretim araçlarından ve özellikle de önemli üretici teknolojilerden ayrı olamayacağı görülebilir. Fakat bu esasen genel toplumsal ve ekonomik gücün ana çizgilerini izleyen teknolojilerin toplumsal formları dayattığı anlamına gelmez. Hatta zorunlu olarak merkezîleşmiş olan sermaye-yoğun teknolojiler içinde bile başka toplumsal formlar mümkündür. Örneğin üretim araçlarının kamusal mülkiyeti, bu araçların (bağımlılarından ziyade) bağımsız şirketlere ve gruplara kiralanmasıyla bütünleşmiştir.

Alternatif Formlar

Bunun için en gelişmiş bazı teknolojilerde –örneğin video ve yeni tür basım yenidenüretiminde, kablo ve teleteks gibi ortak taşıyıcılı iletim tiplerinde– ister varolsun isterse gerçekçi olarak araştırılsın, bazı çağdaş kültür üreticileri için üretim araçlarının doğrudan kullanımını sağlayacak önemli bazı iyileştirmelere dönük fırsatlar olduğunu da belirtmemiz gerekir. Günümüzün teknolojik değişmeleri içinde yeni erişim formları ve kolektif kültürel üretimin yeni toplumsal formları aslında yoğun olarak keşfedilmiştir. Bunlar hâlen yalnızca marjinal olarak varolmaktadır ve ileri kapitalizm ve devlet kapitalizmi tarzlarının egemen formları tarafından büyük baskı altında tutulmaktadır. Zira çoğu kez en yeni teknolojilerin üretimini ve yönetimini etkili biçimde kontrol edecek ek avantajlara sahiptirler. Şimdilik en azından kültür üreticileri ile onların maddî üretim araçları arasındaki ilişkilere dair uzun ve karmaşık tarihin sona ermediği, bu tarihin hâlâ açık uçlu ve etkin olduğu söylenebilir.

V
ÖZDEŞİMLER

Kültür sosyolojisini, kültür kurumları, formasyonları ve üretim araçları konusunda çalışarak geliştirebiliriz. Ama süreç içinde bir yerde, kendi içinde ne denli önemli olursa olsun, çalıştığımız şey üzerinde öngörülen konuya yeterince girmişsek, durmalı ve sormalıyız: Şimdi sosyoloji yapıyoruz, peki bunun içinde sanat nasıl bir yerdedir?

Bu genellikle akla yatkın bir sorudur. Ama, bütün bu soruşturmayı gerçekten durdurmaya yönelik aklî olmayan bir yanının olduğu da doğrudur. Belirli sosyolojik olgular ve düşünceler daha çok, genellikle benimsenmiş ve çok kullanılmış bir biçimde acele ile kabul edilirler ve bazı küçük yerler onlara ayrılır. Ancak sonra asıl çalışma başlayabilir; işte burada «sanat eserleri» konusuna gireriz.

5.1. «Sanat Eserleri»

Tabiidir ki, gündelik bir kararda olduğu gibi, buna benzer bir durum olasıdır. Sanat konusunda fikir yürütmeyi bıra-

kabiliriz, aslında da bırakmalı ve onun yerine bir resme bakmayı, biraz müzik dinlemeyi, bir şiir okumayı denemeliyiz. Ama bu durum, bizi bazı özel vurgulara değil de öngörülen iç kurallarıyla genel bir kategoriye doğru ilerlemeye ve sosyolojik soruşturmayı terketmeye davet eden kavramsal bir kaymadan tamamen farklıdır. Bu, akıl yürütmenin öngörülen konulardan birisine karşıt bir noktaya varması ve mücadelenin tamamen gerginleşmesi durumundaki zorunlu bir ampirik kayma ile, tartışılmaz bir doğrudanlığın koşullarınca meşrulaştırılmak ve korunmak üzere ele alınan belirli özerk konulara yönelik belli erişim türlerine sahip aldatıcı (çünkü yanlış biçimde genelleştirilmiş) bir ampirizm arasındaki farktır. Sosyolojik çözümlemeyi bırakıp yerine şiir okumak bir şey; sosyo-kültürel çözümlemeyi tamamen başka bir şeyle değiştirmek ve formlarla koşulların bulunduğu sosyo-kültürel bir kategoriyi çözümlemenin nesnesi olarak kesinlikle derhal benimsemek zorunluluğu başka bir şeydir.

«Sanat eserleri» nitelemesi, tabii ki nötr bir nesnel betimleme değil, bir kategoridir. Ama, sadece en üst düzeyde öneme sahip sosyo-kültürel bir kategori olduğu için de ampirik olarak öngörülemez. Yalnızca çok çeşitli pratikler olarak düşünüldüğünde, bir arada olma, hatta bazı versiyonlarında bir çeşit özdeşlik hali görülür. Kökten farklı insan duyularının (örneğin yalnızca görme, yalnızca işitme gibi) yönlendirdiği kökten farklı el pratikleri, bu tek genel teori tarafından ekseni belli olacak şekilde sınırlanmış olacaktır. Ortaklaşa bir grup sayılan, onları diğer insan pratiklerinden ayırmaya yetecek belirli özelliklere sahip olduğunu söyleyebileceğimiz müzik, dans, resim, heykel, şiir, tiyatro ve romanda, eğer yalnızca bu düzeyde kalınacak olursa, kavram oldukça güç anlaşılan bir kavram olacaktır.

Fakat grup olarak belirlemiş olsak bile, bir başka biçim aracısız olarak sorunun içindedir. Dans, bunun en açık örneğidir. Tamamen sanat formları şeklinde nitelediğimiz dans formları vardır. Örneğin, klasik bale. Ama buna bağlı olarak

bu tanımın kendisinin ima etmediği ya da sanat olarak kabul edemeyeceği formlar da vardır. Örneğin, sadece «hoşa giden [eğlenceli] bir toplumsal etkinlik» olarak (ve böylece de sanattan farklılaşan?) belli bir yere konabilecek salon dansı.

İlk düzeyde bir ayırım kendisini şöyle ifade eder: Bale bir seyirci topluluğu için icra edilir; oysa salon dansına bizler bizzat katılabiliriz. Fakat buna bağlı olarak salon dansını bir gösteri ya da bir yarışma konusu yapabilen şey nedir? Bir sonraki düzeydeki ayırım ise kendisini şöyle ortaya koyar: Bale, dansın daha yüksek, daha gelişmiş bir formudur ve böylece sanat haline gelirken, salon dansı en mükemmel şeklinde bile sadece marjinal olarak bir sanat olabilmekte, normalde ise tamamen sanatın dışında kalmaktadır. Ama buna göre baleden daha az gelişmiş bir form olarak kabul edilen halk dansı, hem de pek çok durumda, salon dansından daha çok gelişmiş bir form değildir. Yine de halk dansı, belirli gösteri ve icra şekillerinde, en azından basit bir sanat türü olarak, kendi kalıpları içinde sunulmaktadır.

Sanat Uygulamalı Bir Olgu mudur?

Burada bu soru, «sanat»ın bilinçli bir uygulamaya bağlı olduğunu söyleyen daha evvelki bir ayırım düzeyine geri dönmek midir? Bu soru bizi açık şekilde belli bir yola sokar, fakat hâlâ büyük zorluklar içermektedir. Örneğin mağara resmi, bugün genel olarak ve kabul edilebilir bir şekilde sanat olarak algılanmakta, esasında da örneklerinin çoğunda büyük bir sanat olarak ele alınmaktadır. Bunlar karanlık ve erişilmez yerlerde olduklarından bu resimlerin yapıldıkları dönem ve kültür içinde genel olarak nasıl algılandıklarını gerçekten bilmiyoruz. O halde şu sınırlı durumu ele alalım: Altamira mağarasının büyük tavan bizonunu yapan ressam ya da ressamlar dışında hiç kimse bu çalışmayı hiç göremediyse (ve buna benzeyen çalışmalar hâlâ keşfedilmeden duruyorsa) ilk bakışta, bunlar bilinçli olarak sergilenmişler miydi(?) kuşku-

suyla onların sanatsal statüsünü inkâr etmeye gönlümüz elverecek mi?

Sanat Niteliksel Bir Olgu mudur?

Öyleyse sanat, olağanüstü bir maddî uygulama mıdır? Bu açıkça bellidir, fakat bu da sanatın sınırını çizmeye yetmeyecektir; aynı ölçüt diğer bazı el becerileri ve mühendislik çalışmalarını da belirleyebilir. Gerçekte çoğunlukla bazı zamanlarda retorik olarak bu tür çalışmaların sanat çalışmaları olduğunu söyleriz –özel bir bıçak, çömlek, uçak, köprü– ama genellikle nesnenin birincil amacı bilindiğinde bunun bir ek nitelik olduğunu düşünürüz. Buna göre «sanat» kategorisi, normal olarak, hatta ısrarla, başka hiçbir amacı olmayan ama salt sanat çalışması olan ürünlere uygulanmıştır.

5.2. «Estetik» Amaç

Amaca göre, etkin bir özerk niyete göre yapılan bu tanımlama belki de kategorinin en sık rastlanan çağdaş meşrulaştırıcısıdır. Bu meşrulaştırma «estetik» özelleşme üzerinde odaklanan bütün bir dağarcığı yönlendirir. Bir sanat çalışması estetik özellikler ve etkilere sahiptir ve (veya) bunun için tasarlanır. Bu çerçevede estetik, aslında, onu gösteren niteliklerin çoğu kez betimlenmiş olmasına karşın, «sanat» ve «yaratıcı sanat»ın özelleşen çağdaş genellenmesiyle doğrudan doğruya aynı çizgide hareket eden ve 18. yüzyılın sonundan itibaren böyle anlaşılmaya başlanan bir terimdir. Terimlerin birbirine bağlanması nedeniyle –«estetik niyet», «yaratıcı sanat», «estetik etki» gibi– etkin bir kategorik gruplama aslında elde edilmiştir. Fakat buna bağlı olarak, bunu biz açık ve yansız bir betimlemeden öte kategorik bir formasyon olarak gördüğümüz zaman; bunun özellikle güç bazı sorunlarla uğraşmak zorunda bırakan bir çözüm olduğunu da açıkça kabul etmek zorundayız.

«Estetik»i kategorize etmek görece kolay görünebilir. Bu kategori genellikle dayanak olacak veya özelleşmiş terimlerin sağlanmasıyla oluşturulmuştur; hem «güzellik» gibi genel terimlerle hem de «uyum», «oran», «form» gibi daha özel terimlerle. Bu terimlerin kendilerini süreçler ve tepkiler şeklinde gösterdikleri niteliklerin çok önemli ve anlamlı olduğuna ilişkin küçük bir kuşku bulunur. Çoğunluğu, belirgin şekilde maddî ve fizikî olan bu süreçlerin ve tepkilerin bilimsel çözümlemesi içinde mümkün olabilmiştir. Fakat ne olursa olsun bu, (genellikle) tanımlanmış olanın gerçekliğine ilişkin beşerî bir tanıklığa büyük oranda sahip olduğumuzda ancak gerçekleşmiştir.

«Estetik»in Özelleşmesi

Gerçek sorun; rengin, formun, uyumun, ritmin, oranın ve böylece teyit edilerek sürüp gidebilecek algıların önemli olduğu bir düzlemde yeralmaz. Sorunun karmaşıklığı «sanat çalışmaları»na yönelik bu algıların –bu süreçlerin ve tepkilerin– öngörülen uzmanlaşmasındadır. Bu, insan vücudunun, hayvanların ve kuşların ya da ağaçların, çiçeklerin benzer ve karşılaştırılabilen algılarına ve yeryüzünün şekillerine, renklerine ilişkin deneyimlerde ortak olarak yaşanır. Bunlarla birçok sanatın süreç ve tepkileri arasında belirli bir etkileşim vardır. Birçok çalışmalar onlardan türer ya da onlardan etkilenir; başka çalışmalar yeni «doğa» alagılarıyla bütünleşir. Fakat bunlar öngördüğümüzde bile, daha geniş biçimde uygulanabilen tanımlamaların sınırlarını belirlediğimiz ve böylece bir özelleşmeye indirgenemeyen, kuşku duymadığımız ve genel beşeri algılardan çıkacak bir «sanat» kategorisi tanımı üretmenin hazır bir yolu yoktur.

Dahası, marjinal tanımlamaların yarattığı sorunlar vardır. Tamamiyle insan eliyle yaratılan süreçlerdeki «sanat dalları», çağdaş uzmanlaşma içinde henüz genellikle «sanat» tanımının tam olarak verilmediği ama güzellik, uyum ve oran

kavramlarıyla aynı ölçütün çoğunlukla bulunduğu giyim, süsleme, döşeme, dekorasyon, bahçecilik gibi önemli alanlar içinde de yer alır. Aynı zamanda, tamamen farklı bir yönelim içinde «sanat dalları», «estetik» algılarla hâlâ tümüyle ilgili olmakla birlikte, pratikte bütünüyle tanımlanmış biçimde yer almadıkları insan düşün ve söylem –değerler, gerçeklikler, ide'ler, gözlemler, raporlar– alanları içinde de yol alır. Çoğumuz, zamanla sanat çalışmalarının «gerçekliği»nden söz ederken mümkün olduğunca çok, hatta daha da fazla, onun «güzelliği»ni söylemek isteriz.

«Sanat» ve «Sanat Olmayan»

Geleneksel kategorileştirmenin doğurduğu ikinci büyük sorun, sosyolojik bir öneme sahiptir. Buna bağlı olarak seçilmiş ya da gruplanmış pratikler içinde, değer konusu ya da öngörülen değer tarafından belirlenen bir sınırlama ortaya çıkar. Burada meslekî uygulamanın niteliği ya da daha genel olarak daha geniş bazı değerler çerçevesinde çeşitli pratikler içinde yer alan ürünler arasında yapılan ayırımlar, artık doğal ve kaçınılmazdır. Fakat buradan, gelinen bu noktanın, zorlanmaksızın bu türden ayırımların açık ve bir kategorinin sınırlarını belirlemek için yeterli olduğu anlamı çıkmaz. Hele ki bu kategori bir sanata ilişkin olarak, «sanat değildir» ya da «gerçek bir sanat sayılmaz» gibi yargılarla özelleşmiş bir pratik içinde yer alan bazı çalışmalara aitse, bu iş epeyce zor olacaktır. Halen bütün sosyo-kültür kuramları bu tür bir sav üzerine inşa edilmiş durumdadır. Buradan hareketle olguya bakıldığında bazı romanlar «sanat ürünü»dür ama diğer bazıları «cıvık kurgu», «ticarî saçmalık», «düşük edebiyat» ya da «edebiyat dışı» ve bu kutuplar arasında kalmış olanlar varsa onlar da «basmakalıp», «vasat» ya da «kitaplıktan ödünç alınmış bir sanat»dırlar. Bütün bunları, sözkonusu tanımlara uydurabildiğimiz ve nedenlerini araştırdığımız örneklerle düşünebiliriz. Bu terimler, bu eğilimin bütün katınan-

larda ortaya çıkmasına karşılık, popüler sanatlarda daha serttirler.

Buna bağlı olarak görebildiğimiz, şimdi sadece(«acemi sanat» ya da «ham ama otantik sanat gücü» örneklerinde olduğu kadar, «zekice ortaya konmuş saçma» ya da «profesyonel olarak parlak basmakalıplık» örneklerinde de bulunduğu için) karışık bir ölçüte değil ayrıca ve kesinlikle pratiğin doğası tarafından çizilmiş özgün sınırlarla uyuşmayan bir ölçüte de dayanan, belli sınıflara ilişkin varsayımlar içindeki özgül yargıların kuvvetlenmesidir. Böylelikle, genel tanımlama düzeyinde «kötü bir roman»da «roman» kategorisinde gösterilen herşey vardır ama buna bağlı olarak hem «estetik süreç» çerçevesinde hem de romanın «ciddiyeti» veya (en azından kesin olarak özgün tanımın içinde bulunmadığı) «gerçeklikle ilişkisi» çevresinde başkaca birşey yapılamaz.

Dahası bu temel karışıklığı birinci düzeydeki bir tarihsel gözleme dayandırırsak –ki bu «sanat» ve «alt-sanat» ya da «sanat-olmayan» gibi varsayımsal kategorilere doğru bir kayma eğilimidir (bütün romanlar ilkin dereceleme dışı sınıflar içinde yeralmış olacaklardır; özel roman sınıflamaları, örneğin «bilim-kurgu», derecelendirilmesi içinde başlangıç noktasından diğer uca doğru zigzaglar çizerek ilerler; sinema filmleri «ticarî popüler kültür»e aittir ama buna karşılık bazı filmler birer «yüksek sanat eseri»dir), çok çok kesin olarak «sosyolojik kategorileri» bir yana bırakmaya çağıran bir aldatmacayı geri çevirmek zorunda kalırız ve «sanat ürünlerinin kendisine» yönelmeye başlarız. Bunun da ötesinde, bu kuşkulu konumlar içinde çoğu zaman retorik olarak desteklenmesi gereken bir ölçütle, gayet sert bir entelektüel tavırla ve katı bir ölçüt kullanarak bu kaymayı reddetmek zorundayız.

5.3. «Sanat»ın Toplumsal Süreçleri

Bu etkin kategorileştirmeleri gözden geçirdiğimizde, bu

kategorileşmelerin bütün sorunlarını ve karanlıkta kalan noktalarını gerçekten açık bir hale getirmek üzere «sosyolojik» bakıştan uzaklaşmak, kesinlikle yapamayacağımız bir iştir. Hem en ciddi ve ağırlıklı formları hem de esas olarak benimsenmiş popüler formları bakımından bu zor kategorileştirmeler toplumsal konumunu elde tutarken veya elinde tutmaya çalışırken, bunların yalnızca entelektüel doyumsuzluk olarak değil ayrıca, kendi içinde kılık değiştirmiş toplumsal süreçler olarak görülmesi zorunludur. Böylelikle herşey, toplumsal süreçler olarak, daha ötede yüksek düzeyde önemli ve değerli bir konunun toplumsal süreçleri olarak, ciddi biçimde tanınmış olurlar. «Sanat»ı çoğu zaman sıkı şekilde ilişkili olduğu diğer pratiklerden ayırdetmeye girişmek, fevkalâde önemli tarihsel ve toplumsal bir iştir. Tarihsel ve toplumsal bir süreç olarak, «estetik»i diğer uğraş ve etkinlik türlerinden ayırdetmeye çalışmak, belki de daha önemlidir. Özgül pratikler içinde iyi, kötü ve vasat ürünler arasında bir ayırım yapmaya çalışmak ise tam bir ciddiyetle ve ayrıcalıklı sınıflara ve belli alışkanlıklara ait varsayımlar olmaksızın ele alındığı zaman, bilinçli insan üretimine ait merkezî toplumsal sürecin kaçınılmaz bir öğesi olur. Ve biz bu girişimleri toplumsal süreçlerin kendileri olarak gördüğümüzde, bu soruşturmayı kısa keseceğimize sürdürebiliriz.

«Toplumsal» ile «Sosyolojik»

Önce bir uyarı notu! Şimdi üzerinde durmaya başlayacağımız toplumsal süreçlerden bazılarını çok dar ve maaselef yaygın bir anlamda [sadece] «sosyolojik» vurgusu bakımından ele alırsak, anlamı bu açıdan ciddi bir indirgemeye tabi tutmuş olabiliriz. Bu darlaştırıcı anlamla ilgili olan [vereceğimiz] bu süreçlerde önemli örnekler görülmektedir. Örneğin, «yüksek kültür» ile «popüler kültür» arasındaki çağdaş ayırım, toplumsal sınıf[lar]ın kaygan yapıları çok sıkı şekilde dikkate alınmadan anlaşılamaz. «Saray» ve «köylü» sana-

tından «aristokratik» sanat ve «folk» sanatı kategorisine geçiş, büyük oranda bulanık yollar içinde «yüksek» ve «popüler» sanat kategorisinde hâlâ kısmen korunan belirli türden toplumsal birliktelikleri, kendi koşulları içinde, dolaysız olarak ortaya çıkartır. Normal sosyolojik kategorilerin doğrudan [olgulara] uygulanması, bizi çoğu kez görece açık, hem de görece yerel [kısmî] ve değişken örnekler içinde dolaşan bir yola sokabilir. Ama en temel bazı soruşturma alanlarında kendimizi, «sosyoloji»nin bazı yaklaşımlarına öncülük ettiği söylenebilecek toplum süreçlerinin içine girmiş bulmaktayız. Bu durum, özellikle başka türden, radikal olarak farklı toplumsal düzenler içinde (bunlar tarafından etkilenmeksizin) yürüyen kültürel gruplama, seçme ve vurgulama gibi bir alanda böyledir.

Özgüllük Üzerine Lukàcs

Örneğin Lukàcs (1969) tarafından sanatın özgüllüğü, beşerî pratik üç evreye ayrılmak suretiyle, cesur bir atılımla, tanımlanmaya çalışılmıştır: «Pratik» evre, «büyüsel-dinsel» evre ve «estetik» evre. Burada «pratik» evre, tarihsel olarak belirli toplumsal ve maddî koşullar içinde yer aldığı bilinen beşerî ihtiyaçların doyumu ile ilişkilidir. «Büyüsel-dinsel» evre, algılanan (kimisi, başkalarınca da görüldüğü gibi, tarihsel olarak belirlenmiş olan ama hemen hemen hepsinin daima ele avuca sığmaz olduğu) beşerî sınırlarla karşı karşıya kalınmasıyla ve bu belirgin alandaki imgelerin ve öykülerin sonuç olarak yaratılmasıyla ilişkilidir. Bunlar, bu alan içinde nesnel şekilde gerçek olarak sunulurken, «büyüsel-dinsel» olan, aşkın ve talep edilen inanç biçimini alır. Buna bağlı olarak belirlenmiş bir ihtiyacın pratik bir giderilişi olmayan, bunun yanısıra nesnel, gerçek ve talep edilen (büyüsel-dinsel) bir inanç şeklinde de sunulmuş olmayan, kendi imgeleri kendileri içinde bulunan ve kendileri için gerçek olan «estetik»in özgül bir tanımlanma yolu açılmış olur.

Şimdi, sunulmuş olduğu kategorik terimler içinde bu kaba şemanın işleyebileceğini asla düşünmüyorum (tam bir savunusu Lukàcs, 1969'da görülen bu durumu kendi sözlüğümde kısmen özetlemiştim). «Pratik» ve «büyüsel-dinsel» evrelerden türeyen çok fazla sayıdaki süreç ve nesne, «estetik» evre içine dahil olmayı talep eder hale gelmiştir. «Estetik» süreçlerin ve nesnelerin pek çoğu da uygulamada «pratik» ve «dinsel-büyüsel» evre ile iç içe geçmiştir. Gerçekten de bu, kategorik olgulardan çok tarihsel olarak (ve Lukàcs'ın kuramı tarihsel maddeci olmaktan çok idealist olarak ele alınırsa), [olguları] birbirini izleyen belirli uzmanlaşmalar şeklinde görmemize olanak sağlayan genel pratiğin değişen ve beşerî pratiğin belirli dönemlerinde, bu evrelerin görece bütünleşmesidir.

Buna karşılık Lukàcs'ın üzerinde durduğu açıklama [şekli] hâlen ilişkisiz olarak görünmemektedir. Aslında gündelik bir pratikte aracısız olarak karşılaşılamayan ve buna ihtiyaç görülmeyen, en azından gerçekliğin bir tür metafizik ya da beşerî-olmayan boyutunun tanıklığı olarak düşünülmesi gerekmeyen bir ürün türünü ayırdetmeye ve değerlendirmeye yönelmiş görünür bir genel eğilim vardır (gerçi bu eğilim tarihsel ve kültürel çeşitlilik ile derin şekilde karmaşıklaşmıştır). Aslında bu durum o kadar açıktır ki kimi zaman bunu kanıtlamak için neden bu denli çaba sarfedildiğine şaşıyorum. Böylesi çalışmalar en derin şekliyle toplumsal amaçlara hizmet edebilir. Yiyecek, barınak ya da araç-gereç olarak değil ama halkın (hem yeni hem de teyit edilmiş şekilleriyle) "bildikleri" olarak ve aslında bunun da ötesinde duyguların, güçlerin, potansiyellerin şaşırtıcı bir çeşitliliğe sahip olan etkileşimiyle pratik olarak paylaştığı bir fiziksel evrendeki fiziksel bir türün «tanınışı» olarak... Böyle derin bir beşerî ilgi –bilmenin, kendini bilmenin ve kimliğin yenilenmiş ve yenilenebilir olan araçları içinde– en kolektif formlardan en bireysel olanlarına kadar yayılan bir yelpaze içinde denenme olanağını bulmuştur. En uç noktaya vardığı durumlarda, çoğunlukla yanlış bir şekilde «yalnızca toplumsal» şeklinde özel-

leştirilmiş olabilen rutinleşmiş ve alışılmış algı ve bilme formlarıyla karşıtlık halinde olmak durumundadır. Önemli olan şey, binlerce süreç ve nesne içinde, diğer pratik türleriyle zorunlu olarak iç içe geçen ve etkileşime giren ama asla kolayca onlara indirgenemeyen bu gerçek boyutunda sabit kalan bir beşerî pratiğin kanıtlanmasıdır.

Özgüllük ve Özgüllükler

Bu, toplumsal düzenin çok farklı türlerinde ve «estetik»in kategorileştirilmesini etkilemeye başlayan ve onu meşru kılan, çok farklı tarih dönemleri içinde bulduğumuz beşerî etkinlik ve ilginin bu türünün sınırlanışından ve gücünden gelir. Şimdilik henüz çok genel ve yaygın bir süreç olduğundan, anlamları, halleri ve nesneleri bu türden çeşitli yollar içinde bulunduğundan ve yine en pratik ya da en ideolojik etkinliklerin birçoğuyla kaynaşmış olduğundan bu pratiklerin [hazır] bir dizi uygulaması ya da bir icra girişimi veyahut bir girişimler yumağı olarak soyutlanması ussal olmamaktadır. Öte yandan bu [usdışılık], en özgül sanatsal ve kültürel pratiğin içinde çözülmek zorunda olan herşeyi içine almaz. Gerekli ayırımlar basit biçimde kategorik parçalama düzeyinde değil, ama daha çok hem genel hem de özgül kültürel ve toplumsal düzende bunların gerçekten üretildikleri düzeyde bulunurlar.

5.4. Toplumsal Formlar Olarak Sanat

Bir sürecin ya da girişim ve tepkilerin öğeleri arasında bulunan daha esnek ayırımlarda olduğu kadar, sanat ile sanat olmayan, ya da estetik ile diğer girişim ve tepkiler arasındaki ayırımlar, gerçek durumlarda bir birincillik-ikincillik ilişkisi içinde görülürler; bu nedenle tarihsel olarak, algılanan ve örgütlü bulunan ilgili pratikleri çerçevesinde değişken toplumsal formlar olarak görülebilirler. Bu yüzden ayırımlar

öncesiz-sonrasız gerçeklikler ya da tarih-ötesi kategoriler değil, toplumsal bir örgütlenme türünün fiilî öğeleridir.

Bu tür ayırımların, görece karmaşık ve üst düzeyde uzmanlaşmış toplumlarda en açık ve en gizli şekillerde yapılması ilginçtir. Aslında sonuç itibariyle bütün pratiklerin, bazı merkezî inanç ve amaçlara dayanan alışkanlıklar gevşediği ya da ortadan kalktığı zaman yükselmekte olan dünyevîleşme dönemlerinde en etkin biçimiyle araştırıldığını düşündürecek çok sayıda örnek vardır. Ama önemi ayrıca her zaman vurgulanan ayırım formları, esasen çok çeşitli toplumsal düzenler içinde yayılmış olarak bulunur. Gerçekten de sanatın toplumsal örgütlenmesine ilişkin derinlikli ilk form, bu çerçevede, sanatın kendisinin toplumsal algılanışıdır.

Sanat Simgeleri

Her ne kadar kuramsal bir yargılama ona eşlik etse de bu gibi algılar hep pratiktir. Sanat tarihinin geniş ve gözden kaçan bir alanı, bugün [bir ürünün] sanat olarak kabul edilmesini mümkün kılan toplumsal simge sistemlerinin gelişmesidir. Bu sistemler çok çeşitlidir ama kendi aralarında, bir arada bulunuşlarıyla, belirli sanatların gruplaşmasını, vurgulanmasını ve birbirinden ayırdedilmesini sağlayan ilk düzeydeki derin bir kültürel forma ilişkin toplumsal örgütlenmeyi inşa ederler.

Bu simgelerin en temel şekilleri, fırsatlara ve yere ilişkin olanlarıdır. Bunlar, hem en yalın şekilleriyle bulundukları, zira en çok özelleşmiş oldukları görece karmaşık ve seküler toplumlarda görülür. Bir sanat galerisinin sunduğu simge şekli özellikle iyi bir örnektir. Burası, resme, grafiğe ya da heykele bir sanat algısıyla bakılması tasarlanmış ve buna göre uzmanlaşmış bir yerdir. Bu simge şekli öylesine yerleşik ve gelenekseldir ki öyle pek kolay göze çarpmaz. Esasında bir galeri, yalnızca belli nesnelerin gösterime sunulduğu teknik bir araç olarak ele alınmış olsaydı (ki aslında öyledir) ko-

layca tanımlanabilirdi. Sıradan bir cadde ya da ev duvarında resim yahut da bir çizim gördüğümüz zaman farklılığı hissettiğimizi düşünün. Bir anda bu ürünlerin niçin orada olduğuna ilişkin teklifsiz bir soru ortaya çıkar. Bu, acaba vandalların ya da yetkisiz bir ressamın veya atılgan ve engellenmiş bir sanatçının eseri midir yoksa sanatı sokaklara taşımayı amaçlayan yeni bir sanat politikasının ürünü müdür? Çoğu kez bu tür bir resmin ya da çizimin niteliğine bakabilirsek belki emin olabiliriz ama bunların sanat eseri olup olmadığını anlatan, beklentisi içinde olduğumuz simgenin bulunmaması yüzünden kararsızlığa düştüğümüz, en azından birçok durum vardır.

Bu durum ironik birçok etkiye sahiptir. Bazı sanatçılar ürünlerin bilinçli bir şekilde «daha normal» başka yerlerde sergilenmesiyle kazandığı -söylendiği gibi yalnızca «sanatsal» bir atmosferin empoze edildiği- simgeyle gelen gelenekçiliğe fazlasıyla küskündürler. Genellikle yeni alternatif simgeler bulurlar. Sanatçının kendi ürününü sergilemek istediği çadır, sokak köşesi, kantin, bekleme odası gibi farklı türden yerlerdir bunlar. Ya da simge, kabul edilmiş veya kuşkuyla karşılanmış da olabilir. Çok bilinen bir son örnekte birisi şöyle demiştir: «Eğer yolun yanıbaşında bu tuğla yığınını görüyorsam, bunun sanat olduğunu hiç mi hiç düşünemem». «Ama şimdi bunu bir sanat galerisinde görsen, o zaman bunun sanat ürünü olduğunu düşünür müsün?» diye sormuştur bir başkası. Buna bağlı olarak bunu duyanlardan şu değişik cevaplar alınmıştır:

«Onlar öyle düşünürse, öyle olması gerektiğini düşünürüm»; «eğer bazıları bunun için daha fazla ödedilerse öyle düşünmelidirler»; «onlara göre öyle olabilir, ama benim için böyle değil»; «bunlar hâlâ tam bir tuğla yığını»; «gerçek bir sanat ürünü yerine sergilemek için neden bu süprüntüyü koymuşlar» gibi...

Pratikte uç noktalarda ve özellikle birbirine benzemeyen ürün türlerinde, simge ile gündelik tepkiler arasında cereyan

eden bu değişken alışveriş yaygındır. Fakat genellikle bildiğimizden daha geniş bir yelpaze içinde simgeler sorunsuz olarak çalışır; zira sanat ürününün doğası ve tepki türüne uygunluğu bakımından başka türlü zorlu veya üstesinden gelinmesi imkânsız derecede güç sorunları bulunabilecek durumlara karşı geleneksel bir cevap verme yoludur bu.

Simge Sistemleri

Bir başka duruma, teatral uygulamaya bakalım. Bu örnek yüzyıllardır özel bir yerde, bir tiyatro sahnesinde simgeye dönüşmüştür. Gösterinin zamanını bildiren simge sistemi, oturacak yerlerin düzenlenmesi, perdenin kalkması ve devamı özellikle birbiriyle ilintilidir. Bu simge çerçevesinde olan bitenler, bir oyun stilinde mümkün olduğu kadar çok bilinçli bir şekilde gündelik ev hayatı, günlük davranış ve gelenekler içinde olan biteni andıracak şekilde düzenlenir; ama simgeler gözönünde tutulduğunda bu yine de bir oyundur. Eğer aynı oyun televizyonda (tiyatronun basit bir uyarlanması olarak değil, bir televizyon oyunu olarak) sahneye konulmuşsa, öteki simge türleri, «oyun» ya da «tiyatro» gibi anahtar sözcükleri içeren temel başlıkları kullanmaya yönelir. Fakat bununla birlikte bazen başka bir malzemenin yerini tutacak şekilde stille ilişkili ilginç başka bir alan ortaya çıkmıştır: «Drama-belgesel», «dramatik yeniden canlandırma». Bu durum simgelere ilişkin bir düzensizliğe yol açabilir. Bir oyun «doğrudan gerçek bir yaşam öyküsüne dayandığı» zaman, televizyonda uzayıp giden sert tartışmalar ortaya çıkmıştır; zira uyulması beklenen kuraldan ayrılmayı gerektiren daha çok simge bulunmak zorundadır. Fakat bu simgeler, üzerinde karar kılınmaları açısından oldukça zorludurlar. Simgenin göstermek zorunda olduğu yön hangisidir? Bütün bunlardan sonra, bu «yalnızca bir oyun» mudur? Bu «gerçek bir yaşam öyküsüne dayanıyor mu, dayanmıyor mu?», «Bütün bu şeyler gerçekten oldu mu ve gerçek olarak kabul edilebilir mi?»

Tabii basit geleneksel simgeler görece durağan formlara ve kurumlaşmış yer ve fırsatlara bağlıdırlar. Gerçi bu gelenekçilik, çoğu kez buna bağlı olarak farklı amaçlarla, bilinen simgeleri karıştıran hatta onları defterden silen birtakım sanatçılar tarafından bilinçli bir direnişle karşılanır. Oyun içindeki bir radyo haber bülteninde bir uzaylı işgalinin tamamen «gerçek» gibi aktarılması suretiyle karıştırılmış simgeleri içeren Wells'in *Dünyalar Savaşı* oyunlaştırması bunun ünlü bir örneğidir. Başka bir ilginç örnek de, lokantalarda sıradan müşteriler gösterilirken sert bir aile kavgasına şahit olunduğu «dramatik durumlar»ın «sahnelendiği» deneysel kurmacalar örneğidir. Burada simgelerin tamamen yok oluşu, her çeşit karıştırmaya neden olur ama bu durumun gösterdiği şey aslında bu gibi simgelerin bir tür sınanışı mı; bir oyun sahnesinde, lokanta masasında kelime kelime, adım adım izlenebilen bu türden durumların olağan «çerçevelenişi», «diğerleri»nin/«bir izleyici»nin tepkilerinin engellenişi mi yoksa yönlendirilişi mi dir?

5.5. Simge Sistemlerinin Sosyolojisi

Buna bağlı olarak «sanat»ın göstergesi olan simge sistemlerinin karmaşık bir sosyolojisi vardır. Tamamen kurumsallaşmış olan, tiyatro, sanat galerisi, konser salonu gibi birçok bütünleşmiş sistem görülür. Bu bütünleşmiş sistemler ayrı yer ve zamanlara bölünmüş ayrı sanat dallarına dayanan genel bir uzmanlaşma işlevini yüklenmişlerdir. Ama bütün bu sanat dallarının, ayrıca da haberlerin, tartışmaların, iletilen sanat dışı olayların ve «olgusal programlar»ın taşıyıcısı olan çağdaş yayın sistemleri, büyük bir öncülük düzeyinde, bilinçli bir iç adlandırma ve tanımlama yoluyla büyük ölçüde çözümlenmiş, tamamen farklı sorunlara sahiptir.

Fakat çok daha önceki dönemlere geri döndüğümüzde, yine farklı kesimlerde karmaşık olan simge sistemleriyle karşıla-

şırız. «*Corpus Christi*» yortusunda, belirli bir nedenle olduğu kadar genel olarak belirli bir yer (tiyatro) ile de nitelenemeyecek olan İngiliz Ortaçağ halk tiyatrosunun durumunu ele alalım. Bu örnekte gösteri sokaklarda yapılmaktaydı ama normal tiyatro simgelerinin pek çoğu –kostüm, efektler, ilkel bir sahne– mevcuttu. Gerçi tipik olarak, gösterinin konusu ile olayını ortaya koyacak sınırları çizilmiş dolaysız bir gönderme biçiminin kullanımı yaygındı. Bu «ön konuşma» *(prologue)* nın işlevi («son konuşma»nın işlevleri ile ya da Ortaçağ'daki sonuçlandırıcı vaazla birlikte) çok daha sonraki tiyatro uygulamalarında da sürdü. Bu durum, yapılmaya niyetlenilmiş bir etkinliğin gelişini ve kurulu özgül ilişkilerin doğasını gösteren gerçek bir simge ile hazırlayıcı ya da dışsal olarak sunumu olmayan ama bir ürün formu *içinde* bütünleşmiş bulunan simge tipi arasındaki sınır çizgisi üzerindedir: Gelenekler olarak belirleyebileceğimiz ve aşağıda ayrıca olarak tartışılacak kadar önemli bir konudur bu.

Bu arada sınır çizgisi olarak belirttiğimiz durum, birincil işaret sistemlerinin karmaşıklığını anlamak bakımından önemlidir. Buna göre, Ortaçağ tiyatrosu dinsel bir festivalin bir bölümü olarak sokağa düşmeden önce, birçok benzer olayın azgelişmiş dramalaştırma şekli –dünya Hıristiyanlık tarihinin başlıca olayları– kiliselerde icra edilmekteydi ve bunların en eskilerinden bazıları –Mehdi'nin dönüşünü izleyen olayların temsili *Quem quaeritis?*– dinsel hizmet *arasında* sunulmaktaydı. Burada verilen işaretler nelerdi? Varlığın «iradesi» ve İsa ile buluşma anlamına gelen «dramatik» kullanım biçimi, doğal olarak bu aşamada çağdaş anlamda bir «sanat» simgesi olarak alınmamalıdır. Ama bu tür gösteri şeklinin din hizmeti, dolayısıyla kilise dışında bırakıldığı sonraki aşamada, simgeyi kuşku bırakmayacak şekilde «sanat» saymak konusunda tamamen emin olabilir miyiz? Kuşkusuz her tür kültür içinde, simgelerin ve bunların içinde işlemek zorunda oldukları ortak anlamlandırma sisteminin doğası, bilinen gerçekliğin çok geniş bir alanını işgal eden toplumsal

örgütlenmeye kökten bağlıdır.

Çoğu zaman, anlamlı değişmelerin yaşandığı dönemlerde bu gibi sistemlerde gerilimlerin ve kaymaların olduğu çok açık şekilde görülmektedir. böylelikle ritüel «varlığı» bakımından Ortaçağ tiyatrosunun, resmîleşmiş kelimelerle ve kitle hareketleriyle hâlâ kendisini gösteren bu türün, anlamlı derecede değişmiş bir örneği olduğunu; ama bazı yeni simge kombinasyonları içinde, belli bir dereceye kadar, daha sonraki formlarda ve sistemlerde açık biçimde bulunmayan bir etkinliği olabildiğini söylemek zorundayız. Buna göre, vaktiyle Tanrı Baba ve İsa'nın doğrudan dramatik yolla temsilinin mutad olduğu bir devrede (ayrıca Protestanlığın kimi vurgularından da etkilenmiş olan) daha dünyevî bir tiyatro engellenmiş ve tasavvur dahi edilemez hale gelmişti. Daha dünyevî ve içinde «drama» simgelerinin («hazır bulunması» anlamında değil, ama «temsili» anlamda) bulunduğu bir toplumda bu unsurlar daha genel bir şekilde örgütlenmişlerdi ve burada ilk kez bu tür tiyatronun «normal» sayıldığı ama yine de dramatik temsil yasaklamalarının yeniden görüldüğü benzer bir durum vardı.

Helen Tiyatrosundaki Simgeler

Simge sisteminin bu türden bir tarihsel gelişimi olduğu durumlarda, daha geç simgelere ait işlemsel terimler içinden geriye dönük okumalar yapmanın mümkün olmaması önemlidir. Aradaki aşamaları en eski terimlere indirgememek de aynı derecede önemlidir. Klasik Helen tiyatrosu örneği buna çok uygun düşer. Oyunları okurken, onların icra edildikleri özgül simge sistemine bakılmaması ilginçtir. Dionysos Tiyatrosu'ndaki gösteriler Dionysia kentinin dinsel festivalinin bir bölümüydü. Gösteriler hergün bir kurbanla ve libasyonla* başlardı. Dionysos rahibi, seyircilerin tam ortasında yer alan ön sıraya otururdu. Olağan hallerde tiyatronun bitişiğindeki

* Libasyon, Antik Çağ'da tanrılar onuruna toprağa şarap dökülmesi törenidir (Çeviren).

tapınakta tutulan Tanrı tasviri, bir geçit resmi ile taşınır ve orkestranın ortasındaki sunağa yerleştirilirdi. Bütün bunlar kültürel olarak özel yollardan gösterinin çerçevesini çizen dinsel türden simgelerdi. Şimdilik bu işlevi vurgulamak durumunda olduğumuza göre, yeni türden bazı simgeleri gözardı etmememiz gerekir. Bu tiyatro türü, şimdi öğelerinin bazılarının çoğunlukla asıl kökü olan dinsel ritüel tipleriyle karıştırılmış hatta geçmişteki haline dönüştürülmüştür. Ama aslında yeni simgelerin varlığı da kesindi. Rahipler ve tapınanlar esas figürler değildi fakat oyuncular ve seyircinin önündeki koro, esas birer figürdü. Ritüelin tekrarlanan formaliteleri, (hatta aynı tema üzerinde) tek tek dramatistler tarafından söylenen sözlerle ve aksiyonların bilinçle değişikliğe uğatılmış özgül kompozisyonları ile yer değiştirmişti. Gösterilen oyunlar ve temsil, ödül için bilinçli bir rekabet halindeydi.

Bu simgelerin hiçbirisi ritüeli ifade etmezler; onlar genel sanat anlayışımız içindeki «*tiyatro*»yu işaret ederler. Bu «sanat»ı işaret eden sistem, başka türden bir işlevi bulunan bir simge sistemi içinde, yeterli bir etkiyle ortaya çıkmaktaydı. Öyleyse ortadaki ürün, tiyatro ile ritüel arasındaki bir geçiş formu muydu? Hiç de değil. Kendi gösterimleri içinde dramatik simgeler, festivalin örgütlenmesi içinde ise dinsel simgeler egemendi.

Simgelerin Karmaşıklığı

Özgül bir toplumsal-kültürel düzenin karmaşıklığı ile doğrudan ilintili olan simgelerin karmaşıklığı, bu şekliyle gerçekten de yaygındır. Başka bir toplumsal ve kültürel düzen içinde bulunan, sadece bazı dayatmalara yaslanan simgeler, bu tarihsel ve sosyolojik karmaşıklığın direndiği –özelleşme yolları içinde «saf sanat» ve «saf estetik» boyutu ve böylelikle hem vurgulanmaya hem de bir dışlanmışlığa uğrayan– bir boyut içinde daima tekil olmak zorundadır. Böyle bir düzen içinde bile simgelerin ayrıcalıklı bir yoldan bakılmayı davet eden – daha önce şereflendirilmişin şerefine «komutalı

gösteri», toplumsal olarak seçilmiş bir izleyici için «özel gösteri» gibi– farklı türden yeterli karmaşıklıkları mevcuttur. Bu durum bize tarihsel ve kültürel olarak değişken bir toplumsal örgütlenmeyi ve sanatın toplumsal işlevi olgusunun daimî değişkenliği hatırlatacaktır.

5.6. İç Simgeler

Gördüğümüz gibi, birçok simge sistemi daha genel toplumsal ve kültürel düzenlerin koşulları içinde dolaysız ve zorunlu olarak işlemektedir. Fakat bazı simge türlerinin içselleşmesi ya da belirli sanat formları içinde tamamen içsel olarak gelişmesi, sanatın gelişmesi bakımından kesin bir olgudur. Dahası bunların bazıları, hatta pek çoğu geniş bir kültürel yelpaze içinde ve farklı tarihsel devreler boyunca etkileşmiştir. Bu simgesel fırsatlar, simgesel yerler ve toplanma biçimleri ve tabii ki uzmanlaşmış resmî kurumlar söz konusu olduğunda, ilişkili bulundukları dar bir sosyolojik yorumla sınırlanır ya da daha tehlikelisi bu dar yorum, bu simgeleri siler geçer.

Burada sözlü, betimsel ve dramatik gösteriler, kökenleri itibarıyla toplumsal olarak açık bir şekilde koşullanmışlardır ve gelişimleri içinde (bazı durumlarda hâlâ görebileceğimiz) kökten toplumsal bir koşula bağlıdırlar. Ama aynı zamanda meydandaki süreklilikler ve en hafifinden zorlayıcı olan, en kötü ihtimalle de bütünüyle yanıltıcı olarak «formlar»ın özgül toplumsal düzenlerde süreksiz oldukları yolundaki bir belirlemeyi doğuran içsel, «sistemik» gelişmeler adını vermenin akılcı bulunabileceği formlar vardır.

Ancak, bu gerçekleştiği zaman, her sanat formunun «tarihi»nin olabildiğince bağımsız yazıldığı, bildiğimiz bir entelektüel hareket fırsatı ortaya çıkmıştır. Nesirde ve sonelerde*

* Sone, başta iki dörtlük ve ardından iki üçlüden oluşan ondört dizelik Batılı bir koşuk türüdür (çeviren).

yazılanlar, özerk bir etkilenme ile yazılmış görünür ve aslında durum buna uygundur ve oldukça ilginçtir. Gerçekten de bu belirginleşmiş tarihler olmasa, bizim onlarla ilgili bilgimiz tamamen yetersiz kalacaktır. Bu tür tarihler değil ama bu tarihlerden türemiş ve bu tarihlerin temeli olan ideoloji, çok büyük bir dikkatle eleştirili incelemeye tabi tutulmak durumundadır.

Bu türden her tarih yazımında, bizi, «özerkliğe» doğru ilerleyen değişen toplumsal koşulları bulmaktan uzak tutan, çoğunlukla bileşimsel bir tür vurgudan başka birşey değildir. Aslında bu tür tarih yazımında, toplumsal koşulların girişler içinde doğrudan doğruya tanıtılmış olduğu ya da «*background*» denildiği şekilde havada kaldığı söylenebilir. Asıl kuramsal sorun bu yazım şeklinde açıkça ortaya atılmaz. Bunlardan bir ideoloji türediğinde ya da bunların altında bir ideoloji yattığında görünür bir eklektisizm ya da referansların veya ilgili kuralların *ad hoc* olduğu varsayımına dayanarak kuramsal sorundan geleneksel bir kaçınma şekli buluruz.

"Formalist" Yorum "Sosyolojik" Yoruma Karşı

En başta çok mütecessis bir tanımlamayla ele alınacak olursa asıl kuramsal sorun, çağdaş formalizm okulu tarafından temsil edilmiştir ve en anlamlı çağdaş savlar bu kaynaktan çıkmıştır. Bunların daha ilk aşamada «formalist» ve «sosyolojik» adı verilen genel iki karşıt konumlanış ile karıştırılması, kaba bir sınıflandırma ile nitelenmesi talihsizliktir. Bu karışıklığın etkileri hâlâ zarar vermekte ve bu zarar gittikçe artmaktadır.

Formalistlerin gerçek ya da varsayımsal bir hasım olarak hem de küçümseyerek niçin «sosyolojik» tanımını seçtiğini anlayabilmekteyiz. Buna göre «sosyolojik» tanımının anlattığı şey, hem pratiği kısmen veya tamamen ihmal edecek şekilde pratiğin genel koşulları üzerinde yoğunlaşma hem de, daha önemlisi, daha doğrudan bir yolla tamamen başka alanlardan

türetilmiş bir toplumsal bağlama içerilen görünür ya da varsayımsal bir toplumsal bağlam çerçevesinde üretilen çalışmalara yönelmesi, böylece de ürünün ya da ürün türünün en özgül (ya da en biçimsel) özelliklerinin yok sayılmasıdır.

Bu iki [indirgeme] oluşurken buna meydan okumak, gerekli ve sağlıklıydı. Fakat hasmının önceliklerini tersine çevirme eğilimi yalnızca kaba formalizmin karakteristiğidir; daha karmaşık bir formalizm ise kendisini, çok geçmeden «sosyolojik» çalışmanın en iyi şekilde tanımladığı ve çözmeye çalıştığı toplumsal ve kültürel biçime angaje olmuş şekilde bulmuştur.

Formalist Çözümleme ve «Formlar»

Yani formalist çözümlemenin ortaya çıkardığı şey, çoğu zaman daha önceki her türden çözümlenmeye göre çok daha kesin bir şekilde *formların* özgül bir kompozisyonu olmuştur. Öte yandan, ilk yalın çalışmalarda, *aygıtlar* çerçevesinde bu kesin kompozisyon olgusunu betimlemiştir. Bir örnek, gereken ayırımları ortaya çıkaracaktır.

İç Konuşma (Soliloquy)

Tiyatroda iç monolog [konuşma] bir «aygıt» olarak tanımlanabilir. En başta [bu aygıt], sesleniş şekli olarak, hâlen çoğul bir şekilde olan doğrudan tekil seslenişten ayırdedilmelidir. Marlowe'un *Malta Yahudisi*'nde Machevill'in prologu buna bir örnektir.

> *Gelmem, ben Britanya'ya ,buraya bir ders almaya,*
> *Bir Yahudi'nin trajedisini sunduktan sonra.*

Buna karşıt olarak iç monolog sözlüklerde, aslında bir kişinin, kendi kendine yüksek sesle konuşması olarak tanımlanabilir. Fakat bu tanım, kendisini yalnız bulan bir karakterin durumunu betimleyen naturalistik anlatıma indirgenemez. Bu, tiyatroda kompozisyonel bir kastî öğedir. Dramatik bir ko-

nuşma tarzıdır. Fakat aynı zamanda «kendisiyle konuşma» tanımının ifade ettiği bir tür aygıta da indirgenemez. Aslında bütün durumu ve bağlamı kapsam içine alınmadan, bu, tamamen bir aygıt olarak bile çözümlenemez. Örneğin şu tür kullanımlar arasında ayırım yapabiliriz:

(i) Diğer karakterler tarafından bilinmemesi gereken *gizli* düşüncelerin anlatılması için. Örneğin *Kıral Lear*'da Edmund şöyle konuşur:

> *Soylu bir kardeş,*
> *Doğası fenalık yapmaktan çok uzakta;*
> *aptalca dürüstlüğü yüzünden*
> *hiçbirşeyden şüphe etmez.*
> *Tecrübelerim kolayca üstesinden gelir! Bilirim*
> *işimi ben.*

(ii) Kendisini tanıtma yolu olarak, *kendisini başka birisi gibi* konuşturmak. Örneğin Marlowe'un *Doktor Faustus*'unda Faust'un konuşması:

> *Kendi işlerini belirle Faustus ve başla;*
> *derinden sesini vermeye, itiraflarının.*

Aynı oyunda aynı konuşma biçimi Faustus'un son iç monoloğunun başında tekrarlanır:

> *Ey Faustus,*
> *Şimdi yaşamak için yetecek bir saatın var anca*
> –fakat kendi durumunun dehşete düşüren
> bunalımıyla farklılaşır:
> *Oh, Tanrıma kavuşacağım.*

(iii) Düşünce üretiminden ziyade bir süreç içinde bir *iç çatışmanın* anlatımı olarak. Örneğin *Hamlet*'te (II) Hamlet'in sözleri:

> *Hey intikam!*
> *Niye ki, ne eşşeğim ben...*
> *Biraz akıllıca düşünürsem...*

(iv) Ortaya konan bir durumda, özel bir kişiyle doyurucu bir konuşmanın yapılamadığı durumda, *zorlanmış bir göndermenin dolayımlanması* ile belirli sonlu iç çatışmaların anlatımı olarak "Ben" zamirine dayanan diğer iç monologlarla karşıtlık içindeki *Hamlet* örneği verilebilir. Bu iç monolog kişisiz olarak yazılmıştır ve belirleyici zamirler «biz» ve «bize» zamirleridir:

ve bir uykuyla sonumuzdan bahsetmek
Istırap...

Daha ileri çözümlemede, bunun ve belki de diğer örnek tarzların karmaşık kombinasyonları ortaya çıkar.

Buna göre, (i) örneğiyle ya da «alçak bir sesle konuşmak» yöntemiyle ilintili olarak hâlâ bir aygıt denebilecek şey, yeni kişilik kavramlaştırmalarında, yeni sınırlar anlayışından ve uygun toplumsal ilişki çatışmalarından ayırdedilemeyecek şekilde görülebilen yenileştirici biçim öğelerine ait serilerin daha da gelişkin ve karmaşık örnekleri içinde bulunur. Bu ayrılmazlık içinde iç monolog, en başta, yeni bir kompozisyon tarzıdır ve birarada bulunduğu bu yeni bağlam türü, kültürel süreçlerin en merkezinde yer alan genel bir form içindeki özgül formları biçimlendirmesine tanıklık eder.

Böylelikle halen paylaşılan bir pratik ve form içinde değişik yazarlar tarafından öne çıkarılmış ve geliştirilmiş olan iç monolog yöntemi, bu tarzı kabullenmeyi öğrenmiş bulunan izleyicilerle ilişki kurma yolunda bir *anlaşma* zemini haline gelir. En basit düzeyde bu anlaşma, bir sahnede izleyicinin tam olarak işitebildiği bir adamın konuşmasını ondan birkaç adım uzaklaşan bir başka aktörün duymamasını kabul etme anlaşmasıdır. Daha karmaşık düzeylerde ise izleyiciye bir göndermede bulunmadan izleyici kulak misafiri olur ya da, bazı durumlarda, aktör onlar için konuşur.

Bu yeni ve incelmiş [rakîk] tarzlar ve ilişkiler, kendi içlerinde yeralan toplumsal pratik içinde gelişmişler ve esas olarak bunlar *dramatik formlar içinde* yeni ve değişmiş olan

toplumsal ilişkilerin, biz ve ötekiler benimseyişlerinin, bireysel düşüncenin ve toplumsal düşüncenin karmaşık seçenekler sunan keşfedilişi ile ilişkili olmuşlardır. Buna göre formun içinde, keşfedilmiş olan ve ardından da çözümlenebilir olan şeyin, çok geniş bir toplumsal pratik ve toplumsal değişme alanıyla göreceli olarak birarada bulunabilişi bir gerçektir. Özerk ya da göreceli olarak özerk birey gibi yeni kavramlar, böyle bir birey ile belirlenen ya da beklenen toplumsal rolü arasındaki gerilimlere ilişkin yeni fikirler, öteki çağdaş söylem türlerinde ve hem de bu duyarlı dönemlerin büyük toplumsal değişmelerine ilişkin analitik tarih içinde yer alan tanıklar, «aygıt» ile açık bir ilişki içindedir.

Fakat bunların sonucu olarak önce sosyoloji sonra da form olarak konulan aygıt anlayışını açıklamak gerekmez. Bu çoğunlukla düzenli olaylar olarak görülebilir ama çoğu kez biçimsel yeniliklerin bir gerçek olduğu ve değişmelerin bütünleyici bir öğesi olduğu da açıktır: Bu bütünleşme teknik keşiflerle, kendileri değişmenin bilinçli formları olan bilinçteki değişmelerin bir eklemlenmesidir. Böylece İngiliz Rönesans tiyatrosunda iç monoloğun çözümlenmesini yapmak, ilk başta, formel çözümlemenin kaçınılmaz bir konusudur. Ne var ki bu, toplumsal çözümlemeyle ilişki kurmamak veya onu reddetmek demek değildir. Bu daha çok toplumsal pratiğin toplumsal çözümlemesinin yeni ve teknik olarak tutucu bir türüdür.

Buna bağlı olarak, formel çözümlemenin, zorunlu olarak önceden sınırlı ve yön değiştirmiş olan bir toplumsal çözümleme türüne meydan okuduğu noktayı görebiliriz. Toplumsal çözümleme, *halen* varolan toplumla sınırlandığı halde, bütün yollardan, kültürel pratik başlamadan önce, yalnızca en genel düşünceleri ve kaybolmuş ya da savsaklanmış olan diğer kompozisyon öğelerini onlara empoze eden, sadece basit güncel çalışmalara uygulanan türden, bir çözümleme şekli değildir. Ayrıca önemli bir pratikte, genel sosyo-kültürel sürecin gerçek tanığıdır. Aslında, bol olmasına rağmen, aranmamıştır bile. Bu, *formlar sosyolojisine* verdiği büyük önemle, kültür sosyo-

lojisindeki bir geçiş noktası olmuştur.

Yapısalcı Çözümleme

Bu çözümleme türü henüz bu aşamada kısmen bir sosyoloji sayılabilir. Aslında formalist çözümlemedeki kaynaklarından, tamamen başka kuramsal yörüngelere geri çekilmiştir. Bu yolla sözlü anlatımın ya da dramanın biçimsel kompozisyonunun, biçimsel yapısının temel toplumsal ilişki formlarını ortaya çıkardığı konusunda ısrar edilebilir. Ama bununla ilişkili olan belirleme düzeyinde, sonuçları itibariyle sözlü anlatımın veya dramanın farklı formları, *yalnızca*, temel bir formun türleri olarak görülür ve toplumsal değişmenin diğer biçimlerini mümkün kılan yollar içinde ya da kendi iç tarihlerinde bile yeri olmayan içsel «sistemik» gelişmelerin sonucu olarak açıklanır.

Bu durum, toplumsal ilişkiler alanı içine giren diğer bütün söyleniş biçimlerine etkili bir seçenek oluşturan bir toplumsal ilişkiler kuramı sunan *yapısalcılığın* genel konumunu yansıtır. Hem çeşitlilikler sergileyen hem de kendi formları içinde büsbütün «evrim geçiren» bu temel kültürel yapılar, öteki toplumsal tarih ve pratiklerden hem bağımsız hem de görece özerktirler ya da özü itibariyle genellikle saptanan formlardır. Daha önceden boşlanan bu önemli formel ve yapısal ta-+nığın bu konumda ortaya çıkışı, *a priori* bir yeri bulunmayan basit bir ortaya konuş şekli ile diğer bütün bilgi ve çözümlemelerin önüne geçmiştir. Bu yol, belli bir izi sürebilir ama daha geçerli bir soruşturma için genellikle süreklilik arzetmez.

Genetik Yapısalcılık

Daha makul bir versiyon, yapısal belirlemeyi ve yapısalcılığın göreli özerkliğini, planlı şekilde daha bir korumaya çalışır. *Genetik yapısalcılık*, Goldmann'ın (1970) belirttiği gibi, basitçe ortaya konulan varyasyonlar biçimindeki sistem-

li formlar fikrine karşılık, formların evrimi, yapılanmaları ve çözülmeleri konusuna kesin bir önem verir. Ama buna bağlı olarak bu formlardan bazıları genel bir tür olarak güncel tarihsel geçişlerle ilişkili olduğu halde sadece tümüyle biçimsel olan bu ilişkilerle değil (her tek durum için bunlar bağlamla ilgili bilgi vermez), ama sadece bu gibi kimi ilişkilerin önemli olduğu konusunda da ısrarlıdır. Bu ısrar, yalnızca belirli («önemli») bir düzeyde bu ilişkilerin varolduğu ve diğer bütün elverişli çalışma ve ilişkilerin «kısa ömürlü» ve böylelikle de önemsiz ve ihmal edilebilir olduğu, yine *a priori* bir deklarasyon ile savunulan bir konum üzerindedir. Sorunlar gerçekten de karmaşıktır ve ötekilerden çok daha önemli olan bazı ilişki ve formlar bulunduğu konusunda uzlaşılmasıyla birlikte ortada hiçbir zorluk kalmayacaktır. Fakat bir kültürün bilinebilir alanlarının *a priori* olarak dışarda bırakıldığı her form, «tarihin» ya da diğer «çevresel» içeriklerin yapay biçimde dışarda bırakılmasında açıkça görüldüğü üzere, kabul edilmesi güç bir formdur. Her yeterli kültür sosyolojisinin koşulu, ilkede ve pratikte, bütün olası tanıklıklara açık olmaktır.

Pratiğin Koşulları

Bu gibi vurguların neden ortaya çıktığı anlaşılabilir. Çoğu zaman en genel toplumsal tarih ve sosyoloji ile, salt kâğıttan köprüler inşa ederek ve hatta daha havalı inşalarla umut kırıcı olan bir hat çizme eğilimi içine girmiş bulunan bu son derece özgül form çözümlemeleri arasında bu boşluk bulunur. Bu hattın «görece özerklik» olarak tanımlanması, bazı formlar bakımından pratiğin özgüllüğünün vurgulanması için olumlu bir gelişme olmuştur; bu aslında *bütün* pratiklere hasredilmesi gereken bir özgüllüktür. Aslında burada, bu koşullar içinde doğrulanabilen bir özgüllük için ve farklı pratikler arasındaki zorunlu ilişkilerin araştırılması için, *pratiğin koşulları*'nın yeterli bir kuramsal kavranış olanağı yitirilmiştir. Tiyatro formlarının toplumsal tarihsel ilişkileri içinde bu, iz-

leyen bölümlerde daha genel olarak tartışılacaktır.

İç Monoloğun Koşulları

Tartışmayı iç monolog tartışmasına geri dönerek bir adım ileri götürebiliriz. Bir sütun içine iç monoloğun(farklılaşmış) biçimsel karakteristiklerini, diğer bir sütuna da bireyin kendi kavramlaştırması ve algısı ile başkalarının atfettiği veya benimsediği toplumsal roller bakımından bireysel ilişkilerdeki toplumsal değişmeyi koyarsak, bazı önemli korelasyonlar elde edebiliriz.

Tek bir konuşmacıyla sunulan doğrudan doğruya halka seslenme şekli, kararlı bir otorite dağılımına ve konuşma fırsatına uygun düşer. Bu biçim, konuşma ve dinleme rollerinin sistemli bir dağılımına tekabül eder. Sıradan bir toplumsal düzeyde bu tür bir dağılım uygun olmazken, bununla birlikte, gizli düşüncelerin en basit ifadesi, bir düzenleyici aygıt şeklindeki uygun dramatik formlar çerçevesinde açık bir entrika çevirmektir ya da kendi usûlü içinde normal kamusal söylemi doğrulayan bir kendini sergileme türüdür. Fakat diğer bütün «kendini ifade etme» formları, kabul edilmiş bu terimlerin ötesine geçmiştir. Bunun en çok bilinen örneği hazırlanmış konumların ve belirlenmiş eylemlerin yalnızca retorik bir form olarak –cevabı verilmiş veya üstesinden gelinmiş olan itirazlar veya tereddütler olarak– değil, ama bu kişinin kendisi için karar verdiği ya da aslında karar veremediği öze ilişkin ve işleyen bir süreç olmasıyla sorunun ortaya çıktığı bir iç çatışmanın ifadesidir. Kişinin kendisiyle bir başkası gibi konuştuğu retorik form, kabul edilmiş terimler içinde bulunduğu ve olması gerektiğinden farklı olarak kendisinin *ne olmasının arzu edildiği* sorusuna yeni ve güçlü bir açıklık [sarahat] getirdiği zaman, benzer biçime dönüştürülür. Bu gelişmelerin herbiri bireyselliğin yeni değerlendirmeleri ve bireysel gelişim, pratik değişme ve hareketlilik ile doğrudan ilişkilidir.

Bununla birlikte, hâlâ form alanından kuşkulanılmakta-

dır. Bu gibi bilinç durumlarına ait bütün toplumsal koşullar henüz düzenli hale gelmiş değildir. Bu nedenle bunlar, karakteristik olarak, kendisiyle konuşan bir tip şeklinde düzenlenir; ama gelişme, bu yüzden özgül koşullar içinde kendisiyle konuşan bir kişiye genellenir ve yaygınlaştırılır: Aracısız biçimde sağlanabilir olanın ve doğrulanmış toplumsal ilişkilerin dışında, ama yeni sağlanabilen dramatik ilişkiler içinde olmasıyla, ilişki kurulan dolaylı seyirciyle ya da kulak misafiri olan seyirciyle ve bazı uç örneklerde «bir seyirciyle» değil ama hâlâ bu görece kamusal ilişkilerin ötesine geçmeyi zorlayan bir konuşma formu içinde, sessizce, diğer bireylerle bireysel olarak düzenlenmiş yeni bir konuşma durumuna dönüşür.

Buna göre bu tarzların karmaşıklığı, korelasyon alanlarının ötesine geçer. Yeni olarak girişilen ve düzenlenen şey, değişen derecelerde kendiliğinden deneyseldir. Bu deneysellik eylemsel süreçleri içinde genel bir değişmenin ve araştırmanın parçasıdır. Bu çerçevede onun, pratiğin özgül koşullarına bağımlılığını görmek zorundayız. Çok sesli bir form olan dramanın karmaşık olasılıkları içinde bu yeni tekses'li konuşma türleri bir bakıma oturmuş, öte yandan da korunmuş olabilir. En yenilikçi kullanım, bilinen formların içinden çıkan küçük küçük gelişmelerde görülebilmektedir. Ve bu yenilikçilik yalnızca, yeni tiyatro biçimleri içindeki terimlerle, mekânlarla ve dramatik-üstü bir otoritenin dolayımıyla tanımlanmayan ama kendi sahip olduğu karakteristik ticarî, girişimci tiyatro formunun bulunduğu ve uzmanlaşmış meslekten tiyatrocuların hizmet ettiği geniş bir kent toplumu içinde toplumsal olarak biraraya gelmesi ve hareketlenmesiyle daha iyi tanımlanan yeni bir izleyici tipinin koşullarında mümkün olmaktadır.

Bu oluşum, aslında birbirine karışmış ve hareketli bu kültürel durum içinde, popüler katılımı geniş ama hetorojen bir düzeyde hâlâ belirli bir riskin ve benimsenmiş olan otoritenin baskısı altında, ayrıca da bu yollar içinde kamusal olarak

nelerin konuşulabildiğine ilişkin yeni formların bulunduğu yeni bir tür konuşma yoğun biçimi çerçevesinde araştırılmış ve çoğunlukla büyük oranda gerçekleştirilmiş idi. Böylelikle bu drama biçiminde birey ve toplum kavramlaştırması içinde bulunan başka türden genel değişme süreçleriyle eklemlenmiş ve gerçekleşmiş olanlar, hemen hemen yukarıdakilerin tümü olmuştur. Aynı değişmeler içinde yer alan mecralar yalnız yazılı şiire yansımıştır; felsefî söylem ya da sözlü anlatım ise tamamen farklı ve daha az güçlü olan bir türdür. Çünkü herşeyden öte, dramatik pratiğin koşullarında bu buluşçu ve hâlâ tam açıklığa kavuşmamış ilişkiler uygulamada biraraya getirilebilecektir. Özellikle konuşma formları halinde, hatta ve hatta en açık şekilde çoksesli ve teksesli ve kendi kendine rol icabı konuşan birisi ile kendisi olarak ve kendi adına konuşan biri arasındaki değişen ilişkilerin verimli karmaşası halinde birarada bulunabileceklerdir.

Biçimsel olarak özdeşleştirilebilen bu gibi tarzlara ve teknik prosedüre ilişkin durumlarda, hem bilinen bir sınıra doğru ilerlemeyi hem de araştırmayı, değişmeyi ve yeni yeni mümkün olan toplumsal ilişkileri kültürel pratiğin sosyolojisine, çalışma sözleşmelerinde olduğu gibi yeni bir kanıtlar bütünü olarak ekleyen içselleşmiş ve içsel olarak gelişmiş –ilişkiler içinde gerekli olan ama daha genel ve dışsal anlamlandırma sistemlerinden hiç etkilenmeyen– simge sistemini, bunun en ilginç örnekleri olarak buluruz. Şimdi daha destekleyici örnekler içinde iki tip sisteme ya da forma ve bunlar arasındaki pratik ilişkilere yeniden bakabiliriz.

VI
FORMLAR

Belirli toplumsal ilişki formlarının esas olarak belirli sanat formlarında belirdiği açıktır. Köklü farklılıklara sahip toplumsal düzenler içindeki önemli özgül formların geniş bir kaydını bulduğumuz drama örneğinde, bazı somut örneklere bakmak yararlı olacaktır.

İlkin, bir pratiğin –simgesel yerler, vesileler ve özgül kültürel etkinlik tipleri çerçevesinde– aracısız koşulları olarak açık ya da keşfedilebilir olan toplumsal ilişkiler ile öncelikle toplumsal ve biçimsel olan ve bir çözümleme türü içinde görece özerk çalışabilen bir pratik çerçevesinde belirmiş toplumsal ilişkiler arasında mutlak ayrım yapılamayacağını bilmemiz gerekir. Bu husus, konunun en eski tarihsel örneği olan klasik Helen Tragedya tiyatrosunda açıktır.

Helen Tragedyası

Bu pratiğin bazı koşulları, dinsel bir festivalde yarışmacı tiyatro gösterilerindeki yerleştirimiyle tanımlanmıştır. Bu

karmaşık toplumsal durum içinde, «dinsel» ve «dramatik» simgelerin kaçınılmaz bir karmaşıklığının bulunduğu ama festival örgütlenmesi içinde dinsel simgeler egemen olmaktayken, günlük gösterilerde dramatik simgelerin egemen olduğu kabul edilmektedir. Burada, "egemen" ile "dışsal" olanı ya da "dışarıda bırakılanı" kastetmiyoruz. İkincil olmakla birlikte, diğer simgelerin varlığı da karakteristiktir. Fakat buna bağlı olarak her formun alışılmış belirtilişinden daha derin bir düzlemde sınamak zorunda olduğumuz şey, tiyatro öncesi etkinlikle ilişkisinin bu aşamasında, «drama»nın kendisinin, dramatik olanın, toplumsal bütünleşmesidir.

Bunun tarihsel tanığının karmaşık ve kopuk olmasına karşın, bazı ana noktalar akla uygun halde düşünülebilir. İlkin, hâlâ aynı festivalde (bir yarışma olarak) icra edilmekte olan bildiğimiz bir tiyatro öncesi form, *dithyramb** ya da koro ilâhisi vardır. İkincide ise genel bir formun hep birlikte yapılanmış olduğu biçimsel bir türün, bilinen yeniliklerle sınırlanmış bir sırası bulunmaktadır: (i) Tek bir figür ile koro (nun geri kalanı) arasındaki diyalog yeniliği; (ii) daha gelişmiş şekliyle bu figür ile ikinci bir figür (ikinci bir aktör) arasındaki diyalog yeniliği; (iii) buna üçüncü bir aktörün katılması. Olgun formlarında bu «drama» türü, bundan sonra, özgün olarak ortaya çıkmış tek bir figürü biçimlendiren korobaşını ve bir koroyu içermiştir. Aynı figürün daha gelişmiş bir biçimi olan kahraman (baş aktör), başka iki (daha çok değil) aktör ve yardımcı dilsizler, kadroyu tamamlanmaktadır. *Dithyramb*'dakine benzer şekilde, koro şarkı söylemekte ve dans etmekteydi; ama bu unsurlar, şimdi aktörlerle planlanmış ilişkiler içinde bulunduğundan, yeni tarzlarda icralarını sürdürmekteydiler. Korobaşı, koro şarkıları ile aktörlerin diyalogları arasındaki geçişlere, konuşmayla şarkı arasındaki bir tarz ile katılıyordu; bunun mahallî biçimi yalın gösterim şekillerinden kendi içinde bir diyalog formuna doğru

* Dithyramb, içki âlemlerine ve zevklerine adanmış şarkı, vahşi ve abartılı bir şiir türüdür (çeviren).

sıralanan bir dizi içinde icra edilmekteydi. Aktörler (biçimsel ölçülerde) konuşuyorlardı, maskeliydiler; üçü, bütün konuşma parçalarını (çoğunlukla yedi ya da sekiz «bireysel karakteri») aralarında paylaşırlardı. Bir ya da daha çok doruk noktasında, aktörlerden birisi koroyla soru-cevap şeklinde (ilk yenilik biçimindeki gibi) şarkı söylemekteydi.

Yeniliklerin etkisi, doğal olarak anlıktı. Her birisi bir «karakteri» üstlenecek şekilde aktörlerin sayısının arttığı çok daha geç dönemlerde olduğu gibi, daha ileri yenilikleri ve bir müzik aralığı olacak kadar koronun iyice marjinalleştirilmesi gibi önem sırasının yeniden düzenlenişini ve bütün bunların sonucu olarak tam bir dışlanmayı içeren gelişme ve taklit ile, bu yeni ve özgül form tamamen farklı toplum düzenleri ve pratik koşullar içinde yaygın biçimde denenmiş olan genel ve geçerli bir evrensel formun temeli haline gelmiştir. Böylelikle bir yeni biçim öğesi –bireyler arası diyaloğun öne çıktığı bir öğe olarak– özgül bir genel form olarak ortaya çıkışından(şimdi bu formun biçimsel sınırlarını belirleyen) daha ileri bir özgül formun içinden çıkan özerk bir genel formun doğuşuna doğru yol almıştır.

Yeni Bir Genel Form

Bu genel form, sonuçta verili bir toplumun belirli bir zaman ve mekândaki özgül sosyolojisinde elde edilecek olandan çok daha belirgin bir kültürel gelişme düzeyinde, bizim yaptığımız türden bir sosyolojiye ait olan ve tümüyle genel bir kültürel mülkiyet haline gelmiş bulunan, üst düzeyde konumlanmış özgül ve derinlik kazanmış çarpıcı bir durumu niteler. Bu türün çok iyi kaydedilmemiş olan ama diğer yandan da hiç de önemsiz olmayan örnekleri vardır: Kendi başına koro müziği, formel dans, formel sözlü anlatım, portre heykeltraşisi, tekil resim bunlardandır. Bunların tümü belirli bir toplum ya da dönemin pratik özgül koşullarından daha uzun ömürlü (ve genellikle etkisi süreli olan) evreler ve ritimlerle kendisini

gösteren genel ve birikimli bir tür keskin hatlı beşerî toplumsal gelişme düzeyini, ister istemez hatırlatan belgelerdir. Henüz bu dikkat çekici uzun süreli evrede ritimler –bu derin formlar– yalnızca genel toplumsal gelişmeden çıkarılabileceklerinden çok, yerel koşullara indirgenebilmektedir.

Klasik Helen tiyatrosu, belirgin olan diğer biçimsel öğelerle denetlenen ilişkiler içinde cereyan eden bir öğe olarak, diğer formlarla tamamen denetlenen ilişkilere uygun bir tarzın –biraraya getirilmiş ve prova edilmiş konuşmaların– ortaya çıkışını temsil eder. Bu yüzden bu türden bir ortaya çıkış anı, sosyolojik olarak belirlidir. Bu örnek, yalnızca bu dönüşüm şekli için geçerli olan, yeni vurgusuna bağlı olarak farklı toplumsal ilişkilere karşılık gelecek şekilde tecessüm etmiş yeni biçimsel öğelerle birlikte kabul edilmiş bir forma (koro müziğine) ait etkileşim türüdür. Burada koro şarkısı, yarışmacı bir gösteriye yönelik olan ve buna bağlı olarak kısmen başka bağlamdaki bir (dinsel) duruma yerleşmiş oldukça kolektif bir tarzdı; kolektiflik düzeyi ise giderek değişiyordu. Koroyla tasarlanmış ve açık ilişkileri bulunan tek bir figürün ortaya çıkışı, tiyatro öncesi tarzlarla, özellikle de ibadet edenler topluluğu ile rahip (Tanrı'nın temsilcisi olarak ele alınan rahip) arasındaki biçimsel ilişki çerçevesinde, birlikte düşünülebilir. Bu ilişki hâlâ, dramada ilişkilerin tasarımlı hale gelmesiyle, dramatik tarzla uygunluk içeren öğeleri kapsamaktaydı. Fakat, bununla birlikte, esas olarak *ikinci* bir figürün ortaya çıkışıyla, birbirinden ayrı figürler şeklinde adlandırılmış, şimdi tiyatro dediğimiz tarza doğru kararlı biçimde ilerlemekte olan figürler arasında görece bağımsız ilişkilerin oluşması mümkün olmuştur; üçüncü bir figürün ortaya çıkışı ise doğal olarak bu gelişmeyi daha da ileri bir noktaya götürmüştür.

Helen Formunun Özgül Sınırları

Yeniliklerin ortaya çıkışı, bu özgül form içinde de, bu nok-

tada durmuştur. Ortaya çıkışı daha sonra daha aşikar bir gelişme olarak görülen –bir aktörle her ayrı figürü yalnızca teknik rol dağılımı içinde doğal olarak biraraya getiren durumda görülen– olgu henüz oluşmamıştı. Bu, oluşumun gecikmesi, pratik nedenlere dayanan bir tür «çekinme» değildi. Bu, *kısmen kolektif bir form içindeki bireyselleşmenin doğasının ve sınırlarının* açık bir göstergesiydi. Kolektifliği sağlayan sınırlı sayıdaki bireysel tiplemenin terkedilmesi, bazı tipler bütünüyle bırakılmış olmasa da, bazılarında belirli bir uzaklaşmayı gösteriyordu. Sınırlı sayıdaki bu figürler ile devam eden kolektif figür arasındaki ilişki, böylelikle bu formun aslî sorunu haline gelir.

Kolektif ve ayrılmış figürlerin algılanışındaki (eklemlenmesindeki) değişmeye dayanan bu ilişkiler –sözleşilen ve etkileşim içine girilen formun devingen hale elmesi için– verili ve muhtemel özdeşim formlarının incelenmesi ve uygulamaya sokulması bakımından birer araçtılar. Ayrışmış figürleri meşrulaştıran ama henüz tam olarak uygulanmayan bir norma dayanan –güçlü olduğu halde, şimdiye kadar yanlış bir şekilde ve cahilce ele alınan– koroyu kolektif bir tarz olarak ele alacak olursak, işimiz daha da kolaylaşacaktır.

Önem kazanmış bütün bu ayrışmış figürlere ilişkin birşeyler söylememiz gerekirse, büyük bir ilgiye maruz kaldıkları halde, koro varlığı içinde, form bakımından hâlâ kapalı kaldıklarını rahatlıkla dile getirebiliriz. Bir bütün olarak bu form çerçevesinde aslen bulabileceğimiz ve çeşitleri ve iç gelişmeleri açısından önem kazanan olgu, bir ve ortak, tek ve kolektif olan form ile söylemin diğer formları ve büyük geçiş sancıları çeken toplumun pratik tarihiyle kesişen bu eklemlenme arasındaki devingen ilişkilerin kültürel bakımdan özgül olan bu eklemleniş biçimidir.

Bu form, ayrıca özel bir üretim araçları bireşimi ile karakterize olmuştur. Şarkıcılık alanında, vokal, reçitatif ve konuşma şeklinde üç tarz vardı. En çok kullanılan şarkı söyleme şekli de koral (yarı-koral) tarz idi; solo ise koronun önemli bir

parçasıydı. Çalgı müziğinin ve dansın basit formları koro şarkıcılığı ile müzik bağlamında da reçitatif ile bütünleşmişti. Geleneksel vücut formları, işaretler, hareketler ve duruşlar olmak üzere üç tipteydi ve reçitatif tarz ile ve konuşma tarzı ile kaynaşmıştı. Sahne düzeninin, kostümlerin ve maskların sınırlı bir kullanımı vardı. Buna bağlı olarak, bu tiyatro formu ve pratiği, izleyen tiyatro formları ve pratiklerinde en çok mümkün olan şekillerden daha geniş bir biçimde sınıflandırılmalıdır. Sonraları tanım gereği, «sahne»nin [temaşa'nın] kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte çoğu kez «dramatik» olarak nitelenmesine yol açan bireyler arası diyaloğun varlığı, bu formun sadece bir parçasıydı.

Opera ve Neo-Klasik Tiyatro

Daha geç dönemlerde ve farklı toplumsal düzenlerde, klasik Helen formunun bir tür bilinçli «canlanışı» olarak görülen iki önemli biçim vardır. Bunlar, bu formun aşamalarından kökten farklı olan türevlerdir. İlki, İtalyan operası olup 1600'den bu yana, koro ve solo şarkıcılığını ve reçitatif tarzı seçmiştir. İkincisi ağdalı konuşma şekli ile yürüyen, 17. yüzyıl ortasının neo-klasik Fransız tragedyasıdır. Bazı oyunların Helen tragedyaları ile aynı hikâyelere dayandığı ikinci örnekte, biçimsel değişmelerin toplumsal içeriği oldukça açıktır. Burada Helen tragedyasından aktarılan şey, sadece oyunda şarkı söylemek değil aynı zamanda bununla birinci dereceden ilişkili bulunan sosyo-formel bir öğenin (koronun) [işlevinin] aktarılmış olmasıydı. Bu kolektif form öğesi, kişilerarası ilişkilerin genişlemesiyle yer değiştirmişti; bireysel figürlerin sınırlılığı ise hâlâ devam eden bir yaygınlığa sahipti. Koronun dramatik işlevlerinden bazıları, ama sadece bazıları, yeni biçimsel öğeler olan prens ve sadık hizmetçisine aktarılmıştı. Oyuna geçen bu ilişki, bazı Helen koro-aktör yer değiştirmelerinde olduğu gibi, bir fikri ve genel bir tasfiyeyi oyuna soktu ama devam eden bu toplumsal boyut içinde, ayrış-

mış figürlerin karşılıklı devingen ilişkilerini ve kolektifliğin etkili varlığını sürdürmedi. Öte yandan şu yeni öğeleri taşıyordu: Özel bir güncellik ile kamusal olanaklılık arasındaki sorunlu ilişki çerçevesinde özel (mahrem) duyguların itiraf edilmesi, sarayın ve aristokratik toplumun gerilim doğuran siyasal karakteri çerçevesinde bilinçli bir entrikanın ortaya konuşu gibi.

Böylece, bir figür olarak prensin varlığı sürekli olduğu halde (Helen tanrılarına verilen rolde olduğu gibi), dramatize edilen metafizik düzenle ve sürekli bir dramatizasyon öğesi olan kolektiflik (koro) ile ilişkileri, yeni biçimsel içeriklerle uygunluğu olanların dışında, ilk elde daha dardır ve kişisel-siyasal ilişkilerin daha iyi tasarımlanmış şekilleri ile yeniden değerlendirilmiştir. Buna bağlı olarak çatışma, doğal olarak bu ilişkilerin kademelenmesinde ortaya çıkar ve bu çatışma, daha önceki formun ölçüsünün ve arzının ilişki ve çeşitliliğinin dramatize edildiği düzlemlerin tersine, tek biçimli bir nazmın dile getirildiği bir diyalog şekliyle ortaya dökülür. Ayrıca ortaya çıkan bu şekle yönelik olan büyük baskılarla, müzik ve gösterinin olağanüstü zengin gelişmesinin imkân tanıdığı, konuşmayla ilişkisi kurulmuş bu öğenin terkedilmesiyle, Helen formunun diğer «selefi»yle, İtalyan operasıyla da tezat teşkil ettiği düşünülebilir. Buna bağlı olarak, opera ve tiyatronun, yalnızca farklı formlar, farklı sanatlar olarak görülmeyip geleneksel olarak ayrıştıkları bir noktada yeralan kültürel bir uzmanlaşma, farklı tarzların ve ilgi merkezlerinin özelleşmesi olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

İngiliz Rönesans Tiyatrosu

Bu arada Rönesans İngilteresi'nin farklı toplumsal düzeni içinde, başkaca pek çok biçimsel yenilikler ortaya çıkmıştır. 16. yüzyılın sonlarında «tiyatro» kişiler arasındaki diyalogla beraber gelişkin bir gösterinin üst düzeyde özel bileşimiydi.

Aristokratik tiyatrolardan ayrı olarak halkın gittiği tiyatroların tarzı, ağırlıkla popüler edebiyat öncesi bir kültürde odak noktası olan görsel temsil sanatlarını (hem oyunculuğu hem sahneyi) içeriyordu. Örneğin şiddet, doğrudan anlatmak veya nakletmek yerine artık sahneleniyordu. Kelimelerin dışında seyirlik bir edim olan tiyatro, basit ve sessiz gösteri biçiminde ya da kalabalıkların, savaşların veya hayâllerin sahnelendiği oldukça gelişkin formlar halinde icra edilebilmekteydi (daha sonraki bir aşamada bu öğe, toplumsal olarak daha çok dışsallaştığı bir dönemde, daha önce sahne materyallerinden biri olan maskta olduğu gibi, egemen hale geldi hatta kendi başına bir form düzeyine erişti). Ayrıca müzik ve şarkı öğeleri de kullanılmaktaydı; fakat olağandışı, seyrek kullanılan ve kenarda köşede kalmış bir öğe olarak.

Böylelikle, gösterişli alaylara ve tantanalı kalabalıklara dayanan tiyatro ögelerinden, dinsel-öğretisel ve hümanist diyalog biçiminden etkilenmiş olan ama bu çerçevenin ötesine taşmış bir bireşim içinde, son derecede yenilikçi ve en azından bazı önemli örneklerinin zaman zaman egemen öğe haline geldiği, yeni bir tiyatro konuşması türü ortaya çıktı. Bu dramatik konuşma formuna ilişkin olarak sosyolojik bakımdan en çok dikkati çeken husus, onun önceden tasarımlanmış çeşitliliğidir.

Bu konuşma türü, ilkin dil açısından toplumun bütün katmanlarında temel bir yaygınlığa sahipti. Bu tür, kademelenişin bir parçasında benimsenmiş ve çok sıkı şekilde yapılanmış formlar içinde biçimsel nazmın bir öğesi olduğu şeklinde, iyi eğitilmişlerin söz dağarcığında bulunan, yüksek düzeyde soyut ya da biçimsel bir savı içeriyordu. Ayrıca, günlük yaşamın halk söylemindeki geniş söz dağarcığını ve («vulgar» biçimleri de içerecek şekilde) konuşma biçimlerini olduğu kadar, savaşın, siyasetin, iş hayatının ve ticaretin gündelik dilini de, bu çeşitlenme çerçevesinde içine alıyordu. Bu toplumsal-dilsel kademe, hiç şüphesiz üst düzeyde özel bir toplumsal durumla ilişkilidir ve tiyatro alanında hâ-

lâ olağandışıdır.

Ama uygulamada bu, en biçimsel düzeydeki kamusallıktan, kamusal bir hareketliliğe doğru yönelen bu gelişme çizgisi içinde, ilişki tiplerinin ayrıksı bir çeşitliliğine yol açan bir ortaklığa sahipti. Bu doğrudan doğruya, yine «iç» konuşmanın tamamen yeni formları üzerinden, –yalnızca entelektüel ve duygusal süreçlere ait formların dolaysız bireşiminden değil, aynı zamanda da kökünden karışıklık ve bir bozulma içinde yer alan bu süreçlerin bir bireşimi olarak– entrika ve karşı entrikalar doğrultusunda, aileye ilişkin ve özel hayatla içli dışlı bir noktaya doğru gelişti. Görsel temsilin süreklilik arzeden önemli formlarına yönelik olarak, bu aşamaların her birindeki ilişkiler devingendi ve çeşitlilik göstermekteydi; zamanla bunlar dikkat çekici şekilde bütünleşti; sonra da zaman içinde, sonuç olarak dengesiz hale geldi.

Bu yüzden, tek bir formdan bahsetmek kolay değildir; form türlerinin çeşitli sınıflamalarını yapmak pratik olarak gereklidir. Daha derin bir düzlemde, özellikle her türlü tarihsel karşılaştırma içinde, hem toplumsal olarak özgül olan hem de (klasik Helen tragedyasının içeriğinde olduğu gibi) bilinçli olarak taklit edildiği noktada bile tekrarlanamaz olan, kuşku duyulamayacak bir *formlar topluluğu* vardı.

Bu formlar topluluğunun özgüllüğü, İngiliz selefleriyle karşılaştırıldığı zaman en açık seçik halini kazanır. (En erken, esas olarak ev içi «özel» tiyatrolara doğru yönelen bir hareketin olduğu, 1610'larda başlayan, İç Savaş'la süren ve sonra en keskin ve biçimsel meşrulaşmasına Restorasyon döneminde kavuşan) Tiyatroların toplumsal dışlanmışlığı ile ilk elde dilsel ve biçimsel bir dram ve yeni dilsel ve biçimsel düzenleyicilerin devreye girdiği durum arasında dolaysız bir karşılıklılık vardır. Bu, pratik koşullar ile tiyatronun egemen formları arasındaki uyum çerçevesinde gerçekleşen önemli durumlardan birisidir. Bu durum, yalnızca kamu tragedyasından kahramanlık tiyatrosuna geçişte yaşanan bir durum değildir. Ayrıca, işlev değiştirmiş ve soyutlanmış olan (Fletcher ve

Shirley'in daha önceki sınıf komedilerine geri dönen diğer biçimsel işlevler içindeki) Restorasyon sonrası muaşeret komedisinin çoğu kez güçlü bir kolokiyalizm* içinde oluşunun da izlenebildiği süreklilikliklerden birisidir. Bu süreklilikler, tek ve moda bir sınıfa yönelmiş sınırlayıcılıklarındaki değişmelerle, yalnızca büyük oranda etkin bir konuşma aşamasında değil, aynı zamanda Elizabeth döneminin çarpıcı bir öğesi olan açıksözlülüğe ait daha biçimsel dil tarzlarının, tarz olması bakımından soyutlanışında da izlenebilmektedir.

Form Değişmeleri

Bu devrede sosyo-formel değişmeler gerçekten de çok etkiliydi. Elizabeth dönemi ve özellikle Shakespeare tragedyası, biçimlenmiş bir form olarak, toplumsal düzen ile toplumsal parçalanma arasında varolan açık bir etkileşimi alışılmadık bir biçimde ikrar etmekteydi. Başka bir biçimde düşünülürse şimdi «etkileşim» olarak görebileceğimiz şey, sürekli ve etkin şekilde varolan bir düzenin güçleri ve koşulları çerçevesinde açık ve çeşitlenen bir hareketlilik içinde kendi formunu bulmaktaydı. Fakat bu arayış, insanlık düzeninin doğasına ilişkin soruların doğrudan dikte ettirildiği bir noktada, asla sadece düzenin güçleri ve koşullarınca düzenlenmiş ya da içerilmiş olmayıp ayrıca bölücü ve çözücü etkin güçler de çok güçlü bir biçimde ortadaydı. Yine bu form, daha yalın selefleriyle tezat oluşturması bakımından daha kolay tanınabilirdi. Jakoben tragedyasında bu «bütünleşme» sürmüştür. Burada düzenin güçleri ve koşulları özünü yitirmiştir ve iktidarın güçleri ve koşulları haline gelmiştir. Buna bağlı olarak, yalnızca bölünme ve çözülme içinde çarpışan güçlerin değil, aynı zamanda süreç –«topyekün bir savaş»– içindeki çözülüşünün olağandışı dramalaştırılması da vardır.

Kolokiyalizm (**Colloqualism**), konuşma dilinde kullanılan teklifsiz söz ve deyim anlamına gelir (çeviren).

Daha önceki formda –İngiliz Rönesansı'nın en önemli merkezî formunda– en çok dikkati çeken şey, onda daha sonra «kamu» ve «özel» sorunlar olarak birbirinden ayrılmış olan konuların dramatik bütünleşmişliğidir. *Hamlet'deki* ya da *Kıral Lear*'daki bunalım, kamu ve özel alanların yalnız tematik olarak değil, aynı zamanda dilin derin biçimsel seviyesinde yaşanan ani bir bozuluşunun bunalımıdır. *Hamlet'* deki «deli» sahnelerinde ve en göze batan şekliyle *Kıral Lear'*daki «fırtına» sahnelerinde, bu bunalım ilk olarak iletişimde düşünsel çözülme şeklinde ortaya çıkar –bu noktada artık gelenek, anlamlar, sıralar ve bağlantılar köklü bir biçimde dağılmıştır; hatta muazzam baskılar altında kalarak parçalanmıştır– ve bu noktada henüz dramatik dilin yaygınlaşmamış olması, hatta bu sürecin henüz dikte ettirilmemiş oluşu dikkat çekicidir; toptan bunalım sürmektedir ve şekillenmiştir. Bu oluşum devam eden bir arzu ve açıktan düzen ihtiyacı içinde, düzen ve iktidar arasındaki çatışma içinde, düzenin hatırası içinde oluşmuştur ve ardından benimsenen düzen ya da çürümüş iktidar ile bireysel kişiliğe ve daha genel bu hareketliliğe ilişkin denenmiş güçler arasında yoğun olarak daha derin çatışmaları yaşamaktadır: Toptan bunalımın bütün bu öğeleri içinde dikkati çeken bu form şekillenmiştir. Bununla birçok sürekliliklere sahip olan daha sonraki formda olumlu bir kamu boyutunun varlığı sürmektedir ve toptan bunalım giderek özelleşmektedir. Çözülme ve dehşet (daha korkunç olmamakla birlikte) daha sempatik hale gelmiştir; çünkü artık düzenli güçlerle çatışma yoktur, ama sonuçta birey kendi içinde bir çatışmayı yaşamaktadır.

Formlar ve Tarih

Bu değişmeleri toplumun genel tarihi içinde çözümlemenin yolları vardır. Geriye dönük bir nazarla, bir İç Savaş'ın kırk yılı içinde bir toplumda topyekün bir bunalım biçimini bulmak kesinlikle şaşırtıcı olmaz. «Topuna karşı topyekün savaş»

tarzının koşullarını gerçekleştirmiş olan Jakoben form ile bu, kesinlikle ilişkilidir. Gelecek kuşakta, kesinlikle koruyucu bir iktidarın meşrulaştırılması yolunda dramatik olarak cevapsız kalmış soruların «cevaplandığı» yeni bir siyasal felsefenin başlangıcı olarak, bu koşulların çerçevesi, Hobbes tarafından çizilmiştir. Ancak dramatik formlar, beklentiler ya da daha genel olarak bu toplumsal süreçlerin yansımaları değildi; dahası bunlar beklentilere ya da yansımalara indirgenmemişti. Bunlar gerçek toplumsal ilişkilerin özellikle ortaya konduğu, dramatik tarzın bizzat kendisinin derin biçimsel nitelikleri ve bu formların özgül nitelikleri içinde bulunmaktaydı.

Buna göre, «topuna karşı topyekün savaş»ın, daha çok, dramatik form ve siyasal felsefede farklı bir konu olmasına benzeyen nedenlerle, «toptan bunalım» dramatik formda ve toplumsal eylem alanında da farklı bir konudur. Bu farklı pratikler, ilk (ama çoğu kez de tek) bir sosyolojik noktadan çıktığı için, bunların ortak kökleri bulunur. Pratiklerin farklılığı konusunda ısrar edilmesi bir ayrıcalık, «estetik» küreden ayrılmaya ilişkin bir işaret biçimi değildi; ama fiilî tarzların ve farklı pratiklerin işlevlerine ilişkin toplumsal bir göstergeydi.

Böylelikle siyasal eylem biçimlerinden ve yeni siyasal felsefeden *önce* en yetkin şekliyle ortaya çıkan, demokratik formlarla açık bir ilişkisi bulunan bu durum, tarihsel bir hazif* veya bir kehanet nosyonu ile yitirilmemiş olması gereken mutlak bir önemi içerir. Farklı pratik şekillerle bu «eylemler» dikte ettirildiği zaman, bunlar aslında artık aynı eylemler değildirler; bu noktada kesin değişmeler ve kopuşlar oluşmuştur. Siyasal bakımdan tamamen farklı şekillerde icra edilebilecek olan bu formların sınırlarının ötesindeki dramatik formlara ait önkoşul öğelerinin, bazı başka dramatik

* Elision karşılığı kullanılmıştır. Ünlü hece düşmesi anlamına gelir (çeviren).

formlar tarafından dikte ettirilmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Dramatik tarz, sadece temel kültürel özellikleri ve simgeleri ile –öz kapasitesi, en açık şekilde, diğer pratiklerin sonuçlandıramayacağı ya da sonuçlandırmak için yeterli olmadığı kesin bir eylem sonucuna işaret eder– toplumsal olarak farklı koşullar altında işlemez. Ayrıca bu, özel örneklerde olduğu gibi, söz konusu özellikler ve koşullar –en geniş anlaşılışıyla bu simgeler– diğer pratiklerde olduğundan hem tarihsel hem de biçimsel olarak farklı olan sonuçları şekillendirir.

Böylece, Shakespeare tragedyasının bunalımlarında biçimsel olarak kural haline gelmiş olan üstü kapalı iletişim çözülmesinin belirgin öğesi, İç Savaş'ın hazırladığı ve onun için savaşılmış olan dikkat çekici ve yaygın bir eklemlilik hali ile karşıtlık içinde olmak durumundadır. Ve bu sadece (belirli bir kesinliği olduğu halde) farklı bir tarih dönemini göstermez; aynı zamanda, bu toptan bunalım biçiminin farklı olduğu da açıktır. Çözümlemede ve uygulamada bağlantılı olanlar kadar süreksiz olan her pratiğin bütün öğelerini de ele alacak olursak, buradan, sadece genel bunalımla ilişkili evreler şeklinde görebileceğimiz şeyler ortaya çıkar.

Dahası, bu süreksizlikler toplumsal bir öneme sahiptir. Dil bunalımı ve buna ilişkin geçici çözümler, 17. yüzyıl sonlarının toplumsal süreci içinde merkezî unsurlardır. Yine, daha somut bir durumda, Jakoben dramatik form ile Hobbes'çu ideolojik sayıltı arasındaki süreklilikler, süreksizlik ya da kopuş ile yan yana kurgulanmak durumundaydı. Dramatik formun içindeki mutlak iktidar, öldürenler zincirini durdurmaya muvaffak olamadı ve bunu göze alamadı; bunun muhtemel taşıyıcısı, siyasal çözümünden çok *aynı* eylemin bir sonraki evrede görünür olmasıdır. Fark tarihsel ve siyasal olduğu kadar biçimseldir de. Bir oyun içindeki felâket unsurunun gerçek nedeni tek başına değil ama bir sonuç olarak görülebilir.

Restorasyon Formları

Bu sadece bir felâket sorunu değildir. Mutlak iktidarın usallaştırılmasının etkilerinden (yansımalarından) biri, her iki taraf için de öldürücü olan *(internecine)* dramatik çatışmaların değil de gerçek ve kanlı bir İç Savaş'ın [etkilerinin] daha çok yansıdığı bir dönemde, temelde yatan çatışmaların yalnızca geçici olarak zorlamaya başlamasından bu yana, bir tarz olarak soyut ya da kinik olanlara göre daha zor elde edilebilecek bir restorasyon biçimiydi.

Kahramanlık Tiyatrosu

Kahramanlık tiyatrosu bu şekilde (Dryden'i *Granada'nın Fethi* gibi örnekleriyle yönetici ahlâkî düzenin *tutumlarından* ayrıldı ve onlardan soyutlanabildi; fakat, tipik olarak, savaşan güçlerin bütün (toplumsal ve siyasal) sıralanışı içinde bu düzeni tamamen soyutlamış değildi. Bu, çoğunlukla «aşk» ile «görev» arasındaki çatışmada tipik biçimde görüldüğü gibi, ilk elde bireysel ihtiraslar, arzu ve baskı duygularında içselleşmiş ve onlara yansımış olarak görülmektedir. Bu, *Hamlet* ve *Kıral Lear* oyunlarının bütün özünde görüldüğü gibi, erkek, kadın ve kıral figürlerini uzun boylu allak bullak etmedi ama tek bir figürün sınırları içinde etkisini sürdürdü. Şimdi geçici olarak toplumsal kuvvetlerinin, mutlak egemenliğin iradî nosyonu tarafından bastırılmış mücadelesi içinde yeni bireyciliğin derin çatışmaları, olabildiğince daha açık seçik olarak, köklü biçimde biçim değiştirmiş ve dışarıda bırakılmıştı.

Töresel Komedi

En duyarlı ve gerçekten tehlikeli bir noktada, bu biçim değiştirme, özel olarak dramalaştırılabilir bir form içinde, yeni toplumsal ilişkilere aşırı düzeyde yer verilmek şeklinde

işlememekteydi. Töreler komedisinde (örneğin Wycherley'in *Dürüst*'ü) sınıf sınırlarının hâlâ önemli olmasıyla ve kısmen de bu nedenle, daha önce olduğu gibi siyasal iktidardan çok paraya ve mülkiyete karşı toplumsal dalgınlık tavrından tümüyle kopmuş somut bir burjuva dünyasını tanıyabiliriz. Sosyolojik olarak bu form, bilinçli olarak sınırlanmış sınıftan seyirciler ve aynı sınırlı çevreden gelen «kibar tiyatrocular» ile bunlarla aşırı derecede bütünleşmiş olan, aynı *çağın* hayatı tarafından (bu önemli yeni faktörün de katılmasıyla) keskin şekilde sınırlanmış dramatik malzeme arasındaki uyumun belirleyici olduğu, hemen hemen bütünleşmiş bir dramatik formdur. Kısacası, bu kaçınılmaz geçici uyum içinde form, ilk başta özgül bir toplumsal ilişkiler yumağını yansıtmakta ve sergilemekteydi. Bu form, para ve mal ile gelen bir uğraş ve had safhada rekabetçi, kendini göstermeci ve aslında (bu sınıfa özel düzlemde) hareketli bir toplumsal düzen içinde, temasların üretmek ve iş yapmak anlamına geldiği ve bu genel sınıf süreci için hizmetçilerin ve sömürücülerin ikisinin de gerekli olduğu bir yer olan Londra «Sezonu»nun* özel çevresinde, mal-mülkle evlenme sistemi içinde işleyen düzmece aşkları ve iştahlarıyla içinden çıkılmaz bir manzara ortaya koymuştu. Münhasıran bu duyarlı ve sınırlı seyrangâh noktasından bakıldığında artık süreç, özgül (bağlı) karakteristikleri olan bir form olarak somutlaşmaktadır; ama ayrıca, ilişkili bağlamda arta kalabilecek yenileştirici birtakım öğelerle beraber bir form şekline bürünmesi de ilginçtir.

Burada olan, başka bir düzlemde kendi dünyasının törelerini ve motiflerini tanıtan ve yansıtan bir toksözlülük (çoğu kez kaba bir açıksözlülük) olarak sanki başka başka şeylermiş gibi yansıtıldığında, süreci daha iyi anlayan –onu hem bir gerçeklik hem de oyun olarak anlayan– halkın etkili kinizminden kaynaklanan (buna bağlı olarak bazen kinizmden

---

* Londra "sezonu", kibar burjuva ailelerin Londra'da kaldıkları mevsimi anlatan bir deyimdir: **the London Season** (çeviren).

de ileri olan) bir karmaşıklıktır.

Doğaldır ki, diğer bütün toplumsal konumlardan bu konuma doğru yönelen süreç ve tutumlar moral açıdan sakıncalıydı; buna benzer bazı protestolar günümüze kadar ulaşmıştır. Yerel olarak açıklanabilir (ve çifte anlamlı) bir açıksözlülük biçiminde ayrıştırabileceğimiz şey, ayrıca tarihsel bakımdan çok daha genel bir geçişe ilişkin bir durum olarak görülmek zorundadır. Dramatik konuşma tarzının yarı-konuşmalı *(quasi-Colloqual)* bir form halinde genelleştirilmesi (yarı-konuşmalı form, bu gibi bütün tarzlarda olması gerektiği gibi, dramatik ustalık ile toplumsal ustalık formları arasında doğrudan bir uyumun ortaya çıkışıyla birlikte olması zorunlu bir formdur), artık yaşanılmakta olan yeni toplumsal düzenin büyük geçiş aşamalarından biri içinde (henüz tamamlanmamış olmakla birlikte, «cümleleri» ve kafiyeli ilk söz ve son sözleri bile akla getirecek şekilde) bir simge olarak yeterli hizmeti sunacak tarzda gelişmişti. Ama yine de, normal tiyatro konuları gibi henüz tamamlanmamış olmasına karşın, çağdaş ve yerli malzemeye eğilim, çok özel koşullar içinde, burada ortaya çıktı; giderek bütün Yeniçağ tiyatrosunda önemli ve niteleyici bir vurgu haline geldi.

Böylece, her tiyatronun toplumsal olarak ayrı yeri olan üst düzeyde özgül bir formu içinde, Londra Sarayı etrafında kümelenmiş olan modaya uygun aristokratik dünya çerçevesinde, Burjuva Çağı tiyatrosunun iki ya da üç önemli öğesinin ortaya çıkardığı belirgin bir paradoks buluruz. Kahramanlık tiyatrosu hâlâ gerçek bir Restorasyon ideolojisi (ve buna bağlı olarak yalnızca ideoloji) olarak yorumlanabilmekteyken, töresel komedi kasten sınırlanmış alanı içinde (ve kuşkusuz bu sınırlanmışlığın bütün avantajlarıyla), yarışmacı, hareketli ve yazarlığa dayalı bir toplumsal düzende kesinkes değişmiş olan ilişkileri tartışan bir tiyatro formunun yeni çevrimi olarak görülmek durumundadır. Bu düzen feodal ve feodalite sonrası değerlerden köklü biçimde farklı olan, hatta feodalite sonrası dünyasını parçalamış olan değerler tarafından ve bu

çağın içinde belirlenmiş bulunan ve belirlenmiş olarak görünen bir başlığı ve mülkiyet biçimini ifade eder.

«Farklı olarak belirlenmiş görünen» bu dünya, yeni bir form oluşturmuştur ve burada bazı eski görüş tarzlarının kuşku duyulmayacak bir baskısı –ki bu baskı sadece kaba bir biçimde araştırılmayan, ama kurucu bir değer olan açıksözlülüğün bir parçasıdır; gerçi denenerek ve kendini korumaya dönük olarak, sapa yollardan yayılmasını önleyecek şekilde, hesaplı ve aldatıcı bir «dünya görüşü»dür– doğrudan doğruya selefleri-nin, bilinçli olarak kabul etmiş olmasalar da, ahlâken doğru bulmak konusunda herhangi bir iradesinin olmadığı uzun bir devrede, görünür biçimde etkisinin azaldığı bir gerilime taraf oldu.

Burjuva Tiyatrosu

Bu örneğin karmaşıklığı, aslında doğrudan yerini alan evreyle karşıtlık oluşturur. En teklifsiz söyleyişiyle burjuva tiyatrosu diyebileceğimiz bu durum, 18. yüzyılın ilk yarısındaki ortaya çıkış şekliyle ayrıksı olarak yalın bir tipteydi. Burada, gerçekten de bütün bir tiyatro tarihi içinde, bir formun yeniden biçimlendirilmesiyle ilişkisi bulunan yeni toplumsal ilişkilere ait ideolojik bir bilincin en açık görüntüsünü buluruz:

Uzundu kıralların ve imparatorların kaderi
Trajik sahnenin ortak işi
Oturduğu tahtın yarattığı bedbahtlık gibi
ve kimse mutsuz olamazdı Büyüklük dışında
İşittiğimiz bu Harika hikâyeler gibi
Ama çok uzakta ve daha yüksek bir kürede
Paylaşamadığımız şeye asla acımayız.

Bundan ötürü,

Kıraliçenin debdebesi soyuldu ve gözkamaştırıcı
Gösterisi.
Musa'sı bildirir özel bir kederin hikâyesini
Hayatın ortak sahnesinden hazırlar ıstırabını
Hain bir kardeşi ve incinmiş bir zevceyi.

Az önemi bulunan bir tiyatronun (en ilginç örneği Lillo'nun *Londra Taciri*'dir) kısa süreli işleyişi içinde önde gelmesiyle, bu ayrıksı sınıf bilinci yeni toplumsal düzenin açık bir işareti olmuştur. Ayrıca bu, ilk bakışta, içinde içten bozulabilen güçlü bir formun yer aldığı bir yönelimin dolaysız bir göstergesidir.

Tiyatro'da Aşamalar

Hemen hemen bütünüyle, prenslerle ve idareci ailelerle ciddi ve düzenli bir birlik olan tiyatro, onların egemen oldukları toplumsal düzeni yansıtan bir toplumsal düzen öğesiydi. Bu özellikle Rönesans tiyatrosunda görülmekteydi. Ama örneğin Helen tragedyasının toplumsal içeriği bundan oldukça farklıdır. Bu form, Şehir-devleti'nin, tamamen farklı bir çağın düzeni içindeki antik («hamasi») idareci ailelerin tiyatrosuydu. Bu yüzden karakteri ve eylemi itibariyle, varolan toplumsal ilişkileri yansıtmamaktaydı. Gördüğümüz gibi bu, koro ve oyuncu formuna daha derin biçimde bakmayı gerektirir. Devletin ya da kentin daha genel kaderiyle, yönetici ailenin ya da prensin kaderinin düzenli birliği hatta özdeşliği, bireysel karakter, toplumsal konum ve sorumluluk, topluluğun genel mutluluğu ve hep karmaşık bir boyutu olan bir kişide somutlanan insanlık durumunun en geniş anlamını içeren olası bir bütünleşmiş eylem formunu henüz yaratmamıştı. Buna bağlı olarak söylenebileceği gibi prens ya da yönetici aile, en genel toplumsal ve metafizik (aslında şiddetle sosyo-metafizik) içeriğin bir temsilcisiydi.

Ama Roma İmparatorluğu'nda bu gibi eylemler yaygın birtakım dışlaştırmalara uğramıştı ve Rönesans ve sonrasında

da sürmüş olan prenslerin kaderi teması, ciddi bir tiyatro tanımı olarak belirtilerini vermişti. Görmüş olduğumuz gibi, İngiliz Rönesans tiyatrosunda, prensin kaderi ile kırallığın kaderinin (Shakespeare'in İngiliz tarihine ve Roma'ya ilişkin eserlerinde olduğu gibi), iyi ve kötü yönetim ile kurulan kesin bir bağlantıdan, Danimarka devleti olmaksızın *Hamlet*'in, Britanya devleti olmaksızın *Kıral Lear*'ın, İskoçya devleti olmaksızın *Macbeth*'in ve her birindeki daha genel bir insanlık durumunun önemini büyük oranda yitireceği asıl tragedyaların daha derin ve daha yaygın bağlantılarına kadar uzatıldığı radikal biçimde birleştirilmiş pekçok durum vardır.

Aynı zamanda, bu önemli (ve hiç karışıklık içinde olmayan) oyunlarda bile, toplumsal bir katmanlaşmanın göreceli bir önem sıralanışı, bu formun içine ayrıca derin biçimde sızmıştır. Aşağı ya da orta sınıflardan karakterler, başlangıçtan itibaren çoğu kez farklı bir dramatik statüyü temsil etmektedirler: komik unsurlar gibi, bir Britiş sarayında ya da yabancı bir saraydaki konuşma (nesir) İngilizcesi gibi unsurlarda, diyalog içinde önemli olan şey prensin bunlara söylediği ya da onlardan istediği şeydir. Buna göre, bugün dahi ihtiyaçları çözümlenmemiş olan tiyatrodaki katmanlaşmanın bu iki işlevi –bir yandan prens ve devletinde yoğunlaşan ya da örneklenebilen genel bir durumun iknâ edici bir şekilde yansıması ya da tahayyül edilmesi, diğer yandan bu katmanlaşma ve kişinin beşerî önemi arasındaki bağımsız bağlantının kurgulanması– arasında bir iç karışıklık vardır.

18. yüzyıl burjuva ideologlarının söylediği ve saldırdığı, ikinci işlevdir. Birincinin ihmal edilmesinde, kimi zaman, bu ideologların, tiyatronun kamusallığının azalışı ve onu (ayrı yeri olan terimlerle) «özel bir kedere» garkeden girişimler yoluyla sahip oldukları paradoksal etki rol oynamıştır. Görebileceğimiz gibi, İbsen'den başlayan büyük burjuva tiyatrosu bu yeni toplumsal ilişkiler içinde bir halk tiyatrosunu yeniden yaratmış, ancak en sıradan burjuva draması bu indirgeme

çerçevesinde çalışmaya devam etmiştir («tiyatro halkla ilgilidir, kamu sorunlarıyla ilgilenmez», eğer öyle olsaydı *Oresteia, Kıral Lear* ve *Rosmersholm* hiç yazılmazdı).

Öte yandan ikinci işlevin kabullerine karşı azimkâr saldırılar, toplumsal katmanı ne olursa olsun hayatı ciddi bir dikkat ve sabırla ele almayı gerektiriyor:

–Sahnemiz'in Istırabını çizdik aşağı hayattan
Eşitlerinize azıcık Merhamet bırakmayan–

Bunun için çağdaş toplumsal koşullar galebe çalmaya başladığından bu yana yaygınlık kazanmış ve genişlemiş olan bir tiyatronun, görkemli bir açılış törenini yapmakla kalmayıp, olması gerektiği gibi, toplumsal düzendeki değişmeler nedeniyle genel özü bozulmuş ya da gözden kaybolmuş düşkün *(decadence)* formlar bir kurtuluş yolu haline geldiği gibi «debdebe», «göz kamaştırıcı gösteri» ya da hiyerarşinin retoriğini de terketmek gerekiyordu.

Burjuva Tiyatrosunun Etkenleri

Erken ve görece kabataslak usûllerle de olsalar, 18. yüzyılın ortasında, bütün çağdaş dramatik formların belirleyicisi olan etkenler ortaya çıkmıştı. Töresel komedide olduğu gibi burjuva tragedyasında da tiyatro materyali, belli bir istikrar kazanmış olmakla beraber (önceki bütün formlara karşıt) *çağdaş* ve bununla birlikte zaman, yer ve dramatik edim çevresi ile dramatik gösterinin çevresi arasında normal bir uyum beklentisi ortaya çıktığı zaman, *yerli* olarak tanımlanmak noktasına geliyordu (Tabii ki hâlâ bazı tereddütler vardı. Lillo'nun *Londra Taciri*'nde örnek bir durumu görüldüğü gibi bütünüyle yerli ama özünde çağdaş olan aksiyon, 16. yüzyılın sonlarına kadar geri giden bir referans kanalıyla engellenmişti). Üçüncü etken olan, dramatik konuşma alanındaki yarı-konuşmalı bir formun genelleşmesi, bütün gelişimini içine gir-

diği burjuva tragedyasında çok daha sonradan yaşamakla birlikte, töresel komedide de mevcuttu. Bu form 19. yüzyıla kadar bir kural değildi –daha sonra olduğu gibi, güçlü ve amir bir kural hiç değildi. Dördüncü ve beşinci etkenler, burjuva tragedyasının alana en doğrudan katkısıdır: Hiyerarşileri hiçe sayarak bütün yaşam biçimlerini ciddî bir tiyatro malzemesi yapan ve (sonuç olarak bazı belirsizlikler olmakla birlikte) Rönesans'ta açıkça yeralan eğilimleri onaylayan yeni bir sekülarizmin toplumsal bir yaygınlık ve içsellik kazanması. Bu sekülarizm, insan eyleminin insan ilişkileri içine münhasıran yerleştirilmiş olmasıyla birlikte (ki bu meşrulaşmıştır) dramatik aksiyona her türlü doğaüstü müdahalenin veya aracı bir katmanın devamlı dışlandığı bir süreç olarak, dinsel inanca, düşünceye ya da kaynağa karşı aşırı bir tavır alma meselesi değildir. Hep birlikte ele alındığında bu beş etken, çağdaş tiyatronun ayırıcı bir nitelikteki belirtilerini ve üzerinde anlaşılmış kuralları bakımından bir temelini vermiştir.

Burjuva Tiyatrosunda Gelişmeler

Tiyatronun, son ikiyüzelli yıl içinde, bu genel temel üzerinde ve ayırıcı etkenlere dönük vurgulara bağlı anlamlı farklılaşmalar içermesiyle birlikte, kendi özgül formlarının evrimi içinde bir yolu katederek bu güne ulaştığını da görmek zorundayız. Şimdi fiilî toplumsal ilişkiler ve onların birbiriyle biçimsel etkileşimleri içindeki değişmelerin etkilerini gösteren esas örnekleri seçerek, bu evrimin bazı ana çizgilerini izleyebiliriz.

Naturalizm

Naturalizm, açıklayıcı bir örnektir. Bu form, hem bütün bir bakış açısıyla hem de bu beş etken tarafından, ya da ona seçenek oluşturan özel olarak düzenlenmiş bir yoldan bu eğilim-

lerin gerçekleştiği bir form tarafından şekillendirilmiş, genel bir derinliğe sahip bir form olarak görülebilir. Her iki yorum için de söylenecek bir şey vardır; fakat temel bir naturalizm bilgisi bağlamında, her ikisi de, tanımsal olarak alınan etkenlerden birisi –dramatik konuşmanın yarı-konuşmalı formunun genelleşmesi– ve dramatik aksiyonun çoğu kez insan davranışının imkânlarıyla sınırlı olmasının getirdiği özel durum çerçevesinde de beşinci etkenin –sekülarizmin– bir versiyonu tarafından zorlanırsa da, aralarında çok fazla bir ayrılığın bulunmaması gerekmektedir. Aslında naturalist pratik diğer üç etken –çağdaş olma, yerli olma ve toplumsal olarak yaygın ya da içerilmiş olma– tarafından da yoğun olarak etkilenmeye başladığından beri, bu kaba yargı bütün savları yanlış yönlendirmiş olur. En başta bunlar, belirlenen toplumsal ilişkilerin ve perspektiflerin daha derin bir karmaşıklığından kaynaklanan yarı-konuşmalı tarzın ve «imkânlı» davranışın seçilmiş öğeleri olan çok genel –bütünüyle hareketten oluşan özgül bir form– ve çok dar bir teknik durum vücuda getirdi. Çağdaş tiyatroda olabildiğince egemen olan bir bütünlüğü vurgulamak zorunda olan bu beş etken tarafından temsil edilen hareket bütünlüğü çerçevesinde, sağlamlaştırmamız gereken bir algı vardır. Aslında ortak olarak naturalizm diye kabul edilen şeyden en çok uzaklaşıldığı ve bu forma karşı başkaldırıldığı noktada, bu etkenlerin büyük çoğunluğu etkisini sürdürmüştür. İşte böylece, eğer sadece özgül çeşitlenmeleri, bireşimleri ve hiyerarşileri arıyorsak, gerçek ayırımı yapabiliriz.

Buna bağlı olarak, dramatik bir form olarak naturalizmin ayırıcı niteliği, diğer dört etkenle tabii bir bütünlük içindeki beşini etkenin, sekülarizmin, özgül bir varyasyonu oluşudur. Göreceğimiz gibi diğer çağdaş formların arasında sekülarizm, doğaüstü müdahaleler ya da aracılardan yalnızca yansız *(neutral)* bir kaçınma olabilirdi veya pozitif bir vurgunun da bulunduğu bütünüyle özgül yeni bir formun üretilmiş olduğu naturalizmde, böyle bir boyutun yitirilmesinin olumsuz bir bilinci ortaya çıkabilirdi. Biçimsel geleneklerde derinden değiş-

melere yol açan bu vurgu, insan eylemleri ile maddî çevre arasında yeni yeni farkına varılan ilişkiler sorunu üzerindeydi. Yani, burada insanların kendilerini içinde buldukları fiziksel dünya, insan eliyle gerçekleştirilmiş, karşılaştıkları ve tanıdıkları, toplumsal olarak maddîleşmiş bir dünya, maddî bir dünya, artık önemli her dramatik aksiyonun kaçınılmaz ve çoğu zaman istikrarlı bir öğesiydi.

Konuyu ayrıntılı biçimde ele alırsak büyük naturalist tiyatrocular, *teknik* nedenlerle ya da bunu daha uygulanabilir kılan marangozluk ve ışık gibi yeni sahne teknikleri yoluyla, bir odanın ya da başka bir fiziksel çevrenin sahnede fiziken gerçekleşmesiyle ayrıntılı hale gelen, buna bağlı olarak niteliksel olarak değişen bir sahne anlayışını kesin çizgilerle belirleyen yeni bir tiyatro dekor tarzı önermediler. Onlar, kendi bakış açılarına göre, bu türden aracısız fiziksel çevreleri dramatik aksiyon için gerekli öğeler olarak gördüklerinden, bu odalar için, sade bir «sahne yönetimi»nden daha fazla ayrıntıyı içeren yeni bir tasarım formu getirdiler. En dolu ifadesiyle, bunlar *yaşanan* odalardı; belirli şekillerde yaşanan yerlerdi; yaşam olanaklarını hem yansıtan hem de etkileyen mekânlardı.

Tiyatronun Maddî Mekânları

Maddî çevrenin bu yeni ele alınışının en yoğun olduğu düzeyde insan yaratısı dünyanın bu fiziksel kışkırtıcılığı, burjuvazinin ve özellikle kapitalist toplum düzeninin hayli derin bir karakteristiğidir. En somut ifadesini yeni kentsel sanayi ekonomisinde bulan insan ile şeyler arasındaki değişen ilişkiler, tiyatroda bu yeni uylaşımla temsil edildiler. Aracı mekânın az çok basit bir simgesiyle ya da daha çok bir mekânın anahatlarıyla temsil edildiği bir oyun yerine öncelikle sahip bulunan, hemen hemen önceki bütün tiyatroda yaygın olan mekân anlayışı, bu genel hareket içinde, ilkin daha yoğun bir şekilde «gerçek bir yer» ile ve sonuç olarak üst düzeydeki bir

naturalizm içinde elle tutulur bir varlık ile temsil edilir hale gelmiştir; Yaşamlarının içine sızılan kişilerin yaşamlarına giren bir oda: "Oda şeklinde bir sahne". Bu tarzın klasik bir örneği, İbsen'in *Yaban Ördeği* oyunudur.

Naturalizm ve Temsil

O halde, buna bağlı olarak, otantik naturalizm ile burjuvazinin daha genel bir hareket halinde ete kemiğe büründüğü bir temsil şekli arasında ayırım yapmak zorundayız. İnsan ile fiziksel çevresi arasındaki anlamlı ilişkiye ait bir ortak paydanın aktif ve pasif formları vardır. Çoğu burjuva dramasında bu müşterek hayatlara uygun «kurgulamalar» zorunludur. Başta gerekli olan da özellikle dramatik aksiyonun toplumsal bir yaygınlığı idi. Aslında çok sınırlı bir toplumsal tarz içinde bir sarayın ya da bir kalenin –genellikle göstergesel– fiziksel bir temsili buna yardımcı olabilirdi ama artık çok çeşitli türden hayatların belli kurgulanışları, bu kurguların gerçekleşmesinin zorunlu öğeleriydiler. Bu hâlâ belirli bir edilgenlik içerebilmekteydi: «Şu tür insanlar», «şöyle yerlerde» yaşayabilirdi; Bunlar başka türlü tanımlanmayan köşelerin, hatta –ve çoğunlukla– tek bir yerin gösterilişine dayanmaktaydı.

Bu duruma, öylece genelleyerek «naturalizm» denmesi kafa karıştırıcıdır. Otantik naturalizm daima, sadece insan ile çevresi arasındaki ilişkinin temsil edilmediği, ama bu ilişkinin etkin biçimde araştırıldığı eleştirisel bir hareket olmuştur. Dönemi içinde aslında tamamen açık bir şekilde bir burjuva formu olduğu halde, ayrıca burjuvazinin eleştirel bir parçası ve onun özeleştirisel bir kanadıdır. Ibsen ve Zola'da, Strindberg ve Çehov'un ilk eserlerinde, O'Casey ve O'Neill'de, insan ile onun yaşadığı ve çalıştığı çevre arasındaki anlamlı ilişkilere ait, esas olarak da köklü sorunların edebî sahnelenişleri bakımından (yeni dramalaştırma yöntemleriyle) derin ortak noktalar benimsenmiştir: Elle tutulur maddî

mekân ve yaşam biçimi içinde nasıl yaşarız? Yaşayabiliriz? Yaşamamız gerekir?

Bu, kamusal bir boyutun özelleşmiş bir tarz içine istikrarlı biçimde yeniden girişiydi. Tabii bu, anlaşılır bir şekilde, sarayda daha fazla devam edemeyen kesin aksiyonun özel aile odasına inmesinden bu yana, bir burjuva müdahalesiydi: Bir oda, ama, çoğu kez bir tuzak olarak gösterilen, anlamlı aracısız ilişkilerin merkezi olan bir oda; ancak bunun da ötesinde eyleme dahil olan belirleyici güçlerin daha geniş bir biçimde yer aldığı, penceresinden içeri bakılan ya da bu hayatları yeniden şekillendirebilecek olan mesajların ulaştığı bir oda. Böylelikle bu form, burjuva toplumsal ilişkilerindeki hassas bir çelişkinin anlatımıydı: Değerlerin merkezi birey ve aile idi; fakat bu unsurların ilişkilerini içinde sürdürdükleri üretim biçimi -onları içine çeken ve oradan geri döndüren bir dünya- tamamen farklı, daha geniş, daha karmaşık ve daha keyfi bir toplumsal katmanlaşmayı içermekteydi. Ve daha önemlisi, bu form içinde olduğundan geniş bir dünya, böyle bir ciddiyet düzeyinde belirlenmiş olduğu bilindiği halde, kıralların daha eski ve daha yalın eylemlerinin yer aldığı dünya gibi doğrudan dramalaştırılamamıştı.

Burjuva Formunun Gerilimleri

Bu gerilimler, 20. yüzyıl tiyatrosunun yarattığı yeni formlara ilişkin pek derin çelişkilerden kaynaklanan gerilimlerden doğmuştur. 1890'lardan önce naturalistler, genel burjuva tiyatro dünyası içinde önemli tek hizipti. Bu dönemde Avrupa'da yaygınlaşan azınlıktaki «özgür tiyatrolar», esasında, onların etkisi altındaydı. Onlar, sınıflarının en olumlu, gerçekçi ve bilinçli olarak aydınlanmış kesimiydi: Bir düzeyde liberal ve yenileşmeci bir diğer düzeyde ise, çelişkili bir şekilde henüz alternatifleri olmamasına karşın, burjuva uygarlığına ilişkin derin bir huzursuzluk içindeydiler. Fakat buna bağlı olarak, 1890'lardan itibaren toptan bir bunalım

duygusu çok hızlı biçimde gelişti ve 16. yüzyılın sonu ile 17. yüzyıl başlarında yaşanan bunalımda olduğu gibi hem genel olarak tiyatro alanında hem de yeni formlarla ilgili dikkat çekici bir filizlenme ortaya çıktı.

Yeni Formlara Doğru Açılımlar

Bu, hem sosyolojik bakımdan hem de biçimsel olarak çözümlemesi istisnaî bir karmaşıklığa sahip olan bir süreçtir. Ama biz, geç burjuva toplumunun bunalımı içinde farkedilebilen üç formasyona (tabii bazı bozulma ve karışmalarla) karşılık geldiği görülebilen, her biri birbirinden farklı birer ideoloji tarafından giderek üstlenilen üç form türüne ilişkin olarak, anahatlarıyla bir çalışma ayrımı yapabilmekteyiz. Bu yeni dönemin özelliği, bir çoğu naturalizmi izleyen ve birer «izm» olmak için yeterli [varlık] bilincine ermiş akımların bolluğu ile tescil edilmesi idi (resimdeki durum bunu sıkı biçimde yansıtır).

Bütün bu çözümleme [girişimi] içinde, çoğunlukla kısa ömürlü olan bu akımların her birini izlemek zorunda kalacağız ama öte yandan da, tarihi, daha derin ve daha geniş alternatif yönelim ve formların öneminin azalmasına yol açan geçici yaftaların etkisi altında çözümleyeceğiz. Bu nedenle, birçok varyasyonu içine katmak zorunda olduğumuz halde, geçici olarak *öznel dışavurumculuk, toplumsal dışavurumculuk* ve *sembolik soyutlama* adını verebileceğimiz üç ana akımı ayırdetmek yoluyla 20. yüzyılın dramatik formlarının toplumsal çözümlemesine en iyi şekilde girişebiliriz. Bütün bu tarih içine, (hâlâ birçok tiyatronun meşgul olduğu) daha önceki formların doğal eklenişiyle birlikte, bilinçli sosyalist etkiler altında naturalizmin gelişimini de katmak durumunda kalacağız.

Sembolik Soyutlama

Öznel ve toplumsal dışavurumculuğun her ikisi de naturalizmi aşmış açılımlardır. Buna karşılık sembolik soyutlama ise geriye dönük bir açılım girişimiydi. Bu akım, hemen hemen her yerde açık bir siyasal ve kültürel tepki ile bütünleşmiş olarak, yalnızca naturalizmin vurgularını değil aynı zamanda en genel burjuva vurgularını da silme arayışı içindeydi. Dramatik olarak metafizik bir boyutu olan etkin bir restorasyon arayışına girmişti: Zamanla, T.S. Elliot'un bazı çalışmalarında görüldüğü gibi, üstün bir seküler dünyada çağdaş anlayış içinde dini ikame eden «mit» ve «efsane»nin geniş ve bilinçli bir canlanışı idi (Karş. W.B. Yeats'ın oyunları). Bu türden çalışmalar içinde, tabii seçici olarak, daha eski tiyatro öğeleri canlandırılarak kullanılmıştı: Bunlar masklar, korolar, belirli nazım türleri, eski oyunlardan (ya da «mit»lerden) alınmış olaylar dizisi ve karakterlerdi. Bu akım, bu öğelerle burjuva («ticarî» ve «maddeci») dünyasının dışında, geriye doğru bir çıkış aradı; hatta daha özgül olarak burjuva tiyatrosunun vurgulamış olduğu açıksözlü toplumsal dünyaya ve onu takip eden demokrasi ve ussallık gibi değerlere seçenekler yaratma arayışı içindeydi. Buna bağlı olarak, bu seçenekler o sırada dramatik formları etkileyen siyasal ve kültürel, özellikle gizemli, anlaşılmaz ve kavranamaz alternatiflerdi.

Bu akımın değişik örneklerinde burjuva tiyatrosunun beş etkeninin her biri tek tek, en bilinen örneklerinde de bu beş etkenin hepsi birden reddedilmişti. Ama bununla birlikte öznel dışavurumculuğun, farklı bir biçimde geliştirmiş olduğu bir alanla karmaşık bir birlikteliği vardı: Daha önceki örneklerinde olduğu gibi doğaüstü boyutlarıyla insanın ötesinde olmayan ama onun içinde "bilincin dışında" varolan etkin biçimde gizli ve gizemli bir alanın yeni sembolizmi idi bu. Burada, çözümlemenin ve anlatımın ruhunda bulunan –Freud'un hareket ettiği orijin noktasında olduğu gibi– "bilinçdışılık" for-

mülleştirmeleri ile çağdaş bir metafizik olarak «bilinçdışı güçler»in işlevi içinden çıkarılan diğer formülleştirmeler arasında keskin bir ayırım yapmak gereklidir: İkincisinde «Topluma göre çok daha derin» bir düzeyde bulunan açıklanamaz güçler, insan yaşamını belirler ve bunlar dramatik ya da başka bazı sanatsal formlarda yalnızca semboller olarak kavranabilir.

Bu nedenle, bu akım açıkça burjuva karşıtı olmasına karşın, hem genel hem de biçimsel algılanışıyla burjuva çağının en zayıf eğiliminin doruk noktasıydı. Aynı zamanda genel beşerî süreçleri toplumdan ve tarihten soyutlama, onları yeni bir düzeyde gizemleştirerek dengeleme girişimiydi: Şimdi burada gizem, sonuç olarak *bireyin* içine yerleştirilmişti -çünkü bu, daha önceki metafizik formlardan farklı olarak, bu akımın burjuva karakterinin bir sonucuydu.

Öznel Dışavurumculuk

Bununla tezat içindeki öznel dışavurumculuk, «bilinçsizlik» üzerine yapılan bu vurguyu paylaşmasına hatta «bireyi» daha çok soyutlamasına karşın, sözkonusu dengelemenin tam karşısında yer alan bir yönelim içinde gelişti. Bu nedenle dramatik formların törensel öğelerini uyarlamak yoluyla desteklenen bir «dramatik düzen» restorasyonunu içermemekteydi. Öznel dışavurumculuğun esas ve yüksek derecede özgün etkisi soyutlamanın tiyatrolaştırılması ve teşhiri idi: Anlamsız bir dünyadaki son bireyin isyanı. Yüksek düzeyde bir naturalizmin geç dönemlerinde ortaya çıkan gerilimlerden olduğu gibi kaynaklanan bu eğilim, bu bunalım içinde sadece tesadüfen görülebilen bir dramatik formun bütün bu öğelerini devamlı şekilde dışlaştırmıştı. Böylelikle naturalist oyun, katı biçimde kuşatılmış fiziksel dünyasının, onun soyutlanmış, işkenceye uğramış algısının (bilinçli ve zorunlu olarak) bozulan imajları içinde çözülmüştü. Devamlı formüle edilen hem naturalist hem de naturalizm öncesi toplumsal grup, gerek Strind-

berg'in *Şam'a* adlı eserindeki Yabancı karakteri gibi merkezî bir karakterde gerekse daha önceki gelişmeler içinde Beckett'in son eserlerinde görüldüğü gibi, kasten soyutlanmış dünyasının bir projeksiyonu olan oyun içinde tiyatrocunun kendisi gibi, soyutlanmış tek bir bilinçlilik durumunun işlevlerine sahip olan dramatik karakterlere dönüşmüştü.

Böylece hem verili maddî çevre hem de toplumsal ilişkiler köktenci biçimde formdan atıldı. Vurgulandığı üzere birincisi, kendi projeksiyonlarını yeni yeni tanıyan bireyin dünyasını parçalara ayırarak bireyi ve onun tasarladığı dünyayı soyutlamış; buna bağlı olarak ikincisi de bunun bile ötesine geçerek bireyi soyutlanmışlığa indirgemişti. Bireyin bireyselliğini dahi yitirmesine yol açan bu soyutlama süreci bakımından, bunun bir burjuva formu olduğu söylenebilir. Fakat sosyolojik olarak, formun, bütün aşamalar içinde *toplumsal bir sınıf olarak* burjuvaziden köklü bir kopuşu temsil ettiği kesin bir şekilde vurgulanmıştır. Form, toplumsal ve beşerî dünya ile paylaştığı bütün hedefleri terketmesiyle, resmen ve pratik olarak kopmuştur ama diğer yandan da doğal olarak kaçınılmaz bir şekilde bu formların üretildiği paylaşılan bir toplumsal sürece pratikte bağlı kalmıştır.

İdarî olmayan ve iki taraflı bu bağlanmanın en güçlü olduğu noktada anlamsızlık ve bozulmayı yaşamış olan, egemen düzenin bütün kurbanlarını buluruz. Onun gücünün kaynağı budur. Fakat form daha ileri bir paradoksa sahiptir. Yüksek düzeyli naturalizmin bunalım noktasında, Çehov'un son eserlerinde, onun dünyasında kavranan toplumsal grup henüz çözülmekteydi. Aslında Çehov'un özgünlüğü de, tam da bu türden bir çözülmeyi –paylaşılan bir bozulmayı ve anlam yitimini– ifade edecek yeni bir aksiyon ve dil türünü bulmuş olmasıdır. Böylelikle Çehov'un belirlediği form, *negatif grup* formudur. Bu formda, hâlâ iletişim kurmak için çaba harcayan insanlar vardır ama aslında başkalarıyla ve onların dünyalarıyla temas kaybolmuştur: Bu kayıp, insanların kendi aralarında konuştukları ya da tanık oldukları konuşmalardan

çok, şu anda ya da geçmişte kullandıkları dramatik dilde görülen bir kayıptır.

Bu tür, anlamın ve temasın yitirilişinin genelleştiği bir türdür. Böyle oluşuyla da, «iletişimsiz tiyatro *(non-communication theatre)*» denilen biçim içinde yaygın olarak taklit edilmiştir. Ama öznel dışavurumculukta negatif grubun en küçük figürleri bile geçerliliğini korumuştur. Burada birey, köklü şekilde soyutlanmıştır ve dünyasını kavrama yeteneğinden *a priori* olarak yoksundur. Böylelikle kendisine ve başkalarına yabancı olan bireyin özgül durumu, dramatik olarak genel bir durum içinde sunulmuştur. Bu, form içinde bulunmayan, ama toplumsal ve kültürel açıdan çözümlenebilen bir fenomen olarak yabancılaşmanın koşullarının ciddi biçimde tanımlandığı bir aşamadan, aslında ve tamamen yaygın bir biçimde dramatik olarak yabancılaşmış başkalarının düzenli ve hatta tercih edilen bir şekilde tükendiği aşamaya kadar varan bir dizilim içinde, çok farklı düzeylerde benimsenmiştir. Daha sonraki aşamalarda, önceki deneyimlerin trajik ve ıstırap veren ruhunun çoğu kez gülünç, hatta bilinçli bir şekilde eğlendirici hale gelişi anlamlıdır. Bunu bütünüyle anlamak için, formun yalnızca kendi içinde değil, aynı zamanda bu formun somut üretici kurumlar içinde çözümlenmesi gerekir.

Formun İkiye Ayrılmaya İtilişi

Yüksek düzeydeki naturalizmin asıl bunalımını, belirgin şekilde karşıt yönlerden formu –her türlü gözlem ve yorum formu içinde– zorlayan güçlü ve görece görünmez olan güçlerin yoğun şekilde bir farkına varılışı olarak tanımlayabiliriz. Bir yanda en derin bireysel bilinç süreçlerinin farkına varılması vardır. Yüksek düzeyli naturalizmin dramatik söylevi, Ibsen'de, Strindberg'in ya da Çehov'un ilk eserlerinde karşılıklı konuşmaya imkân veren bir temsilin ortaya çıkmasını asla sınırlamamıştır; ama birçok açığa çıkarma, gösterme ya da en azından sınırlayıcı, etkileyici veya bozucu iç baskıları

telkin araçlarının kullanımı bu tarz içinde görülmüştür denebilir. Aynı zamanda, diğer yanda, en azından –tarihsel hareketler, belirli bir toplumun durumu, ekonomik baskılar, aile ve evlilik koşulları, kurumların ve inançların genel karmaşası gibi– en genel toplumsal süreçlerin farkına varılışı vardır.

Yüksek düzeyli naturalizm formunun seçilmesi, iç grubun ve onun aracısız ilişkilerinin yer aldığı seçilmiş bir ortamda etkileşim şeklinde gösterilebilen bütün bu yaygın süreçlerin bulunduğu bir orta yolun seçilişidir. Burada gösterilen asla yansız bir etkileşim olamamıştır ama bu türden bir etkileşimin yolunda bulunduğu bir dizi bunalım içinde yer almıştır: Formun, «ortak zemini»nin ötesine yayılan tüm süreçlerle bütünleşme (hem kendi koşullarında hem de ilişkili oldukları ve etkileşim halinde bulundukları koşullarda) çok başarısız olduğunun en açık biçimde görüldüğü bir bunalımdı bu. Bu, öylesine, önemsiz bir başarısızlık değildir; aslında kahramanlık niteliği olan bu temeli tutmak ve yaymak mücadelesi içinde ortaya çıkmıştır.

Form 1890'lardan itibaren başlayan toptan bunalım döneminde başarısız olmaya başlamıştı ve belirli düzeylerde kurumlar ve izleyiciler de küçük parçalara ayrılmakta, formlar parçalanmaktaydı. Bu genel tanımlamaya uyan birçok form içinde öznel dışavurumculuğun, bu ortak zeminde ve böylece geçici olarak dengelenmiş naturalist formdan, bireyin bilincinde gizli olan süreçlere doğru nasıl yöneldiğini genellikle görmekteyiz. Artık formun, başarılı biçimde düzenlenmiş düşler, kâbuslar, bozulmalar, uç noktada teşhir edilen durumlar gibi (bu çerçeve biçimsel gelişim, Strindberg'in *Düşoyunu*'ndan Beckett'in *Oyunun Sonu*'na kadar süren aralıkta izlenebilir) bildirimler içinde, bu süreçlerin ortaya konulabildiği durumlardan yapılandırıldığını görebilmekteyiz.

Toplumsal dışavurumculuğa doğru gelişen tamamen karşıt bir akım, kimi aynı biçimsel öğeler tarafından biçimlendirilmiştir. Tarihsel ve toplumsal hareketlerin daha derindeki ve görece gizli kuvvetleri, savaşlar, devrimler, grevler ve toplumsal mücadelenin öteki biçimleri gibi aşırı bunalım anlarında ortaya çıkmıştı. Bu akıma dahil çalışmaların en önemli dönemi, 1920'lerde, Toller'den Kaiser'e kadar devam etmiştir. Bu devre günümüzün köktenci tiyatrosunun büyük bölümünü oluşturan, Brecht'in kurduğu epik tiyatro içinde gelişmiştir. Bu gibi çalışmalar, evcilleşmiş olmayan ama toplumsal ve sınıfsal grupların yerleştikleri «ortak zemin»in yeniden kurulmasına girişen toplumsal gerçekçiliğin bu farklı formları içinde, sadece yüksek düzeyli naturalizmin ciddi bir devamlılığı durumu çerçevesinde, seyircilerle bütünleşmiş ve paylaşılmıştır. Tipik biçimde toplumsal gerçekçiliği tanımlamak ve toplumsal gerçekçilikle tanımlanmak ve toplumsal gerçekçiliği «temsil etmek»le, toplumsal dışavurumculuk, toplumsal güçlerin mücadelesine yansımış ve bu mücadele içinde bir kutup olmuştur. Fakat her iki durumda da daha önceki yeni drama tarzlarının etkisini üzerlerinde taşımakta olan ilerici hiziplerin ötesine geçen yeni bir seyirci arayışı vardı. Yeni toplumsal formlar, tipik olarak, bunun araçlarını devamlı bulamamalarına karşın, hep yeni bir seyirci kitlesini aramışlardır.

Böylelikle bu gibi formların toplumsal ilişkileri, –içsel olarak gerçekliğin eleştirisel biçimde üretildiği konumdaki tanımlar, dışsal olarak da bunlardan öğrenebildikleri ya da rıza gösterebildikleri önerilmiş ilişkileri bakımından– burjuva toplumunun genel koşulları içinde işlenmeleri halen çok gerekli olduğu halde, burjuva tiyatrosunun ilişkilerinden köklü şekilde farklı idiler. Sembolik soyutlama, tamamen farklı yollardan, kendi bilinçli azınlık seyircisini aramaktaydı; bunlar fiziksel ve ideolojik olarak «küçük» tiyatrolardı. Bur-

juva tiyatrosunun büyük bölümü, benimsenmiş formlarıyla devam etmekteydi: Çoğunlukla ortak zeminin giderek artan biçimde sadeleştiği bir üretim işi; daha çoğu, aksiyon ve gösterinin tecrit edilmiş dramatik öğelerinin bir tür sömürülüşü idi. Görece daha geç bir aşamada, karakteristik olarak, kopuş formlarının bu başarılı öğelerinden bazıları da birleşmişti. En başarılı birleşme, esasen «psikolojik durumlar» üzerinde sulandırılmış bir vurguya sahip olan ve daima kendi tefekkürüne daha yakın olan öznelliğin bozuluşuna önem veren, öznel dışavrumculuğun daha tartışılabilir formlarından bazılarında olmuştur.

Sonuç

Ancak, 20. yüzyıl tiyatrosunun değişen toplumsal ilişkilerinden çıkarılacak temel ders daha geneldir. Merkezî ve halen egemen olarak kabul edilen formların çözülebilen bunalımı, alternatif formların fevkalâde zengin bir tomurcuklanmasına yol açmıştır ama ayrıca da tam bir parçalanmanın yeni koşullarını ortaya çıkarmıştır. Tiyatro alanında olanlar, oldukça yaygın bir ölçüde, önemli yeni dramatik kurumlar haline gelen sinema ve televizyonda tekrarlanmıştır. Derinden derine eklektik olan önceki her dönemle karşılaştırıldığında kurumlar, yoğun biçimde üretken olarak, şiddetle ve tamamen yeni bazı usûllerle bu eklektisizm içinde, alternatif dramatik formlar arasındaki rekabet ve güncel bazı toplumsal mücadeleler şeklinde yansıyan bir savaş halini almıştır.

Bu, çözümlediğimiz daha önceki durumlarla zorunlu bir karşıtlığı gösteren sosyolojik ve biçimsel bir temeldir. Burada, tarihsel olarak evrelenmiş örnekler içinde, toplumsal ilişki formları ile özgül drama formları arasındaki esas bağlantıları görebildik. Bu gibi bağlantılar, aynı tarihsel bakış açısıyla başka sanat formlarında da kurulabilir. Tiyatro bu türden çözümlemeler için avantajlı bir alandır; çünkü tiyatronun çok gerilere giden tarihsel kayıtları mevcuttur. Gerçi resim

alanında (Hauser 1962; Klindgerder 1972), müzikte (Adorno 1949), roman (Lukàcs 1962; Goldmann 1964) ve şiir konusunda (Benjamin 1969) yapılmış karşılaştırılabilecek önemli çözümlemeler de vardır.

Bu gibi çözümlemelerin genel kabulleri çerçevesinde, her ikisi de hâlen bağlantılı olarak görülen biçimsel ve tarihsel öğeler üzerindeki vurguların dereceleri arasında metodolojik bir ayırım yapabiliriz. Gerçekten, tam bu alanda, hâlâ ilke ve yöntem açısından temelli çelişkiler vardır. Bu kuramsal çelişkilerin ilgileri indirgenmeksizin belirgin zorunlu bir kaymanın varlığı gözlemlenebilmektedir. Çağdaş kültürlerin genel bir olgu halini almasından bu yana, karşılaştırmalı biçimsel çözümlemeye yönelmiş olan çağdaş kültür üretimi çözümlemesindeki bu zorunlu kayma ile alternatif veya görünüşte alternatif formlar, daha önceki toplumsal durumlara ait tek bir formun egemen hatta tekel olduğu durumlara göre ya da onlarla karşıtlık halinde olması bakımından, çağdaş toplumların çatışmalarında olduğu gibi, karmaşılıklar içinde yaratılmaktadır.

Bu, bizim tarihsel-biçimsel kuram ve çözümlemeden, tamamen biçimsel kuram ve çözümlemeye geçmemiz gerektiği anlamına (bazen böyle ele alınmaktadır) gelemez. Tersine, bütün toplumsal-biçimsel analizin tarihsel temelinin, kültürel kompozisyonun tek bir formdan birçok forma geçişinin tarihsel karakteri tarafından zorlandığı görülmelidir. Tarihsel ve biçimsel bütün tanıklarıyla tiyatro bağlamında bu, bağlantılı ilkelerin gösterdikleri gibi, özellikle önemlidir.

VII
YENİDENÜRETİM

En gerçek kültür sosyolojisi özgül formlarla, pratiklerle, kurumlar ya da dönemlerle uğraştığı zaman, göreli olarak başarılı olmuştur; ama gerek bunları toplumsal süreçler halinde genelleştirmeye gerekse onların(bütünüyle) anlaşılabileceği genel bir kuramı geliştirmeye çalıştığında ise göreli bir başarısızlığa uğramıştır. Bu farklı sonucun ortaya çıkmasında iki ana neden rol oynamış gibidir.

İlki, özgüllük ve karmaşıklık meselesidir. Belli bir form, pratik, kurum ya da dönem hakkında ne kadar çok şey bilirsek bilelim, belirli bir tipte genel çözümleme bakımından buna ne kadar yaklaşsak da, bütün bunlardan o kadar az tatmin olacağımız bir gerçektir. Bu doyumsuzluk, bir temele oturan itirazlara, düzeltmelere ve yukarıdakilerin tümünün daha ayrıntılı bir incelenmesine yol açtığı zaman sağlıklıdır. Yapıcı bir hareketin yenilenmesinin arzu edilmesi ama bunun yapılmamasından ya da bu gibi hareketlerin özel olarak partikülarizm dediğimiz şeye indirgenmesi yüzünden, çoğu zaman bundan daha çok ses getiren bir doyumsuzluk şeklinin özgül kültürel bileşenlerini gözden kaçırmamalıyız. Zira, çok özgül

kültürel koşullar içinde, elverişli her entelektüel çalışmanın koşulu olan özgüllük ve karmaşıklığa ve özel bir bilinç türünün gerçek savunması olan başka bir yola bağlanmanın tek yolu vardır: Çözümlemeyi de içeren, bütün kültür çalışmalarında bulunan zorunlu genel ilişkilerin tanınmasına karşı bir savunma durumu. Kolayca ve alışkanlık yapacak düzeyde, bu gibi savunmalar, gelir getirici ya da hayat üslûbuna ilişkin çok fazla ya da önde gelen bir ayrıcalıktan çok, pratik ve süregelen toplumsal süreçle mesafeli ve ona karşı meydan okumayan bir çeşit ayrıcalıklı konum içinde ağırlık taşımaktadır.

Bu nedenle, iki bilinç tipini daima birbirinden ayırmak zorundayız: Biri, binlerce örnek içinde, sürekli bir gerginlik altında işleyen genellemeler ve varsayımlar koyan, özgüllük ve karmaşıklığın uyanık, açık ve genellikle sorunlu bir tanınışıdır; diğeri, bütün genel (hatta yerel) yargı ve kararlarında sonsuz duraklamalara neden olacak şekilde, özgüllük ve karmaşıklıkla, genellikle bayağı olan bir doyum durumudur. Çoğu zaman olduğu gibi zorluk, soyutlanmış her an için bu tarzlar arasında ayırım yapmak konusundadır; ayırımın önemi güçlü şekilde vurgulanmak durumundadır: Zorluk sadece daha genel bir çalışma için koşulların gelişiminde kritik olması bakımından değil, aynı zamanda, şimdi bizi de esaslı şekilde içine çekmek durumunda olan bir süreçle, *kültürel yenidenüretim*'le ilgili olması yüzündendir.

Bizimki gibi toplumlarda, çoğu bilgi süreci içinde etkin birer kültürel yenidenüretim şekli bulunabilmektedir. Bir eğitim sistemi, çoğumuzun ona göre bilebildiği ve çözümleme yapabildiği, güvenilir bilgi ve çözümleme prosedürleri içinden tutucu bir tedrisatı öne çıkarabilir. Ya da (artık esas olarak düşündüğüm gibi) bu eğitim sistemi, neyin bilindiğine ilişkin ve onun adeta sonsuz sayıdaki istisnalarının halisâne bir ölçeği içinde, sonsuz bir bilinebilir yardımsızlığa doğrudan doğruya sevkedilebilir. Ve buna bağlı olarak bu düzeyde (yalnız bu düzeyde, dünyadaki konumlarımızı sürdürmeyi ve ele geçirmeyi umduğumuz, öngörülen uygun bir yuvadan uçma çağı

bakımından) yalnızca bu düzeyde hiçbir şey yeterli güvenilirlikte değildir ve yine bu düzeyde yalnızca (yüksek derecede özgül ve karmaşık) «dünya hali»nin (görece bilinemez) bir atalet hali ortadadır. Özgül çalışmalarla (belirtilen nedenlerle yerel ve değişken bir kültürel ölçüt bulmanın "başarı" olduğu bu ilk alanın ötesindeki) daha genel çalışmalar arasındaki başarı farkının ikinci nedeni, genelleştirmelerin ve en temelden oluşturulmaya girişilmiş olan kuram tiplerinin karakterinde bulunabilir. Bunlar, daha önceki bölümlerde çeşitli açılardan tartışılmıştır ama en temel iki özellikleri ancak özetlenebilmiştir. Bu özelliklerden ilkinde, evrensel bir uyarlamaya elverişli olan verili bir dönem ya da çağ açısından ussallaştırılabilen ve gösterilebilen genelleştirmeler bulunur ki, onların tarih üstü ve tarih dışı bir karakteri vardır. İkincisinde ise elverişli sosyoloji yöntemlerine nazaran belirli bir felsefe türünün üstünlüğü vardır; öyle ki tarihsel ve sosyolojik çözümleme yoluyla inşa edilmek gereği bulunan birçok kavram, çoğu kez kabul edilmiş formlar içinde gerek kuramsal kanıtlamanın gerekli zemini olarak gerekse, daha iyisi, en dağınık ve amprisizmin ötesine uzanmış niyetlere sahip her araştırma için bir çerçeve olarak benimsenmiştir. Buna göre zorluk, bütün analitik inşalarda olduğu gibi burada da işe bazı kavramlarla (ve pratikte de bunların bazılarıyla) başlamak zorunda kalınırken bu kavramların, son zamanlarda görüldüğü gibi, henüz genel kültür kuramı içinde araştırmayı kendi formları içine çekecek şekilde, soruşturmanın dolaysız aşamalarını kolayca idare edememesindedir. Bu zorluğun, kültürel yenidenüretimin en kuramsal olan ama çoğu belirlenmiş bulunan düzeylerinde daha çok görülen bir durum olduğunu belirtebiliriz.

Pratikte ve iradi bir çaba ile, daha önceki soruşturma türlerinin göreli başarı ve başarısızlıklarının gözleminden elde edilen bir ölçüt ile, elverişli kavramları seçebiliriz. Bu bakımdan «kültürel yenidenüretim» kavramı bilhassa ilginçtir. İlk elde bu zorunlu olarak, daima tarihsel olduğu anlamına

gelmemekle birlikte, tarihlenebilen bir kültüre ait bir tezahürden, bir başka kültürünkine doğru devam eden bir hareket içinde gelişmiş geçici bir kavramdır. İkincisi, en soyut ve dogmatik formları istisna olmak üzere, en azından çalışma önerilerinde kesin bir kanıtla ilk temasın sağlandığı noktada tartışılabilecek bir kavramdır. Üçüncüsü ve en önemlisi, başlangıç itibariyle kavramın, kültürel sürecinin gözlemlenen belirli nitelikleriyle genel bir uygunluğa sahip olmasıdır. [Doğal olarak] kesin tanımların ve zorunlu ayırımların bazı sorunları vardır. Fakat genelde, yenidenüretilme yeteneği bulunan kültür kavramında bu kalıtsallığın bulunduğu söylenebilir; dahası, birçok özelliğiyle kültür, aslında bir yenidenüretim tarzıdır.

Yenidenüretilebilirlik

«Bir kültür»ün gerekliliği, en genel düzeyinde –bu kavram geçmişte ve gelecekteki soyut bir anda, halkın içinde yaşadığı bir formu asla anlatamaz ama sürekliliği için kendi türlerini zorunlu olarak temin eden bir seçme ve örgütlenmedir– farklı düzeylerde, kültürel sürecin öğelerinin birçoğunun gerçekliğidir aynı zamanda. Bu form böylelikle yeniden üretilebilirlik kazanır; simgelerin ve anlaşmaların kalıtsal olarak, yenidenüretilebildiği ya da onların önemlerini yitirdikleri bu formun zorunlu bir tanıtımını gerekli kılar. Bildiğimiz gibi bir dil, her türlü dil ya da sözlü olmayan bir etkileşim sistemi, bu yenidenüretim olanağını buldukça yaşar. Gelenek, eylemde, bir yenidenüretim sürecidir. Böylelikle kültürel sürecin anahtar niteliğindeki birçok öğesi, bu kavramla birlikte davranmaktadır. Ama bununla birlikte, hatta bu ilk tanımlamalarda bile «yenidenüretim» farklı anlam ve ilişki düzeylerinde ortaya çıkar. Aslında, çok basit bir şekilde ve aceleyle kullanılacak olursa bu, somut süreçleri aydınlatmaktan çok, üstünü örter.

«Yenidenüretim»in Anlamları

Dünyada ilkin apaçık bir sorun vardır. "Yenidenüretim", 19. yüzyıldan beri yaygın bir kopya ya da kopyalama anlamına sahip olmuştur. Örneğin bu (orijinal) resimlerin «yenidenüretilmesi» ve yukarıda 4. bölüm'de kullanıldığı gibi, mekanik ya da elektronik kopyalama süreçlerini betimlenmesi olarak bilinir. Bu arada, insan biyolojisini de içerecek biçimde genel biyolojide «yenidenüretim» aynı tür içinde yeni bir organizmanın yaratılması demek olan yaygın bir anlama sahiptir. Ama burada kesinlikle bir kopyalama anlamı yoktur. Sıradan kullanımları içinde bu anlamları birbirinden ayırabiliriz ve bunun da ötesinde karşıt süreçler arasında ayırım yapabiliriz: Doğru kopyaların –*tekbiçimli* şekilde bir yenidenüretim; diğer yanda tipik formların (türlerin) yer aldığı ama aslında değişken bireysel örnekler biçiminde uygulanan biyolojik üretim şeklinde– *genetik* bir algı içinde yenidenüretimini sağlayan bir işlem ölçütünün bulunduğu mekanik ve elektronik kopyalama.

Buna bağlı olarak, kültürel süreçleri tanımlamak için bir söz muhatap alındığında, anlamın ve ilişkinin bu köklü farklarının yalnız farkında olmak yetmez; aynı zamanda kültürel uyarlamaya uygun olan bu iki algılama konusunda verilecek gelişmemiş (prematür) her türlü karardan kaçınmanın büyük önemi vardır. Gerçekten de bunlar uyarlamaların bütün ilk aşamalarında metaforik (ve bu gibi zıt süreçlerden doğan metaforlar) olmalarıyla birlikte, her duruma kolayca aktarılamazlar. Basın ya da fotokopiyle çoğaltılmayla benzerlik içeren önemli çok az kültürel süreç vardır fakat kesin biçimde bilinen fiziksel öğeleri ve öğe kombinasyonları bakımından, cinsel ya da başka biyolojik yenidenüretim süreçleriyle çok fazla benzerlikleri bulunur. Bu örnekler kavramın karmaşıklığına işaret eder ama biz kavramın arkasında yatanlardan çok, onunla düşünmek suretiyle kavramın genel göstergelerini gerektiği şekilde elde tutabiliriz.

Eğitim

Bu nedenle belirli bir yenidenüretim kavramı, örneğin eğitimin ya da geleneğin eleştirisel bir sosyolojisini yapmaya kalktığımızda gerekecektir. Farklı zaman ve farklı ülkelerde, her ikisinin de kökten seçici versiyonları taşıyan farklı sistemler oldukları aşikârsa da «bilgi» veya «kültür»ü mutlak biçimde aktarmanın, eğitim sistemleri için karakteristik olduğu iddia edilmektedir. Dahası, Bourdieu (1977) ve diğerlerinin gösterdiği gibi, seçici bu versiyonlar ile varolan egemen toplumsal ilişkiler arasında zorunlu ilişkilerin varlığı açıktır.

Bunlar, bir müfredatın düzenlenişinde, eğitilmiş kişilerin seçim tarzlarında ve bu eğitim yollarında ve eğitimsel (pedagojik) otorite tanımlarında görülebilir. Buna göre, bir düzeyde varolan ve süren mülkiyet ve diğer ekonomik ilişkilerle, devlet kurumları ve siyasal iktidarla, dinsel ve ailevî formlar tarafından güvence altına alınan mevcut toplumsal ilişkilerin daha genel bir eğitim sürecinden bahsetmek mümkündür. Bu bağlantıları yadsımak, kendisini «özerk» bir sistem olarak ilân etmiş keyfî bir otoriteyi öne çıkarmak olur. Fakat yine de iki sorun vardır: Bağlantılı bu süreçler arasında, ya da başka söylenişiyle göreli özerkliğin farklı derecelerinde önemli olan arıza ve asimetri türleri olabilir; yani özellikle belirli dönemlerde ve toplumlarda eğitim sistemlerinin hem içsel olarak hem de diğer sistemlerle genel ilişkileri bakımından değiştiği, gözlenebilen bir olgudur. Çok zorlanırsa «yenidenüretim» metaforu bu kesin göreli özerklik ve değişme süreçlerini engelleyebilir hatta bu, genel ve aslî bir karakter üzerinde ısrarlıyken bile olabilir.

Gelenek

Sorun, benim geçici olarak ama fikir verecek şekilde eylemde yenidenüretim dediğim kültürel gelenek kavramında

daha açık biçimde görülebilir. Gelenek («kültür mirasımız») tasarlanmış bir sürekliliğin kendisini açıkça gösterdiği bir süreçtir. Her iki gelenek, çözümlemede, bir zorunluluk olarak değil ama *arzu edilen* bir süreklilik olarak görülen, geçmişin anlamlı bulunmuş ve yeniden yaşanması istenen öğelerinin tekrar tekrar seçilmesi ve yeniden seçilmesi olarak görülebilmektedir. Arzu edilen bilginin ve öğretim ve otorite tarzının karşılaştırılabilen bir seçilim yolu olan eğitim de bunun içinde yer alır. Her örnekte, «arzu edilen»in soyut olmadığını, ama etkin biçimde varolan genel toplumsal ilişkiler tarafından tanımlandığını vurgulamak mümkündür.

Buna bağlı olarak eğitim ve gelenek arasında ve daha dolaysız bir yenidenüretime ilişkin formlar arasında belli farklar vardır. Eğitim, oldukça etkili bir gelenek taşıyıcısı ve örgütleyicisidir. Ama daha az bilinen sistematik bir türe ilişkin olarak, bir geleneği biçimlendiren ve yeniden biçimlendiren başka toplumsal süreçler de vardır. Aslında belirli toplumsal koşullar altına alternatif hatta antagonistik geleneklerin aynı toplum içinden çıkabilmesi, geleneğin ve onun kültür içindeki yerine ilişkin belirgin öneminin karakteristiğidir. Daha genel bir tarih ve özelleşmiş sanat ya da edebiyat tarihleri bu sürecin arzu edilen ya da takdir edilen eğilimlere ve sürekliliklere ilişkin alternatif örneklerinin pratik olarak sunulduğu belirgin parçalarıdır; aslında tarih yazıcılığı (ve tabii kuram), daha kapsamlı hale geldiğinde ama sunulan geçmişin ve onun arzu edilen ya da muhtemel sürekliliklerinin tadil edildiği ve değiştirildiği çok genel biçimleri olmasıyla, bu yarışma ve mücadelenin birçok örneklerini verir. Bu gibi durumlar, değişen koşullarla ilişkili olması ve bu koşullar içinde güçlü kalması gereken geleneğin yeniden seçilim işlemi olan örneklerinden, sürecin tanımının kendi iç ölçütleriyle, tarihin, kültürel yenidenüretimin basit taleplerini de gözardı etmeyen yeniden sınama ve yeniden sunma türlerine ihtiyaç duyması olarak yapıldığı başka örneklerine doğru sıralanır.

İmdi, birbirleriyle yarışan ve değiştirilen –arızalı ve çoğu kez yerel farklılıklar içerdikleri halde– bu süreçlerin sonuçlarının somut eğitim içinde yerleştikleri yerleri gözlemlemek için, yapmamız gerektiği gibi, bir kültürel yenidenüretim olarak eğitimin her türden basit nosyonunu tadil etmek gereklidir. Fakat yine geleneğin toplumsal işleyişinden kaynaklanan bir fark vardır ki, bu gibi girişler esasen kurumsal müzakereye ve en iyi örneğinde kurumsal denetime konu teşkil eder ve böylece bunlar örgütlü ve ortaya çıkmış toplumsal ilişkilerle ve otoritelerle çabucak karşı karşıya gelirler.

Alternatif geleneklerinin işleyişleri, tam bir karşıtlık sunmazlar. Bilgiye ve onun genel dağıtımına ilişkin sağlama yolları, doğal olarak toplumsal aracılara sahiptir ve bazı örneklerinde doğrudan doğruya denetlenir. Fakat, bütün bir kültürel sürecin daha gevşek ve daha genel ilişkileri içinde, örneğin alternatif ve bilhassa karşıt [muhalif] bir geleneğin öğelerini sunması daha kolay gözlemlendiği kadarıyla daha kolaydır. Bu durum farklı toplumlarda ve dönemlerde değişir. Yukarıda, 2. bölümde tartışıldığı gibi, kapitalist pazar ile burjuva toplumsal düzeni arasındaki asimetri durumu belki de özellikle bizim kafamızdadır ama öyleyse bu aynı zamanda çok önemli ve yaygın bir fenomendir. Ayrıca hatırlamalıyız ki, konformist olmayan İngiliz Muhalif Akademileri örneğinde önemli olduğu üzere, alternatif eğitim sistemleri zamanla başarılı biçimde kurumlaşmıştır. Genel ayırım hâlâ tutulmaktadır ve kuramsal olarak bunu en güzel şekilde gösteren şey, kültürel sürecin göreli özerklik derecesinin ilk elde başka türden örgütlü toplumsal ilişkilerle içinde bulunduğu pratik uzaklıktan çıkarılabilmesidir.

Pratiğin Değişken Uzaklıkları

O halde bu, kültürel yenidenüretim tanımı içinde yeralan kesin bir gözlemdir. Ayrıca belki de kültürel olanı daha genel toplumsal yenidenüretimden ayıran bir yoldur. Toplumsal

pratiğin bütün katmanları içinde, özel pratikler ve onları düzenleyen toplumsal ilişkiler ile uzaklığın farklı ve değişen ölçüleri arasında bir ayırım yapabiliriz. Bu nedenle, en çağdaş çalışma pratiklerinde, kapitalist ya da devlet kapitalizmi sistemlerinde varolan zorunlu üretim araçları mülkiyeti ayrıcalığından türemiş bulunan bir pratik imkânı ile ücretli emek arasında çok sıkı ve erken –hatta bütünleşmiş– bir ilişki vardır. Dolayısıyla pratiğin yenidenüretimi, sadece pratiğin sürekliliği tarafından değil, hem de ekonomik ve siyasal iktidara ilişkin doğrudan ve genel bir mücadele [cehd] ile yenidenüretilmiş olan belirli ilişkilerin yenidenüretiminden ayrılamaz. Böyle bir yenidenüretimi somut olarak ortaya çıkarmak, sınırlamak ya da önlemek imkânsız değildir; bu eylemlerin tümü endüstriyel ve siyasal mücadelenin en üst düzeylerinde olanaklıdır. Fakat bu ilişkilere ait koşulların tamamen radikal şekilde değiştirilmesinin bile –örneğin toplu pazarlık, artan sendikal güçler ya da doğrudan üreticileri için ürünün giderek parçalanması– ayrıcalıklı mülkiyetin ve ücretli emeğe bağlı genel durumun yerleşik biçiminin etkin bir yenidenüretimi ile halen birarada oluşu bir gerçektir. En pratik koşullar ile toplumsal ilişkilerin iyiden iyiye örgütlendiği bir form arasındaki yakınlık derecesi, bu üstü kapalı özdeşlik, böylelikle en belirgin düzeyinde bir yenidenüretim sürecidir (Ayrıca, pratikte, son tahlilde «ekonominin belirleyiciliği» olarak gösterilen şey mükemmel bir özelleşmedir).

Ancak, sonraki aşamada, içinde bu uzaklığın fiilî ve değişken derecelerinin varolduğu birçok pratik türüne ilişkin bir katmanlaşma bulunur. Gördüğümüz kadarıyla bazı kültürel çalışma formlarını içeren çalışma formları, ücretli emeğin koşulları dışında işler. Bazı siyasal pratik formları ise devlet içinde derin biçimde yeniden üretilen siyasal iktidar örgütüyle karşı karşıya gelir (ve sonra bu örgüt tarafından riske sokulur ya da baskı altına alınır); fakat bazıları bu sonuçla karşılaşamaz ve bunların bu göreli uzaklığı, basit bir yenidenüretime nazaran başka bazı şeylere yol açar. Her durumda

böyle bir göreli uzaklığın, pratikte, hâlâ esasen egemen ilişkilere yönlendirildiği bir düzen içinde yalnızca bir marjinalliği tanımlanmakta oluşu, gerçekliğini sürdürür. Alternatif birçok pratik, nispeten, yalnızca egemen düzenin hoşgörüsü altında yaşar; gelişen ve başka türden örgütlü ilişkilerle uzaklığını azaltan birçoğu ise bu uygulanma ile, açıkça, ya bir muhalefetin bildirim durumlarından birine taraf olurlar ya da düzenin parçası olurlar.

Fakat göreli uzaklık sorunu hâlâ somut yenidenüretimin karmaşık süreçleri içinde çok önemlidir. Bu durum, örneğin, din tarihinde gözlenebilir. Kilise üst düzeyde etkin bir toplumsal ve kültürel yenidenüretim kurumudur; ama (uç örneklerinde devlet gücü ile hatta cebrî takibat ile desteklenen) bir kilise tekeli ile, başka bir evrede bir dizi alternatif kilise ve daha sonraki bir evrede ise bunların tümünü reddetmenin ya da kayıtsız kalmanın veya benimseme ve dikkate almanın pratik olarak mümkün olduğu bir dönem arasında (göreli uzaklık çerçevesinde tanımlanabilen) kesin bir tarihsel ve toplumsal sıra vardır.

Yine anahtar bir yenidenüretim kurumu olan ailenin gelişimine bakıldığında, insanın yenidenüretimi ile belirli (doğal olandan farklı) toplumsal ebeveynlik formları arasında, çağımızda ve kültürümüzde de devam eden bir yakınlık bulunduğu görülür. Fakat burada bile, değişken uzaklıklar karı ile koca ve ebeveyn ile çocuklar arasındaki muhtemel (yasal ve ekonomik) ilişkiler içinde işlemeye devam etmektedir. Bu yalnızca aynı temel formun önemli derecede alternatif görüntüleri değildir; ama belirli koşullar altında bazı alternatif formların kamulaştığı da bir gerçektir.

Böylece, bir pratiğin koşulları ile toplumsal ilişkilerin aracısız şekilde örgütlenmiş formları arasındaki uzaklık derecesini konu alan varsayım, bir kültür ile bir toplumu bütünleştiren pratiklerin sıralanışına ilişkin bir ayrımsal sosyoloji içinde kullanışlı bir çalışma prosedürü olarak görünür. Yine bu «sıralanış» ile bütün bir «düzen» fikri arasındaki ilişkilere

yönelik zorlayıcı soruna bakmak zorunda kalacağız. Fakat evvelâ kültürel yenidenüretime özgü olan iki önemli sorunu, kültür kurumlarının farklı tipleri içindeki göreli uzaklık sorunu ile kültürel formlardaki «yenidenüretim» pratiği (ve sınırları) sorununu soruşturabiliriz.

Özerklik ve Belirleyiciler

Kültürel üretimin ekonomik belirlenişinin bileşenleri (bazı formları) ile onun göreli özerkliğinin bileşenleri arasındaki kültür sosyolojisi içinde cereyan eden uzun soluklu bir tartışma vardır. Bu açıkça çok önemli bir tartışmadır ama genel terimler içine fazlaca sokulmuş olmasıyla tartışma karışmıştır. Kültürel üretimin doğrudan ekonomik olarak belirlenmiş belli türlerinin olduğu açıktır. Ama ayrıca bu belirlemenin en azından dolaylı olduğunun söylenebileceği ve bu yüzden belki de ekonominin tümüyle belirleyici olmadığı –böyle bir yolla konuya yaklaşmanın yanlış anlamaya, indirgemeye, hatta onları ortadan kaldırmaya yol açacağı– başka türler de vardır. Bu gibi örneklerin kurulmasına dayanan genel bir kuram ortaya koymak, makul olmadığı kadar gereksizdir de. Burada göreli uzaklık varsayımı özellikle önem kazanabilmektedir.

Böylece, kültürel üretimi, bir yanda gazetelerin ve televizyon programlarının üretimi olarak ele alırsak, öte yandan şiir yazmayı ve heykel yapmayı bu üretimin konusu sayarsak, pratikler arasındaki farkların tamamen dışında, onların pratik koşullarındaki uzaklığın ortaya koyduğu köklü farklılıkların derecelerini gözlemek zorunda olduğumuz ortaya çıkar. Bu açık bir durumdur. Ancak belli bazı kuramlar bundan kaçınabilmiştir.

Gazeteler ve Televizyon

Gazeteler ve televizyon programları bağlamında, kültürel üretim araçlarının ayrıcalıklı mülkiyetinin genel koşulları

ile fiilî üreticilerin bağlı (ücretli emek) istihdamı etkin bir biçimde bütünleşmiştir. Böylelikle, bazı marjinal örnekler istisna olmak üzere, pratik yapmak ister (çoğunlukla olduğu gibi) (i) doğrudan doğruya ekomik, ister (yine çoğu kez olduğu gibi) (ii) ayrıcalıklı mülkiyet formları ile sosyo-politik düzenin genel formları arasındaki uyum çerçevesinde siyasal isterse, daha genel olarak, (iii) fiilî üretimin bu koşullarda görülen ve kuşku götürmez biçimde işleyen toplumsal düzenin egemen çıkarlarına yönlendirilmiş uyumu içinde, kültürel olsun, bu, pratik koşullarına ve belirli temel belirleme ilişkilerine girer.

Azınlık Sanatları

Diğer taraftan, bu alanda bile egemen ekonomik ve siyasal düzenle bağlantıları yukarıdaki gibi olsa da şiirin ve heykelin pratik koşulları, genel toplumsal örgütlenmeyle ve özellikle merkezî ilişki alanlarıyla belirli bir uzaklık içinde oluşuyla, tamamiyle pratik göreli özerkliklere ve hatta bu düzeyde görünür biçimde mutlak bir özerkleşmeye izin vermektedir.

Değişken Özerklik

Bunların üst düzeyde farklılaşmış bir sınırlamaya bağlı iki sonuç olduğunu görebiliriz. Bir öykünün yazılışına ya da bir oyunun üretimine baktığımız zaman çok daha karmaşık ilişkiler buluruz. Fakat bu en genel düzeyde, kültürel yenidenüretimin sosyolojisine ilişkin her çözümlemenin çok erken bir aşamasında daima içerilmiş olması gereken etkili ayırımlar vardır. Bu ayırımlara ilişkin malzeme, yukarıdaki 2., 3., ve 4. bölümlerde gösterilmişti. Yalnızca betimsel olarak değil ayrıca artık analitik olarak da değişken özerkliğin ve böylece de değişken yenidenüretimin varsayımları yoluyla bir pratiğin koşulları ile başka şekilde örgütlenmiş toplumsal ilişki-

ler arasındaki uzaklığın derecesine göre her tek özel durum üzerinde yoğunlaşılabilir.

İç Yenidenüretimler

Bu, etkili bir çözümleme içinde bizi bazı yollara sokmaktaysa da kültürel formlar *içindeki* yenidenüretime ilişkin bütün sorun alanlarında hâlâ büyük problemlerin olduğu açıktır. Gerçekten de buradaki yenidenüretimle ilgili olan birçok kabul ve belirlenmeyle ilişkili fikir zamanla ellerimizin içinde yok olmaya yüz tutar. Yalnız başına «Yenidenüretim»den çok, özelleşmiş, geniş spektrumlu betimlemelere kesinlikle ihtiyacımız vardır hatta bu kavramın alternatif algılanışlarını, diğer alanlarda, tekbiçimli ve genetik olmak üzere birbirinden ayırmıştık. Belki de bu ayırıma en iyi şekilde formlar sorununa bakarken yaklaşabiliriz.

«Formlar»

Formlar tartışmasıyla ilgili dağarcığımız köklü biçimde küçülmüş ve birbirine karışmıştır. Bu, birbirine uymayan, klasik, neoklasik, burjuva ve marksist kuram bütünlerinden çıkan bir terimler çorbasıdır. Bu durum, sanat kuramlarında birtakım zorlukların artmasına yol açtığı gibi kültür sosyolojisinde belki de daha fazla zorluğa neden olur. Burada ihtiyaç duyduğumuz şey, onlarla ilişkili olması umulabilecek toplumsal ilişki tiplerinin neler olduğunu tanımlama yolu olacak şekilde, formun farklı düzeylerini birbirinden ayırabilme yoludur. Ayrıca düzeylerin konusu, kültürel yenidenüretim düşüncesi içinde belirlidir.

Tarzlar

İşe ivedi ilişkisel öneme sahip iki ayrı düzeyi ayırdetmekle başlayabiliriz. En derin düzeyde «tarzlar»dan ve (da-

ha az da) «janrlar»dan yahut «türler»den söz edebiliriz. Kuramsal olarak bu düzeyde kritik olan şey, bazı tarzların tamamen farklı toplumsal düzenler içinde ve bunlar (ve tabii diğer özel değişmeler) yoluyla devam edişidir. Bu, onların tarihsel ve toplumsal olarak yaratılmadıkları anlamına gelmez. Bazısı fiilen belirli bir dönemin ürünü olabilir; bütünüyle evrensel değildir. Fakat içlerinde gelişen ilişkilerin düzeyi, yaygın bir ele alınış şekliyle sosyolojik olmaktan çok antropolojik ya da toplumsal bir boyuta yaslanabilmektedir. Bu nedenle çok özgül toplumsal koşullar altında dramatik tarz oluşturulmuştur fakat bu tarz, bir tarz olarak, farklı birçok toplumsal düzen içinde neredeyse ispatlanmış belirli bir yenidenüretim istidadına sahiptir. Sözel tarz hem daha eski hem de adeta evrensel olduğu halde, lirik tarz (tek bir sesin taklit edilmeyen kompozisyonu) için de aynı belirlemeyi yapmak yanlış olmaz. Bu tarzların her biri tek tek kültürler içinde engellerle ve zorluklarla karşılaşabilir. Drama geleneği, gerçek gibi ya da kötü niyetli bir yanılsama gibi görünen taklidî*(mimetic)* aksiyonlarla reddedilebilir yahut yok sayılabilir. Sözel tarz, öykülemenin ve tarihten kurguya geçişin zorluğu içerisinde, otoriteye ve doğruluğa ilişkin olarak kendini tekrarlayan sorunları içerir. Fakat onlar, üst düzeyde gelişmiş ve karmaşıklaşmış olan iç simgeler yoluyla formun içinde biçimlenebilen etkili ilişkileri kurumsallaştırmaya nesnel olarak muktedir olan *tarzlar gibi* çok geneldirler ve yenidenüretimleri görece özerktir. Yeni uygulayıcıların doğrudan ya da dolaylı olarak öğrendikleri ve aslında olası izleyicilerini biraraya topladıkları önemli gelenek, her birinde kurumsallaşmıştır.

Janrlar

Bu tespit, çok dar ve seçici olmakla birlikte, büyük türler ve janrlar için de çoğu kez doğrudur. Tragedyanın ya da güldürünün, epiğin ya da romansın varlığı, farklı çağlar ve farklı

toplumsal düzenler arasındaki çeşitlenmeye büyük oranda bağlıdır. Böylelikle, köklü şekilde değişken başka toplumsal düzenler içinde yaşadıkları halde, en azından radikal bir yeniden tanımlama olmaksızın, ne epik ne de romans burjuva çağında yaşamlarını sürdürebildiler. Böylece, bu türlerin ve janrların hâlâ görece bağımsız olmalarına karşın, kültürel yenidenüretim tarzlarının, kendi dönemsel algıları içinde toplumsal düzenlerdeki değişmelere kesin bir bağlılıkları olmakla birlikte, bu düzenler içindeki hatta bunlar arasındaki değişmelerden görece bağımsız kalabileceği varsayımını ortaya atabiliriz.

Bağlı Yenidenüretim

Kültürel yenidenüretimin bu etkili aşamasının tanımı, hem onun genel ve indirgenemez önemini vurgulamak hem de biçimsel yenidenüretimin başka türlerini sınayabileceğimiz bir sahayı açık hale getirmek için gereklidir. Toplumsal ve kültürel yenidenüretim fikri, pratikte, genellikle burjuva çağına ait olan özel bir toplumsal düzen tipinin yenidenüretimine bağlanmıştır. Birçok nedenlere bağlı kültürel yenidenüretim düzeyleri ve de o türden bağı olmayan kültürel üretim düzeyleri bulunmaktadır. Fakat bu bizi doğal olarak bir çağın ya da bir çağın farklı evreleri içindeki bağları araştırmanın alâkasız ya da yüzeysel olduğu düşüncesine götürmez. Bunun için bizim karşı karşıya kaldığımız konu, yeniden üretilebilir formların farklı bir düzeyi olmaktadır. Düzenli olmamakla beraber halen çağlar boyunca türlerdeki değişmelerle ilişkileri kuran kanıtlar vardır. Gerçekten de önemli değişmeler tipler düzeyindedir. Öyleyse tipler, (normal bir terim olmakla birlikte) formların daha özgül olduğu düzeyleri ifade etmektedir.

Tipler

Tipler, belirli bir çağın özgül ve değişen toplumsal karak-

terine uygun olarak ilginin köklü bir biçimde dağıtılması, yeniden dağıtılması ve buna ilişkin yenilikler şeklinde tanımlanabilir. 6. bölümde ele alınan burjuva tiyatrosu bağlamında bu açıkça örneklenmiştir. Aynı dönemin, realist romanı da bununla doğrudan doğruya ilişkilidir. Hem belki de (çok karmaşık bir durum olmakla birlikte) genel «kurgulama» tipi itibarıyla hem epikten hem de romanstan etkilenmektedir. Diğer sanatlarda –örneğin manzara resminde– başka örneklere rastlanır. Böylelikle (kalıcı tarzları kullanan, süregen türleri ya değiştiren ya da onlarla etkileşime giren) bu cari genel formların, karakteristik ilişkileri ve ilgi dağılımları bakımından içinde kendilerini sürekli yenidenürettikleri, ve tabii kendilerini normal olarak, çeşitli sanatların ne olması gerektiğine ilişkin «kendilerince açık» olan tanımlar bakımından yenidenürettikleri özel bir toplumsal düzen itibariyle tipik olduğunu söyleyebiliriz.

Bu tipiklik düzeyi kültür sosyolojisinde çok önemlidir. Fakat kuşkusuz, vurguların ve ilgilerin etkili bir yenidenüretimi vuku bulurken, çağın düzeninin karakteriyle doğrudan ya da dolaylı olarak açıklanabilmesi bakımından, görece uzun dönemlere yayılarak işlemesi karakteristiktir; ayrıca başka şeyler arasından çıkan, yeni formlara yol gösteren önemli iç değişmeler de vardır. Bunun ampirik kanıtı boldur ama ilkin tarzlar, türler ve tipler içinde ve sonra da yenidenüretim çeşitlerini anlamayı daha bir kesin kılan formlar konusu içinde düzeyleri araştırmaya çalışmadan, bunu yorumlamak zordur.

Yenidenüretilebilir Formlar

Bu form, gördüğümüz gibi kalıtsal olarak yenidenüretilebilme özelliğini haizdir. Doğrusu manzara resminde yahut naturalist bir oyunun belirli bir biçimsel düzeninde –özel bir duruş, bir konunun uygun seçimi, özgül bir kompozisyon tarzı– bu geçerlidir. Bunlar, sanatçıya ürünü ortaya çıkarmanın veri-

li bir yolu olarak ve başkalarına da beklenti ve algılarını tanımlama [referans] dizisi olarak uygun düşer. Tabii bu, çalışmaların, sonra üretilenlerle özdeş olduğu anlamına gelmez. Mekanik ya da elektronik kopyalamadan doğan yenidenüretimin durumu büsbütün yanıltıcıdır. Öte yandan formun verili faydaları ve sınırlılıkları içinde biçimsel yenidenüretimde önemli düzey farklılıkları vardır.

Kopyalama (Replication)

Bu gibi çalışmalara ilişkin saha içinde, en iyi şekilde *kopyalama* ya da bunun yerine çoğaltma veya çoğaltılma olarak tanımlanabilecek olan bir süreç vardır. Bu türden çalışmaların özdeş olmadığı söylenemez ama biçimsel benzerliklerin varyasyonlardan daha önemli olmalarına bağlı olarak varyasyonlar o kadar önemsizdir ki biçimsel benzerliklerin önemi ağır basar. Biçimsel yenidenüretim öğesinin özel bir tartışmaya yol açtığı başka bağlamlar da bulunmaktadır. Bu yüzden özellikle çağdaş pazar koşullarının gerçekten çok yaygın olduğu (pazarın, geniş ölçekli dağıtımı sağlayan ekonomik örgütlenişiyle, temel yordanabilirliği ve tekrarlanabilirliği içinde birbirine bağlandığı durumdaki) koşullarda bu türden çalışma bütünlerinin ortaya çıkışından bu yana, «kopyalama» gibi terimler gerekli olmuştur. Özellikle geniş ölçekli ve merkezîleşmiş çağdaş kültür kurumlarına uygulanmış olmasıyla, kültürel yenidenüretimin en inandırıcı sınırlarının ortaya konulduğu bazı şeyler, bu tür kütlesel kopyalamaya tanıklık eder. Böylece, özellikle bu gibi kopyalama ürünlerinin, milyonlarca kopyasının çok yaygın ve hızlı biçimde dağıtılmasına izin veren çağdaş mekanik ve elektronik kopyalama [sistemleri] içinde yer alan üretimle yakın ilişkisinin altını çizdiğimiz zaman, çok önemli bir noktaya parmak basmış oluruz.

Yine de yenidenüretimi bu düzeylerle sınırlamak hatalı olacaktır. Gerçekten –özgül fakat bununla birlikte kültürel kopyalamanın yeterli bir betimlemesi olmayan– "seri üretilmiş sanat" ile (genellikle ortaya konulduğu şekliyle) «özgün, otantik sanat» arasındaki temel ayırımı reddetmeliyiz. Bunun nedeni, romantik bağlamda "özgün" olmayan, belli bir önemi bulunan sanat anlamındaki ve bir boş zaman değerlendirme amacı gütmeyen, daha "otantik" bir sanatın varoluşudur. Gerçekten de dünyada en önemli olan sanat, onun biçimlendirici formlarına lâyıkıyla dayanabilendir: Bu biçimlendirici formlar esasen kopyalama ürünleriyle birlikte oldukları ve bu yüzden önemsiz bulundukları halde, çalışmalar sıklıkla ait oldukları formlarla ilgilidir.

Bu güç sahada yenidenüretime ilişkin basit fikirler özellikle yanıltıcı olabilir. Büyük işlerin birçoğu, kendi kültürel gelişmelerinin zirvesinde yer alan büyük formlar (ve bu formların varlık nedeni olan yollar) içinde üretilmiştir. «Yenidenüretim»in temel bir algılanış şekli, her genel kuramda önemli bir *üretim* olarak görülen, üretilebilen bir formda yaratılması mümkün olan bu semereleri küçültülebilir. Dahası, özgül bir kapsamdan daha önemli bulunan biçimsel yenidenüretim öğeleri içinde onlarla doğrudan karşıtlık oluşturacak şekilde, formun olanaklarının daha dolu ya da henüz yönlendirilmiş bir gerçekleşmesi şeklinde *yenidenüretim* olan önemli çalışmalar vardır. Eğer kopyalamayla sıralanmış bir biçimsel üretim ve yenidenüretim bu gibi durumlara indirgenir ya da ihmal edilirse kültürel yenidenüretim algısı yetersiz kalacaktır.

Yenilikler

Fakat buna bağlı olarak savımızı, hâlen genel olarak yenidenüretilen toplumsal düzen içinde ve çoğu kez tipik olarak

bulduğumuz bir süreklilik içinde, sonuç alıcı biçimsel *yeniliklerin* bulunduğu önemli bir kültür tarihi alanına doğru yaymak zorundayız. Özellikle burada yenidenüretim içindeki düzeyleri tanımlamak gereklidir. Bunun için 17. yüzyıldan zamanımıza gelen burjuva toplumsal düzenine ilişkin, yenidenüretimi konu edinebileceğimiz akla yatkın bir eşik vardır. Bazı kuramcılar bu eşiği somutlaştıran özgülleştirici özelliklerin (başka dönemler ve bütün düzenlerle açık bir tezat hali bulunan) bazılarının üzerinde ısrarla durarak işe girişmişlerdir. Fakat etkin her kültürel formda olduğu gibi, yenidenüretimi mümkün kılan üretim durumunun sürekliliği her toplumsal düzen için ayrımsanabilir durumdadır. Bu karmaşık süreç içinde kuşkusuz bu gibi üretim ve yenidenüretim formları üzerinde sınırlayıcılar koyan ve baskılar uygulayan sistemli unsurlar olmakla birlikte (ya da genel bir toplumsal düzenin şekli içinde ele alınmaksızın veya bu öğelerin devam etmediğini ve yerdeğiştirmiş olabileceğini dikkate almaksızın), ayrıca, iç çatışmalar, iç kaymalar ve buna bağlı iç değişmeler bulunmaktadır.

Bunlar, kültürel üretimde çoğu kez yeni formlar olarak görülebilir. Naturalist tiyatrodan ve bununla birlikte öznel ve toplumsal dışavurumculuğa ilişkin alternatif formlardan kopuş bu türün örnekleridir. Tipik etkenlerin belirli bir kalıcılığı olmakla birlikte, hem biçimsel iç öğelerin hem de izleyici ve kurumlarla ilişkileri kuran toplumsal-biçimsel öğelerin kökten değişiklikleri olmuştur. Zamanla bu yenilikler son derece bilinçli bir hal almış ve yukarıda, 3. bölümde tartışılan bazı bağımsız formasyonlarla birleşmiştir. Bu gibi örnekler çerçevesinde yeni bir forma ve yeni toplumsal-biçimsel ilişkilere doğru yönelen bir akım, bunlarla görece bütünleşmiştir. Ancak, özgül biçimsel yenilikler ayrıca görece soyutlanmış çalışma ortamları içinden de çıkabilmektedir ve böylece yeni toplumsal-biçimsel ilişkilerin gelişmesi geciktirilebilmekte hatta başarısız olabilmektedir.

Gerçek bir biçimsel yenilik süreci, özgül örnekleriyle, çoğu kez zor çözümlenir. Belirgin keskin kopuşlar (kırılmalar) olduğu zaman bunları görmek daha kolaydır ama pratikte biçimsel yenilik eşitsiz ve sürüncemeli bir süreç içinde ortaya çıkar. Çoğu kez, baskı altındaki bir önceki formun uygunsuz ya da anlaşılmamış, yeni öğeler barındıran geçiş dönemleri ve geçiş çalışmaları, bu yeniliklerin birincil göstergesidir (Karş.: Hem kariyer hem de ruhsal iç gelişimi bakımından «kendini yetiştirme»ye ilişkin olan ve onun, George Elliot'un *Felix Korusu*'ndaki gibi, benimsenmiş «miras entrikası» figürüyle uyuşmayan yeni öğeleri). Yeni bir form ortaya çıktığında, onun çoğu zaman rahatsız edici olan bu öğeleri, bir çeşit basitleştirme olarak görülür ve kendisini tüm potansiyeliyle geliştirmesi hatırı sayılır bir zaman alabilir. Ancak özel formların bu ilk aşamalarına ait olan önemli çatışmalar hep olagelmiştir ve önde gelen ve izleyen olgun örneklerle karşılaştırıldığında bunların biçimsel anlamlarını yitirmesi kolaydır. Fakat kültür sosyologları için bu «geçiş» çalışmaları, çözümlemenin her ileri düzeyi için lâyıkıyla uygun hale gelmelerinden bu yana, tipik, model ve karakteristik olanın dikkat çekmesiyle birlikte çok önemli olmuşlardır. Buna bağlı olarak kültürel üretimdeki anahtar öğelerden biri olan kendi başına yeniliği, süreç içindeki yeniliği kaybetmek kolaylaşır. Henüz bu, «yaratıcı» stoğa bütünüyle elverişli olan kültürel üretimin çok az sayıdaki öğesinden biridir.

Üretim ile Yenidenüretim

Buna dayanarak, yalnız yenidenüretimden bahsetmek yerine, iki süreç hakkında da üretim ve yenidenüretimle ilgili olarak konuşmaya daima hazır olmalıyız. Daha genel toplumsal etkinliklerde, akla yatkın bir biçimde kopyalama

olarak betimlenen herşeye bütün ağırlığı verdiğimiz ve incelmiş belirli formların sistemli yenidenüretimini kabul ettiğimizde bile, toplumsal düzenleri ve kültürel düzenleri hâlâ etkili ve sürekli şekilde yaratılmış olarak ya da birdenbire bozulabilen bir yapı olarak görmemiz gerektiği konusunda ısrarcı olmak zorundayız.

Bu yapıların bazıları, kuşkusuz, ister en geniş isterse en dar ele alınışı bakımından olsun, bir yenidenüretimdir. Ama üretimle yenilik olmaksızın birçok düzen risk altındadır. Bazı düzenler altında ise tam bir risk altındadır (bunu en iyi kanıtlayan dönem, kapitalist birikimin sürdürülmesine dayanan burjuva çağıdır). Bu nedenle önemli yenilikler sadece benimsenmiş bir toplumsal ve kültürel düzene ayak uydurmak zorunda değildir; ayak uydurmaya zorlayan, onları değiştiren birçok süreç içinde, kendi yenidenüretiminin zorunlu koşulları olabilir.

Yeniliğin Toplumsal Süreçleri

Kültürel formlar arasında en zor analitik sorunlar, yeniliğin toplumsal süreçlerine ilişkin olanlardır. İstikrarlı bir üretimde ve her tür kopyalama düzeyinde, genellikle keşfedilebilen, genel ve esasen kurumsal türden toplumsal ilişkiler vardır. Yenilikler bağlamında ilişkiler, kaçınılmaz şekilde daha karmaşıktır; bunun bazı tipleri ve örnekleri yukarıda 3. bölümde ve 6. bölümde tartışılmıştır. Şimdi, yeniliğin toplumsal olarak ilişkide olduğu dört durumu birbirinden ayırarak, bu gibi bağlamların analiz edilebileceği kuramsal bir çerçeveyi göstermeye çalışabiliriz.

(i) Yeni türden üreticileri ve ilgileri doğuran ve/veya yeni çalışmaları destekleyen, yeni toplumsal sınıfların ya da sınıf kesimlerinin *ortaya çıkması;*

(ii) Bu ilişkilerin varolduğu ve değişmekte olduğu, böylelikle de yeni tür işlere gereğin ortaya çıktığı genel düzenin, bu

düzenin ilişki ve koşullarının, varolan toplumsal sınıf ve kesimler tarafından *yeniden tanımlanması;*

(iii) Yeni biçimsel olanakları sağlayan ve kültürel üretim araçlarında meydana gelen *değişmeler* (bu değişmeler (i) ya da (ii) ile *başlangıçta* ilişkili olabilir veya olmayabilir);

(iv) Münhasıran kültürel hareketler yoluyla, kendisiyle eklemlenmiş toplumsal örgütlenmeye karşılık geldiği ya da bununla dolaylı şekilde eklemlendiği bir düzeyde, (i) ve (ii)' de gösterilen durumların *tanınması.*

Şimdiye kadar kültür sosyolojisinde esas olarak, çok sayıda örneği bulunan (i) tipi üzerinde durulmuştur. Yukarıda 6. bölümde tartışılmış olan İngiliz burjuva tiyatrosunun ortaya çıkışı çok sayıdaki ilgili örnekten biridir. (i) tipi ile (iii) tipinin birarada çözümlenmesi asla düşünülmemekle birlikte, (iii) tipinin bağlamını genişletme bakımından ciddi kuramsal zorluklar yoktur. Örneğin, –daha önceki türler, tipler ve formlarla etkileşen ama ayrıca da kuşkusuz makul biçimde *sinematik*'in icadı olarak tanımlanabilecek– sinemaya ilişkin çarpıcı yenilikler (i) ve (ii)'deki durumlarla birlikte birçok türle bağlantılıdır. Daha sonraki aşamalarda ise düzenli üretimle ve kopyalama ile birleşmiş; ayrıca önemli bazı bakımlardan, bütünüyle, dolaysız olarak yenilikler şeklinde, biraraya gelmişlerdir.

Gerçek kuramsal güçlükler (ii) ve (iv) tiplerinde ortaya çıkar. Bunlar halen birçok fiilî durumu içermektedir. (i) tipinin çözümlenmesindeki zorluk ise yeniliğin temelde «gelişme» olarak yorumlanmasındandır; aslında bu yöndeki çözümleme örneklerini bu ölçütle seçer. Ancak bununla birlikte öznel dışavurumculuktaki gibi yenilikler bağlamında bir sorun vardır. Bunlar (Bloomsbury örneğinde olduğu gibi) önemli derecede gelişen bölünmelerle ilişkili olabilmekle birlikte, yükselen bir sınıfa ilişkin ürünler değildir. Çoğu kez sınıfın merkezî varlığına karşı bu gibi bölünmelere yol açan şey, koşulların ve ilişkilerin yeniden tanımlanmasıdır ve bunun yolu sınıfın yukarıdaki genel evresine ilişkin olarak (Bloombsbury'deki

gibi) bir bütün halinde etkili bir fikir verdiği mecralar kanalıyla yeni formları geliştirmektir. Öyleyse bu, çoğu kez «dekadan» adı verilen farklı konumlardan çıkmakla birlikte, sınıfın içinde de dışında da «gelişmeci» bir algıyı içermektedir.

Aslında, Bloomsbury örneğinde dikkati çeken, (ii) tipi örneklerdeki sanatsal yenilik ile şekillenmiş toplumsal rabıtalar arasındaki toplumsal ilişkiler, (tamamen genel bir yeniden tanımlama ihtiyacına ilişkin bir bilinç de olabilmekle birlikte) birinci dereceden dolaylıdır. (iv) tipi bağlamında bu dolaylılık adeta mutlaktır. Genellikle bu tür çalışmalar kanalıyla etkili çalışmaların forma daha bir bütün halinde içerilmelerinden bu yana, başka türden kayıtlı toplumsal gelişmeler arasında ortaya çıkan bütün ilişkileri gösterebilmek çok zordur. Verilen her örnek tartışmalı olacaktır ama İngiliz Rönesans tiyatrosu genelde yorumlanırken, bazı nedenlerle, (i) tipi içinde ele alınan, ama bana göre (iv) tipindeki durumlara uygun düşen formlar –Shakespeare ve «Jakoben» tragedyasının farklı formları– vardır.

Toplumsal ve Kültürel Değişme

Bu noktalar, sonuç olarak toplumsal değişme ile kültürel değişme arasındaki ilişkiler sorunuyla ilintilidir. En karmaşık toplumlarda varolan (oturmuş) toplumsal ilişkiler ve çıkarlar yumağını tanımlayarak değil, aynı zamanda devingen olan bu gibi yumakları tanımlayarak belirli sosyolojik farklılaştırmalara gidebiliriz. Buna bağlı olarak görece oturmuş bazı tahakküm ve bağımlılık ilişkilerini tanımlama ihtiyacı duyduğumuz zaman, bu tür ilişkilerin bir çoğunu aynı zamanda devingen ilişkileri içinde görmek zorundayızdır. Bu tür devingen formları çözümleme yöntemi olarak, *tortusal* [bakiye], *egemen* ve *doğmakta olan* ilişkileri birbirinden ayırmak zorunluluğu vardır.

Egemen İlişkiler

Kültürel üretimde egemenlik koşulları, egemen belli kurumlar ve formlar içinde oldukça açıktır. Bunlar kendilerini egemen toplumsal formlardan bağımsız gibi sunabilirler ama hem toplumsal hem de kültürel olan egemen formların verimliliği, birbirleriyle derin şekilde bütünleşmiş olmalarına bağlıdır. Böyle formlardan etkilenenler bunu, özgül formlar olmaktan çok, doğal ve gerekli formlar olarak görürler. Kültürel üretim alanında egemen olanlar, (basım ve yayımcılıkta olduğu gibi) bilinçli denetimden, çeşitli yerdeğiştirme türlerinden geçerek mesleki ve estetik değerlerin varsayılı (ve bu nedenle egemen) özerkliğine doğru değişen bu pratik bağlamlardan tamamen eksik biçimde bilgilenmiş olabilirler.

Tortusal ve Doğmakta Olan İlişkiler

Fakat bunun yanına –önceki ve genellikle farklı toplumlar ve zamanlarda yaratılmış ama hâlâ mevcut ve önemli olan ürünlere ait hem *tortusal* hem de –yeni türde çeşitli çalışmalara ait– *doğmakta olan* ilişkilerin kültürel üretimdeki hâli, çoğu kez eşit derecede, *pratikler şeklinde* görülürler. Egemen olan ilişkiler, belirgin biçimde her ikisini de içine çekebilir ya da özümlemeye kalkışabilir; ama hemen hemen daima, daha eski çalışmanın, çağın egemen kültürel üretiminin alternatifi olarak ya da bu üretimin genişlemesi şeklinde, belirli bir grup tarafından elde tutulması söz konusudur ve yine hemen hemen daima egemen formların ve onların toplumsal-biçimsel ilişkilerinin dışına taşmak (ve zamanla hareket içinde öne geçmek) isteyen yeni çalışmalar vardır.

Yenidenüretim Düzeyleri

En basit anlatımıyla kültürel yenidenüretim, temelde,

farklı olarak betimlenmiş yolların tümünde egemen olanın değişen düzeyinde ortaya çıkar. Bunun tersine tortusal olan, aracısız süreçleri bakımından yenidenüretilebilir olmakla birlikte, çoğu kez en son yenidenüretim formları çerçevesinde egemen olana karşı alternatif bir kültürel formdur (modern kapitalizme ve dolayısıyla modern sosyalizme göre daha eski olan bir kültürel alternatif ve bununla birlikte eğitimsel hatta bu çerçevede siyasal bir alternatif olarak, geçmişteki belli bir edebiyattan örneklenmiş olan geçmişedönük «organik» toplum fikriyle karş.). Bunun karşı ucunda ortaya çıkan düzey, yerileşmeci olmakla birlikte bu eğilimin aynısı değildir. Bazı yenilik türleri (örneğin öznel dışavurumculuk) egemen formun içinde yeralan akım ve uygulamalardandır ve böylece yeni formlar haline gelirler ama bu noktada genellikle gerilim ve mücadele yaşanmaktadır. Bazı yenilikler -doğan ve zarar görerek süren sanat ve düşünce türleri- her formunda egemen olan biçimi ortadan kaldırma eğiliminde olacaktır; tamamen yeni toplumsal güç- ler gibi, egemeni yenidenüretmek yada onu değiştirmek yerine toplumsal düzeni tahrip etme eğiliminde bulunacaktır.

Yeni formlarla karşılaşıldığı zaman, bunların yeni egemen formlara mı yoksa aslında doğmakta olan formlara mı ait olduğunu belirlemeye çalışmak kadar zor bir çözümleme şekli yoktur. Tarihsel çözümlemede konu şöyle ele alınır: Doğmakta olan form, burjuva tiyatrosunda olduğu gibi, ortaya çıkmaya başlayandır ve ardından çoğu kez egemen olur. Ama çağdaş çözümlemede, yenilik ile yenidenüretim arasındaki karmaşık ilişkiler nedeniyle, sorun farklı bir düzlemde bulunur. Bunu çözümlemede yardım bulmak amacıyla, kültürün toplumsal örgütlenmesi içinde farklı bir düşünceler yumağına doğru yol alınması zorunludur.

VIII
ÖRGÜT

2. ve 3. bölümde ele aldığımız düzlemde kültürün toplumsal örgütlenmesini, kültür kurumları ve formasyonları çerçevesinde çözümleyebiliriz. 5. ve 6. bölümdeki inceleme düzleminde ise özgül sanatlar ve formların gelişimi bakımından başka bir tür toplumsal örgütlenmeyi çözümleyebiliriz. 4. ve 7. bölümlerde çözümlenen alanlar –kültürel üretim araçları ve kültürel yeniden üretim süreci– etkin ilişkiler içinde cereyan eden kültürün toplumsal örgütlenmesinin bu iki düzleminin çözümlenmesini sağlayan alternatif yollardır.

Özgül bir çözümleme tipinin yerini tutmamakla birlikte, şimdi, kendisinin karmaşık bütün karşılıklı ilişkilerini göstermenin mümkün olabileceği genel bir kavramın imkânlarını araştırabiliriz. Kültür kavramının çağdaş tarihi, adeta tam da böyle bir kavram arayışının kaçınılmaz bir sonucudur. Bu, toplumsal düşünce tarihinde ve toplumsal düşüncenin gelişiminde kavramın hala gözardı edilemez oluşu yüzündendir. Fakat bu araştırmanın zorluklarını ve karmaşıklıklarını çözümlemeden yansıtılan ve çoğu kez «toplum içinde insan» şeklindeki alternatif ve aslında karşıt bir kavramlaştırmayı

araştırmadan taşınan bu çözümleme, geniş ölçüde ayrıntılandırılmaya ve takviye edilmeye muhtaçtır. 1. bölümde gördüğümüz gibi, çok genişletilmiş bir genelleştirmenin ve çok dar tutulmuş bir uzmanlaşmanın eşzamanlı olasılıkları tarafından karşılıklı ilişkiler üzerindeki ısrarın edilgenleştirilebilmesinden ya da hep beraber bu ısrardan kaçınabilme imkânının doğmasından bu yana, «bütün bir yaşam biçimi»nden «ruh durumları»na ve «sanat çalışmaları»na kadar yayılan konuyla ilişkili anlama kademelerinde yaşanan gerilim, çözümlemenin pratikteki zaafıdır. Bunu önlemek için, tanımlama tipine ilişkin merkezîliği vurgulayarak kültür kavramını *gerçekleşmiş bir anlamlandırma sistemi* olarak belirginleştirebilir ve güçlendirebiliriz.

Anlamlandırma Sistemi Olarak Kültür

Buna açıklık getirmek için kavramı, bir taraftan diğer sistemli toplumsal örgütlenme türlerinden ve öte yandan da bir anlamlandırma sistemi olarak daha özgül simge sistemlerinden ve simgeler sistemlerinden ayırabiliriz. Bu ayırım bu alanları birbirinden tecritli hale getirmeyi ya da ilişkisizleştirmeyi sağlamaz ama bu alanların karşılıklı ilişkilerini çözümlemek bakımından bir yer açar. Böylelikle ekonomik sistemleri, siyasal sistemleri ve üretim (aile ve akrabalık) sistemlerini ayrıştırabilmek ve onların kendi terimleri içinde bu tartışmayı yapabilmek gerekli olur; ama –bunlar iletişim halindeki insan varlığı ile bilinç arasındaki ilişkiler oldukları için– yapmamız gerektiği gibi bu karşılıklı ilişkiler [alanına] girdiğimiz zaman, sadece onların her tek anlamlandırma sistemiyle karşılaşmayız; bu alanlar ayrıca daha geniş ve daha genel bir anlamlandırma sisteminin, aslında toplumsal bir sistemin, gerekli öğeleridir.

Halen en genel ve herşeyin dahil olduğu koşullar altında bir toplumsal sistemi tartışma olanağımız vardır. Bütün insan

eylemleri ve ilişkileri, yalnız anlamın işlevleri haline gelebileceği ve böylelikle bunlar kökten şekilde önemsizleştirilebileceği için, sistemi yalnız başına bir anlamlandırma sistemine indirgemek yanlış olacaktır. Ama pratiğin merkezî öğesi olan toplumsal sisteme ait anlamlandırma sistemlerini dışarıda bırakmak suretiyle bir toplumsal sistemi yararlı biçimde tartışabileceğimizi düşünmek de yanlıştır. Çünkü bir anlamlandırma sistemi her bir ekonomik sisteme, her bir siyasal sisteme, her bir üreme sistemine ve en genel şekliyle her bir toplumsal sisteme özeldir. Ayrıca pratikte, bir sistem olmasıyla, en açık şekliyle bir dil olarak, düşünme ya da bilinç sistemi olarak ya da zorlama bir seçenek terim kullanılacak olursa bir ideoloji olarak ve yeni sanat ve düşüncenin özel biçimde simgelenen çalışma alanlarının bütünü olarak kendi içinde ayrılabilir. Dahası bütün bunlar yalnızca kurumlar ve ürünler biçiminde ve dahi yalnızca sistemler biçiminde ortaya çıkmazlar ama zorunlu olarak etkin pratikleri ve bilinç durumlarını vücuda getirirler.

«Kültür»ün tartışılabilen anlamları, bir anlamlandırma sisteminin kendisini en belirgin şekilde gösterdiği durumlarda seçilebilen alanlardadır. Kendi içinde çok önemli olan ve kabul edileceği gibi çok küçük bir sosyolojik dikkatin bulunduğu bir insan pratiği alanında yoğunlaşmanın avantajına sahip olmak bakımından bu durum, bu kitabın kullanımında pratik olarak işlemektedir. Ayrıca ortaya çıkan bu anlamlandırma sistemlerini ve bununla birlikte onların başka sistemler olarak görülebilecek –siyasal, iktisadî ve üremeye ilişkin– sistemlerle ilişkilerini tartışmak için bir kapı açmanın avantajına da sahiptir. Fakat, zorluğunun maliyeti ne olursa olsun, her toplumsal sistemin koşulu olan ve pratikte malzemelerini paylaşmak zorunda oldukları daha geniş bir anlamlandırma sisteminin, doğrudanlık ve uzaklık değişmeleri ne derecede olursa olsun, zorunlu öğeleri olan bu –çoğunlukla özelleşmiş ve buna bağlı olarak da kendi yerel simge sistemleri ve simgeler bütünü ile tümüyle doğrudan uygulanmakta olan– görünürdeki

anlamlandırma sistemlerine dönük bu türden her vurgu üzerinde kuramsal bir denetim olmalıdır.

Anlamlandırma Pratiği

Böylece kültürün daha geniş ya da daha dar çerçeve içinde gerçekleşmiş bir anlamlandırma sistemi olarak görülmesi, sadece, görünen biçimiyle anlamlandırma kurumlarının, pratiklerinin ve çalışmalarının incelenmesi için bir yol açmak anlamını taşımaz; ayrıca bu vurguyla birlikte bunlar ile diğer kurumlar, pratikler ve çalışmalar arasındaki ilişkilerin incelenmesine yönelmeyi de sağlar. Bu ilişkiler çift anahtarlıdır. Bu ayırım, tamamen farklı olan diğer bütün insan ihtiyaç ve eylemlerinin bir bütün halinde ve indirgenemez biçimde sunulması bakımından korunmaktayken, bu ilişkiler, bütün başka etkinliklerde derin biçimde temsil edilen anlamlandırma pratiğinin kalıcılığı tarafından harekete geçirilir. Gerekli anlamlandırma, az ya da çok bütünüyle diğer ihtiyaç ve eylemler içinde olduğu gibi çözülmüştür. Böylelikle sırası geldiğinde bu uygulamalar içindeki diğer ihtiyaç ve eylemlerin az ya da çok bütünüyle çözülüme uğradığını akıldan çıkarmayarak, bu diğer ihtiyaç ve eylemlerin bütün anlamlandırma etkinliklerinin dışavurumunda derinden varoluşunda ısrar edilmesi ile, bu ilişkiler karşıt bir yönde harekete geçecektir. Çözülüm metaforu, kültüre böyle bakıldığında yerindedir ve «az ya da çok» nitelemesi, nedeni olan bir ibare değildir ama çözülümün her iki yoldan da pratik olarak tanımlanabilecek kısmen tamam, kısmen tamamlanmamış derecelerini içeren gerçek bir katmanlaşmayı gösteren bir yoldur.

Kültürel Pratikler ve Diğerleri

Böylece gerçekleşmiş bir anlamlandırma sistemi olmasıyla kültürün toplumsal örgütlenmesi, yalnızca bazılarının dışavurumunda «kültürel» olarak görünen etkinliklerin, ilişkilerin

ve kurumların bütün katlarına yerleşmiştir. Bu, en azından çağdaş toplumlar için, kültürün «bütün bir yaşam biçimi» olarak anlaşılmasından daha etkili bir kuramsal kullanımdır. Esas olarak antropolojiden kaynaklanan bu ele alış, genel bir sistemin –yürürlükteki ve işleyen pratiklerin, anlamların ve değerlerin özgül ve örgütlü bir sisteminin– vurgulanması bakımından büyük bir değer taşır. Bu, teori ve pratikte "hayatın ekonomik bir yanı", "siyasal bir yanı", "özel bir yanı", "tinsel bir yanı", "boş zaman yanı" ve hayatın bunun gibi [parçaları] olduğunu kabul eden kapitalist toplum düzeni içinde tarihsel olarak gelişen ayırıcı analiz alışkanlığına karşı özellikle güçlü bir eğilimdir. Böylelikle tüm insan varlığının ve tüm toplulukların yaşamlarında varolan daha zayıf bağlantı formlarının da anlamı kaçırılabilir ya da bunlara yalnızca, asla etkin biçimde açıklayıcı olamayan, çoğu kez yerel olarak kaydedilebilen «etkileşim» ya da «etkiler» başlıkları altında rastlanabilir.

Öte yandan eğer kültür «bütün bir yaşam biçimi» ise, bunun ötesine geçen ilgili önemli terimler yok sayılabilmektedir. Pratikte daha çok antropolojide kullanılan ilgili genel terimler «kültür» ve «doğa» terimleridir. «Endüstriyel kültür» ile onun (özellikle kullanılan) fiziksel dünyası arasındaki ilişkilerin en genel düzeylerde araştırılıp açıklanabildiği çok geniş bir ele alış olduğu gibi, bu terimlerin hayli açıklayıcı olabildiği bazı yalın toplumlar da vardır. Ancak oldukça gelişmiş ve karmaşık toplumlarda, «kültür»-«doğa» ilişkisinin [açıklama bakımından] yetersiz kaldığı, toplumsal ve maddî bir dönüşümün yaşandığı pek çok düzlem vardır. Aslında bu düzlemler, anlamlandırma sisteminin kendi kendine geliştiği ve burada çözümlenmesinin gerekli olduğu karmaşık dönüşümler alanı içinde yer alır.

Dönüşümler

Bazı dönüşüm örnekleri, ilgili çözülüm dereceleri bağla-

mında mümkün olan bir çözümleme şekli gösterebilir. Yürürlükteki parasal düzen bunun açık bir örneğidir. Gelişmiş herhangi bir ticarî sistemde bu daha açık hale gelir ve bir anlamda ekonomik bir etken olur. Ayrıca bu, sadece ekonomik değerlerle ilgili bir anlamlandırma sistemi olmayıp aynı zamanda bariz simgelerini taşıdığı özgül bir siyasal düzen alanıyla da ilişkilidir. Ancak para basma [darp] sistemi özgül bir simge sistemidir. Dahası, bu sistem estetik bir analize konu olabilmekteyse de, hiç kuşkusuz herhangi bir para akışında, ihtiyaçlar, ticaret ve ödeme hareketleri egemendir ve anlamlandırma etkeni her ne kadar bu düzenin yaratılış nedeni ise de bu bağlamda gözardı edilebilir.

Yerleşim konusunda dönüşümler daha karmaşıktır. Belirli bir yerleşim sadece tarihsel olarak değil, en temel barınma ihtiyacının doyurulması alanında döngüsel biçimde başlar. Fakat sonra bu tür bir yerleşimin özgül bir kültür içindeki gelişimi, sadece özgül fiziksel çevresine bağlı olarak değil, aynı zamanda böylelikle anlam kazanan üreme (aile ve akrabalık) sistemiyle de tam bir ilişki içindedir. Daha sonraki dönüşümlerde yerleşim göreli boyut ve konumları ile iç toplumsal farklılaşmayı hem somutlaştırmış hem de buna tanıklık etmiştir. Çoğunlukla bu durumun görüldüğü bu aşamada, yerleşim gibi birincil bir ihtiyaç, göreli rahatlık ve elverişlilik bakımından hâlâ başattır ama göreli bir toplumsal konumun açık göstergeleri –bir anlamlandırma sistemi– tarafından halihazırda yönlendirilmektedir. Saraylar, belirli türdeki «taşra» evleri gibi bazı durumlarda bu anlamlandırma etkeni tasarımın önemli bir etkeni haline gelir; bunun asıl işlevden bile önemli hale geldiği durumlar vardır. Anlamlandırıcı etkenin göreli önemi, belirli bir ev tipi ile özel bir yaşam biçimi arasındaki kuramsal ilişkinin oldukça farklılaşan durumlarına göre artar. Yine bu çerçevede yahut bunun ötesinde ulusal mimarî, belirli bir estetik düşünceyle bilinçli bir sanat halini alır ve evin sakinleri, dekorasyondan bahçe düzenlemesine kadar, önceden tasarlanmış, zenginleşen türler

içinde rol alırlar [katılımcı olurlar]. Bu gibi bir durumda –ve elbise ile giyimin aynı tipten sayılması gibi bir durumda– daima belli bir düzeyde egemen olan, toplumsal olarak gelişmiş birincil ihtiyaçların ve bazıları gayet açık olan anlamlı pratikler manzumesinin özellikle karmaşık bir çözümü vardır.

Çağdaş İletişim

Çağdaş iletişim sistemi, başka türden bir dizi karmaşık dönüşümü içerir. Bir telefon sisteminde doğrudan ihtiyaç –ama üretim tarzındaki değişmelerle ve toplumsal yerleşmeler ve aile yerleşimlerine ait tutarlı modeller içinde kendi kendine gelişen bir ihtiyaç– etkeni görece baskındır. Ama örneğin radyo yayını çok farklıdır. Daha genelleştirilmiş bir düzeyde bu, bazı benzer ihtiyaçları karşılar ama (örgütlenmesine ilişkin ihtilaflar varolduğu ve varolmaya devam ettiği için) temelde bu, doğrudan doğruya ekonomik ve siyasal düzenin sorunları ile bir aradadır. Bu tür iletişim, çoğu zaman hem bunlar tarafından özellikle belirlenir hem de yenidenüretim ve tadilatlarında bunlar önemli bir etkendir. O zaman burada, sanki diğer ihtiyaç ve eylem türleri tamamen bunun içinde çözülüyormuş gibi davranılamayacak olan belirgin bir anlamlandırma sistemi durumu görülür. Burada aslında açık bir iç sıralanma vardır. Bu sıralanmanın bir ucunda –göreli önem, göreli otorite ve daha genel değerler gibi– anlamlandırma süreçleri içinde bulunan haberler ve siyasal düşünce, yoğun şekilde etkindir ama burada hâlâ bunları siyasal ve ekonomik düzenin tamamen doğrudan yansımaları olarak görmek esastır. Bu sıralanmanın diğer ucundaki pratikte, hâlâ buna benzer bazı yansımalara rastlanan ama daha temel olarak birçok aracılık türleri ile belirli aşamalarda diğer –dışsal– ihtiyaç ve eylem türlerinin etkili biçimde çözüldüğü pratik türlerinin görüldüğü «katışıksız eğlence» yer alır.

Güzel Sanatlar Alanı

Bu alan, kültürün toplumsal örgütlenmesine ilişkin en çok sorunun bulunduğu bu zor geçiş alanları içine yerleşmiştir. Yayıncılık içinde yeralan alan, bilinçli ve özelleşmiş sanat içinde yeralan alanla karşılaştırılabilir. Fakat farklı sanat alanlarında çözülümün göreli dereceleri varmış gibi görünür. Örneğin edebiyat özgül araçlarını, dilini, bütün toplumsal iletişim türlerine ilişkin en genel araçlarla paylaşır ve birçok malzemesini diğer toplumsal eylem ve ilgi türlerinin zaten belirli olan alanlarından alır. Problemleri sonuçlandırmak için, örneğin «edebiyat» ile öteki yazı formları arasındaki fark üzerine çalışılmaktadır (Karş. 5. bölüm). Ama pratikte bunlar daima, genel anlamlandırma sistemiyle olan saptanabilir özgül bağlantılarıyla birlikte, sunulan kategorilerin kendilerinin simgeleyici formlar olduğu özgül anlamlandırma pratik ve çalışmalarının göreli özerkliğine ilişkin savlardır. Yine de, örneğin sunulan kategorilerin hâlâ işlek ve çoğu kez doğrudan olduğu müzik alanıyla göreli bazı temel zıtlıklar vardır; özgül anlamlandırma sistemi burada çoğunlukla diğer alanların ve eylem ve ihtiyaçlara ilişkin diğer anlamlandırma sistemlerinin daha tamamlanmış bir çözümü gibi görünür.

Kültürün Toplumsal Örgütlenmesi

Böylelikle kültürün toplumsal örgütlenmesi, en doğrudan olandan en dolaylısına kadar, birçok örgütlenme şekli içinde yaygın ve karmaşık bir alandır. Eğer buna tarihsel olarak bakarsak anlamlandırma sistemleriyle ilişkili olan ve onları gerçekleştiren genel kültürel üretim ve yenidenüretim tanımları içinde, kültür kurumları, kültürel formasyonlar, kültürel üretim araçları alanlarında, kültürel olarak gelişmiş sanatlar ve kültürel ve sanatsal formlara ilişkin ayrıştırılmış ve birleştirilmiş alanlarda sosyolojik yöntemleri geliştirme ihtimalimiz vardır.

Somut çözümleme, farklı pekçok yollardan, farklı kısmî vurgulara yönelebilir. Ampirik bir kültür sosyolojisi, gelişmesinin olabildiğince erken bir aşamasında kuramın ve yöntemin temel sorunları en azından geçici olarak çözümlenmişken, köklü bir biçimde yaygınlaştırılabilir. Bu ampirik gelişim doğal olarak birçok özgül çalışmada ortaya çıkacaktır. Bu noktada en yararlı olacak şey, yeni bir ampirik çalışmanın bilhassa gerekli olduğu çok genel ve açık bir sosyolojik sorun üzerinde bu türden bir kuramsal kararlılık tavrını göstermektedir. 1. bölümde açıklanan nedenlerden ötürü, sosyolojinin kendisi daha tanıklı [belirli] kurumlarla ve «etkiler»le uğraşmaktayken, sanat dallarına ilişkin etkili bir sosyolojinin uğraşılarında sosyolojinin dışından gelen önemli miktarda bir etki bulunmaktadır. [Kültür konusunda] yalnızca birkaç hareketin ortaya çıktığı en genel sosyolojiyle doğrudan ilgili bulunan tek bir kültür alanı vardır. Bu alan, bu hareketlerin doğasından ötürü, «entelektüeller»in toplumsal statüsü ve toplumsal formasyonu alanı olarak tanımlanır

«Entelektüeller» Sosyolojisi

Ama buna bağlı olarak söylenecek ilk şey, tanımın, ortodoks sosyolojinin anlamlandırma sistemi çerçevesinde bir terim olarak çözümlenmek zorunda olduğudur. Böylelikle, entelektüellerin bir sınıf olup olmadığı ya da başka türlü bir grup olarak temel toplumsal sınıflarla nasıl ilişki kurdukları veya kuramadıkları genel olarak irdelenir. Kısmen yararlı ampirik çalışmalar vardır ama bunlarda hatta (kaydadeğer olan) Gramsci (1971'de İngilizceye çevrilmiştir) ve Mannheim (1936 ve 1956)'ın çalışmaları gibi bazı gelişkin çalışmalarda bile doğrudan araştırma yöntemlerini etkileyen çözümlenmemiş kuramsal sorunlar vardır.

Bu sorunların başında, en önemli olarak, ilk «entelektüel» tanımı bulunur. Dikkatli bir araştırmayla tanımın, ilk ola-

rak, daha genel bir kültür üreticileri topluluğunu ifade edecek şekilde yanıltıcı bir özelleşmeye, ikinci olarak da genel bir toplumsal kategoriye yönelen bir kültürel formasyon tipini kastedecek şekilde yanıltıcı bir yaygınlaşmaya uğradığı görülür. Tipik olarak, toplumsal bir düzen ve onun başlıca sınıflarıyla önemli ama kesin olmayan ilişkileri bulunan belirli türden yazarlar, filozoflar ve toplumsal düşünürleri içine alacak şekilde odaklanan "entelektüeller" kategorisi, aslında kültür üreticilerine ait toplumsal örgütlenmenin tek tek temsilcisi gibi ele alınamayacak olan çok özgül bir tarihsel formasyondur. Bir taraftan bu kategori, «entelektüel» olarak tanımlanamayacak olan ama genel kültür içine yardımcı öğeler olarak katılan pek çok sanatçı, icracı ve kültür üreticisini dışarda tutar. Öte yandan doğrudan doğruya önde gelen siyasal, ekonomik, dinsel ve toplumsal kurumlarda çalışan –memurlar, mali uzmanlar, rahipler, avukatlar ve doktorları– ve sadece bu kurumların doğrudan uygulamalarına değil, aynı zamanda genel toplumsal ve kültürel düzenin üretim ve yenidenüretimine açıkça müdahil olan pekçok entelektüel çalışanı da içine almaz. Öğretmenlere ilişkin tanımı, farklı eğitim düzeylerinde üretim ve yenidenüretimin alternatif versiyonları açısından tamamen belirsiz bırakır. Örneğin Mannheim'in tersine Gramsci'nin kategorinin kapsamı dışında kalan bu alanlara doğru yönelmesi, ama "entelektüel" tanımındaki genel zorluğun hâlâ sürmesi önemlidir.

Entelektüeller (intellectuals) ve Zekâ (intelligence)

• «Entelektüel» teriminin İngilizce kullanımında tekrar ortaya çıkan zorluğun, çözümleme içinde iki önemli problem arzetmesi ilginçtir. En başta terime sadece entelektüellerin zeki olduğunu ima etmesi ve bu yüzden iddialı olması bakımından karşı çıkılır. İkinci olarak, günlük olaylardan uzak ve onlara soğuk duran bir tanımlama yolu, bir tür pratikten uzak oluşun akılcılaştırılması olması nedeniyle, terim reddedilir. Terime

ilişkin bu karşı çıkışların gerekçeleri ve tonları aptalca olsa da asıl konu bu değildir; çünkü bunlar çözümlemeye ulaşamasalar da belli başlı problemleri gündeme getirirler.

İlk karşı çıkışta, Gramsci'nin «bütün insanlar entelektüeldir... Ama bütün insanların toplumda entelektüel bir işlevi yoktur» belirlemesini söylemek mümkündür. Burada vurgulanan, tüm beşerî toplumsal ve üretken etkinliklerin zekâ gerektirdiği ve buna bağlı olarak asıl sorunun, deneyimin istisnaî olan bir derecesi ve düzenliliği içinde işleyen etkinlik türlerinin tanımlanması sorunu olduğudur. Ama tabii Gramsci'nin de farkına vardığı gibi, bu sorun bizi «entelektüel» kavramının olağan kullanımının ötesine götürür. Kavram zorunlu olarak entelektüel uğraşın dışında idarî, malî, hukukî, siyasî, tıbbî vb. doğrudan ve dolaylı amaçları olan kurumlarda çalışan bu entelektüel emekçileri de içermektedir. Gramsci bunu kabul etmiştir ve sorunu kendisinin «geleneksel» ve «organik» entelektüeller ayrımıyla çözmeye çalışmıştır. «Organik» entelektüeller, «geleneksel» olanlar daha eski ve daha farklı ve dolaylı sınıf ilişkileri içindeyken, doğrudan doğruya toplumsal bir sınıfla bağlantılıdır ve doğrudan böyle bir sınıfa hizmet ederler. Bu ayırım, ilgili soruna parmak basmakla birlikte, onları çözümlemez. Bizim, daha yerel durumları genişleterek genel ilkeleri tanımlamamıza izin vermek yerine genel tarihsel ve toplumsal ilkeler yoluyla «entelektüelleri» tanımlamamıza yol açan özgül etkinlik ve ilişkileri yorumlamamız gerekir.

Entelektüeller ve Fikirlerin Özelleşmesi

Her toplumda kültür üreticileri vardır ve hem onların özelleşme dereceleri hem de bağlı toplumsal ilişkileri tarihsel olarak belirlenmiştir. Bunun değişik örneklerini 2. ve 3. bölümlerde gördük. Ama bununla birlikte, belli bir zaman ve mekâna bağlı işlevsel özelleşmenin derecesi ne olursa olsun, (7. bölümde gördüğümüz gibi farklı derecelerde ve farklı uzak-

lıklardaki) genel toplumsal ve kültürel üretim ve yeniden-üretimin bir öğesi olduğu için kültürel üretimin hiçbir yanı tam olarak özelleştirilemez. Bunun nedeni ayrıca, «entelektüel» işlevlerin kesinlikle tecrit edilemez oluşudur. En genel anlamıyla zekâ yalnızca bütün toplumsal ve üretken etkinliklere girmiş değildir. Ayrıca çağdaş anlamda entelektüellerin uzmanlıklarıyla ilgili «fikirler» ve «kavramlar» bazan doğrudan doğruya fikirler ve kavramlar olarak bütün bir toplumsal ve kültürel doku içinde hem üretilir hem de çoğaltılır; ama aynı zamanda paylaşılan kurumların formu, anlamlı toplumsal ilişkiler, dinsel ve kültürel fırsatlar, uğraş ve gösterim tarzları içinde daha geniş şekilde üretilir ve yenidenüretilirler. Bu üretim aslında bütün bir anlamlandırma sistemi ve fikir ve kavramların anlam kazandıkları sistem içindedir. Dahası bu genel üretim ve yenidenüretim etkinlikleri, bir düzeyde ifade edilen fikirler olarak çözümlenebilmekte ise de, çoğu kez otantik fikir ve kavramların, yoğun biçimde uygulanmakta olan bir eklemlenme olduğu ya da pratikle ilişkileri sorunluysa etkili olduğu bir bağlam –tarihî maddeci bağlam–dır. Aslında «toplumsal sistem» ve «anlamlandırma sistemi», pratikte değişken bir sıralama içinde karşılıklı olarak birbirlerini yapılandırır hale geldiklerinden beri, yalnızca soyut olarak ayrıştırılabilmektedir.

Kültür Üreticilerinin İlişkileri

Bu nedenle kültür üreticilerinin birbirinden ayrılabilen işlevleri, tüm üyelerinin toplumun katılımcıları olduğu bu genel üretim ve yenidenüretimden ayrı olarak asla anlaşılamaz. Aynı zamanda bu katılım, uç noktada, toplumsal ve tarihsel olarak değişkendir. Bunun asgari koşulu bir dile ve geleneklere sahip olunması ve bunların yenidenüretimidir. Ve hemen hemen daima bu, yaklaşım içinde etkili şekilde geneldir. Fakat bununla birlikte fethedenler ile fethedilenler, toplumsal sınıflar, cinsler ve yetişkinler ile çocuklar arasında varolan

bütün pratik tahakküm ve bağımlılık dereceleri bulunmaktadır. Bu gibi egemenlik ve bağımlılık ilişkileri içinde kültür üreticilerinin etkinliklerinin iki kere özelleşmesi kaçınılmazdır: Birincisinde, özelleşme kültür uğraşının özel bir türüne yöneliktir; ikincisinde ise örgütlü toplumsal sistem ile bağların kurulmasına dönüktür.

Kültür Üreticileri ve Egemen Gruplar: Bu bağlanmanın egemen öğelere doğru olacağı genel bir doğrudur. Ama bu, form ve derece bakımından tahakkümün özel türünün doğasına göre değişebilir. Bağlanma dışarıya kapalı şekilde olabilir; öyle ki kültür uğraşı yalnızca egemen grup için yaratılır. Ayrıca stratejik olarak daha geniş tutulabilir; burada egemen grubun çıkarına uygun olacak şekilde herkese açık gösterim sözkonusudur. Ayıca bu ikisi çoğu kez bir uzmanlaşma formu olacak şekilde karışabilir. Ancak tahakkümün ve bağımlılığın ve bunlar içindeki mücadelenin belirli koşullarını vurgulamak gerekirse, bazı tip kültür uğraşları, bağımlı bir gruba az ya da çok bilinçle bağlanmış olarak ve bu gruplar içinde planlı biçimde üretilir. Bunun yeterli kanıtı fethedilmiş toplumların, bağımlı sınıfların, bağımlı kadınların ve çocukların kültürlerinde vardır. Fakat tabii bunlar, her zaman (mücadele koşulları içinde değilse de) bağımlılığın yarattığı kültürler olarak kalmasalar bile bağımlılaştırılmış kültürler olarak kalırlar. Egemen gruplar her zaman (aslında tarihsel olarak çoğu zaman) bir halkın bütün anlamlandırma sistemini yönlendirmezler; tipik olarak bu gruplar bu sistemin üstünde ya da ötesinde olmaktan çok *içinde* egemendirler.

Gelişen ve karmaşık toplumlarda, buna göre şimdi bir grup ya da gruplar olarak ayırdedilebilen kültür üreticileri ile genel toplumsal sistem arasında belirgin şekilde zorluklarla dolu ilişkiler vardır. 2. ve 3. bölümlerde buna ilişkin değişik örnekler verdik ve 7. bölümde, başka şekilde örgütlenmiş toplumsal ilişkilerle uzaklık derecesinin bir işlevi olarak –pratiğin ve sonra uygulayıcıların– göreli özerkliği varsayımına ulaştık. Şimdi bu varsayımı, kurumların ve pratiklerin, özel

örgütler ve eylem ve ihtiyaç vurguları içinde anlamlandırılan bir pratiğin göreli çözülüm derecesi ile birbirinden ayrılabileceği şeklindeki daha ötede bir varsayımla (s. 208 ve devamı) birleştirebiliriz. Böylece görece özerk kültür üreticilerinin tanınma derecesi ve buradan çağdaş anlamlarıyla, «sanatçılar»ın ve «entelektüeller»in tanınma derecesi, toplumsal ve kültürel üretim ve yenidenüretimin hâlâ tümüyle genel ve temel olan süreçleriyle görece belli bir uzaklıktaki, «bunun gibi» bir kültürel üretim ayrımının işlevine bağlıdır. Buna bağlı olarak göreli uzaklık konusu, somut kategoriler ve «dünyalar» konusu olmaktan çok, özgül bir tarihsel ve toplumsal çözümleme yoluyla tanımlanmış olan bir konudur.

Göreli Uzaklık: Göreli uzaklık kavramı, tabii ki *ayrılma*'yı anlatmaz; bu sadece onun uç bir örneğidir. 2. bölümde tasvir edilen ve toplumsal düzen içinde öngörülmüş bir yere sahip bulunan sanatçılar olarak tanınan kurumlaşmış sanatçıların durumunda göreli uzaklık vardır. Aslında göreli uzaklığın tanınma ve kurum ile karşılaştırılabilen formları tarihsel olarak yaygındır. Kilise ruhbanları düzeni ve ardından üniversiteler, bunun başlıca örnekleridir. Kendini örgütleme ve tanınma mücadelesinin –çoğu kez değişen genel koşullara bağlı olarak tekrarlanan mücadelelerin– öğeleri, loncalar ya da meslekî sanatçı örgütleri örneklerinde olduğu gibi, olabildiğince açıktır.

Ancak, çoğu zaman ödev ve ayrıcalıkların zımnî tanımları ile birlikte (verilen ya da elde edilen) tanınma ve kurum tarafından elde edilen göreli özerklik, bütünüyle tekelci toplumsal düzen tiplerine bağımlı değilse de, en azından onlarla çok uyumludur. Burada bile, kültürel üretim tipleri açısından farklı göreli özerklik türlerini birbirinden ayırabiliriz. Böylece bazı müzik ve resim formları ya da akademik çalışmaya ve yazıya ilişkin belirli türler tekelci bir toplumsal düzen içinde göreli bir özerkliğe sahip olabilmektedir; çünkü bunlar en genel koşullarında içsel olarak bu düzenin yenidenüretimine bağlıdırlar ya da en azından düzene doğrudan meydan

okuyamaz ya da onunla çelişmezler. Ve biz toplumsal düzenin kendisi içinde, aslında onun üretim ve yenidenüretimi içinde bir işbölümü olan işlevsel bir örgütlenme biçimi olarak bir göreli özerklik türünü görmek için sadece –hukuk, ahlâkiyat, siyasal kuram ve tarih ile bilimin ilgili alanlarındaki– diğer çalışma alanlarına bakmak durumundayız.

Kiliseler: Feodal toplumlarda kilisenin konumu birçok örnek arzeder. Örneklerin bütünlüğü içinde, hâlâ göreli uzaklık dereceleri tarafından belirlenen bütünleşmiş bir göreli özerklik tipini buluruz. Bazı kritik noktalarda ise aynı zamanda egemenler ve yöneticiler olan «Kilise» ile «Devlet» entelektüellerinin işlevlerini birbirinden ne şekilde ayırdedebileceğimize ilişkin pratik bir birikim bulmaktayız. Bu bütünleşme içinde, buna bağlı olarak çoğu kez önemli gerilim ve somut çatışma durumları, bunlar *arasındaki* gerilim ve çatışmalar özellikle –İngiliz Reformasyonu'nda görüldüğü gibi– toplumsal düzenin karakterinde yaşanan büyük değişmeyle bir-leşmekteyken, açık şekilde özerk düzenler *içindeki* gerilim ve çatışma formlarına dönüşür.

Partiler: Çağdaş devrim sonrası toplumlarında siyasal partinin konumu bu çözümleme türü için başka bir alanı ortaya çıkarır. Bu alan öncelikle toplumsal düzenin kendisi içinde yeralan işlevsel bir örgütlenme formudur ve böyle olmasıyla da bu temel bütünleşmeyi ifade eden devlet memurlarıyla iç içe geçmiş (ve iç hareketlilik yaşamakta olan) entelektüelleri içerir. Uğraş tipleri bakımından göreli uzaklık derecelerinde, pratikte genel düzenin yenidenüretiminin iç yönlendirmesiyle yönetilen bazı göreli özerklikler hâlâ vardır. Bu durumda görece özerk kurumlar içinde, ama onlar *arasındaki* birkaç gerilim durumu halinde, önemli gerilim ve çatışma durumları sürmektedir. Sözgelimi bir komünist parti ile varolan bir komünist devlet örgütü formu arasında kuramsal olarak tahmin edilebilecek gerilim, bir bütün olarak toplumsal düzenin karakterindeki büyük değişimin tanıklığıyla tanımlanabilmektedir.

Bütünleşme Tipleri: Göreli özerklik bu nedenle herhangi bir kültür kurumu ya da pratiği formunun soyut bir koşulu değildir. Ama kendisi bir bütün olarak toplumsal düzenin bütünleştirici karakteristik tipi tarafından büyük ölçüde belirlenen toplumsal ve tarihsel bir değişkendir. Açık ya da pratik tekelci koşullarda dağılan güçlerin aşamaları ya da açık büyük toplumsal çıkar çatışmaları tarafından değiştirilmekte; ilişkiler zorunlu olarak daha karmaşık hale gelmektedir.

Güçlerin dağıtıldığı durumda en esaslı kültür üreticileri ilişkileri, ayrıca göreli bağımlılık formları da olan göreli özerklik ve kurumlaşmış ve içsel olarak ayrıcalıklı olan, tekelden ayrı olarak kurumlaşmamış bulunan çoğulculuk [tipi] gibi farklı mesenlik formları halindedirler. Fakat bu gelişmeler, genel toplumsal düzendeki değişmelerle doğrudan doğruya bağlantılı olan, basım ve yayın alanındaki bariz pazar gelişmesi durumu gibi, aracı ilişkilerin köklü biçimde değiştiği koşulların bulunduğu üretim araçlarındaki değişmelerden ayrılamaz. Başka bir düzeyde, aynı pazar koşullarının nihaî egemenliği çerçevesinde, üniversitelerin ve kiliselerin başlıca örnekleri olduğu, değişen karmaşık yollardan toplumsal düzenle daha doğrudan bütünleşmiş bulunan görece ayrıcalıklı kurumların şimdiki durumu görülür. Bu düzeylerin herbirinde ve onların etkileşiminde göreli özerkliğin çağdaş tanımları biçimlenmeye başlamıştır.

«Tarafsız Entelijansiya»

Bu koşulların Alfred Weber ve Mannheim'da görülen en etkileyici sosyolojik formülasyonu «görece tarafsız bir entelijansiya» belirlemesidir (Mannheim 1956:106). Bu Matthew Arnold ve izleyicilerinde görüldüğü gibi, ideal bir durumun saptanması olmayıp nesnel bir tanımlama girişimidir. Entelektüeller «gerçek» entelektüeller ve sanatçılar olarak ayrılmaktayken, en geniş şekilde aslında tarafsız olan entelektüel ve sanatçıların dolaşımdaki versiyonlarından ayrı olarak, en

dikkatli belirlemelerinde, bu, açıkça değişen koşullara ve onların sonuçlarına karşı makul bir ilk tepkidir.

Aslında, daha önceki hatta sonraki bütünleşmiş toplumsal tekel türleri içinde bulunanlara göre, pazar koşullarının egemen olduğu liberal devlet içinde, önemli derecede, çok sayıda, kökten şekilde bağımsız düşünür ve sanatçı örnekleri yok değildir. Bu radikal bağımsızlar, tanımın kahramanları olurlar ve çoğumuz onlara onur bahşederiz (böyle değilse bile, paylaşılan zamanda onları bütünüyle taklit ederiz). Kültür üreticilerinin ve kültürel üretim bütününün *sosyolojik* bir tanımı olarak bu aslında kullanışsız bir tanımdır. Esasen, normal (ve ideal) olarak görülen bu ilişki tipinin çıkarılmasıyla, kültür sosyolojisinin asıl içeriği olan merkezî ve çok zorlu göreli özerklik ve göreli uzaklık sorunlarını taşır ve böylelikle de kültürel üretimi ve birçok kültür üreticisi türünü kendinden menkul dar bir «entelektüel» tanımına indirgemeyi işaret eder.

İdeologlar: Öte yandan bu, *sosyolojik olarak* varolan ve olağan karşı tanımlama türlerince düzeltilemez. Buna ilişkin en popüler sav, cari toplumsal düzenin genel bir ideoloji ürettiği ve bu düzenin bu genel ideoloji tarafından yenidenüretildiği; bu ideolojinin başlıca taşıyıcı ve üreticilerinin ise entelektüeller (kültür üreticileri) olduğu; buna bağlı olarak da (yerel örgütlenme formları ne olursa olsun) kültürel uğraşın, ideolojik devlet aygıtının (Karş. Althusser 1971) pratiği olarak tanımlanabildiğidir. Bu sava nitelemeler getirilebilir. Özel pratiklerin göreli özerkliği, onların iç yenidenüretim formları konusuna yapılacak makul bir vurguyla imkân kazanabilir. Belirli entelektüel uğraş türleri, başka şekilde geçerli olan «ideoloji»den ayrı olarak, «bilim» şeklinde tasarımlanabilir. Bu ayırım, üretimin desteklenebilen toplumsal koşulları olmaksızın, normal olarak içsel bir ayırımdır. Daha genelde ampirik olarak ideolojik *devlet* aygıtı üzerine yapılacak güçsüz bir vurgu, doğrudan doğruya devlet örgütleri içinde cereyan ettiği kadar (ya da ondan daha çok) genel kuramsal koşullar ve pazar koşulları içinde varolan egemen bir *sınıf*

tarafından ideolojik aygıtın denetlendiğine ilişkin daha akla yatkın bir öneriyle yerdeğiştirebilmiştir. Bu nitelemeler bile kültürel üretimin ve örgüt üzerine sosyolojik kuramın konumunu belirli bir standartın altında tutmuştur.

Kuramsal Etkenler: Aslında üç tip düzeltme yapmak gerekir ve bu düzeltmeler Weber-Mannheim tanımının doğru şekilde gözlemlediği olguya ilişkin başlıca sosyolojik açıklamaları sağlaması bakımından önemlidir.

Birincisi, kapitalist pazar ile burjuva toplumsal düzeni arasındaki (4. bölümde tartışılan) asimetrinin, özgül koşulları olduğudur. Bu, kültürel üretim demeti içinde simetriye yahut uyumluluğa ilişkin daha genel koşulların daha önemli olduğu anlamına gelmez ama bunlar değer kazanmış bazı bağımsızlıkları içeren bir uyumsuz uğraşa ilişkin bir düşünceyi gündeme sokan, evreler ile egemen düzen kesimleri arasındaki hem genel hem de önemli geçiş noktalarını ortaya çıkarırlar.

İkincisi, üniversiteler örneğinde görüldüğü gibi, genel düzenin hareketlerine tam manasıyla eşlik eden bir evre olması gerekmeyen ve özgün ya da eski tanınma ve ayrıcalık koşullarından türemiş her durumda, genelde özgün ve eleştirel üretim olarak görünen gelişmiş bağımsız bir entelektüel uğraş ölçütüne sahip bulunan iç kurumsal yenidenüretim koşullarının varolduğudur.

Üçüncüsü ise, buna bağlı olarak bu tipte bir egemen toplumsal düzenin, toplumsal ve sınıfsal çıkarları farklı, alternatif ya da muhalif olan önemli örgütlenmeleri (denetleyebilecek ve değiştirebilecekken ya da düzenli olarak bunu yapmaya çalışacağı halde) dışlamadığıdır. Böylelikle daima potansiyel olarak ve birçok durumda da somut olarak, alternatif üretime sınırlı bir temel oluşturabiliyorsa, bir alternatif bulunur. Bu kurumsal koşulların üçü de, tabii tarihsel ve mekânsal olarak değişken sonuçlarıyla birlikte, somut üretimle ilişkisi içinde ampirik olarak soruşturulabilir. Aralarında, «bağımsız» ya da «tarafsız » olarak (çok acele) tanımlanmış olan ayrı bir kültürel üretimin büyük bölümünü barındırırlar.

Tabii bu arada, üçüncü durumda en dikkat çekici şekilde görülen ama diğer ikisinde de bulunan sosyolojik sorular, dayanak noktaları, bir bütün olarak toplumsal düzenden pazara, ayrıcalıklı ve alternatif ya da muhalif kurumlara ilişkin daha özgül hareketlere doğru değiştiğinde, soru halinde kalmayı sürdürürler.

Pazara İlişkin Asimetri: Böylece pazar ile kurulu toplumsal düzen arasındaki asimetrinin genel koşulu, bir dizi özgül değişkenle ilişkili olmak zorundadır. Somut pazar hareketleri içinde bu asimetrinin bir yanını oluşturan gözlenebilir geçici ve sektörel çeşitlilikler vardır. Pazarın ezici gücünün egemen düzen içindeki eşdeğer toplumsal ya da kültürel önemi veya otoritesine uygun düşmeyen, (özellikle 1950'lerden sonra görülen) yeni genç kuşağa yönelik olarak ortaya çıkmış özgül kültürel üretim bunun önemli bir çağdaş örneğidir. Yine bir dizi azınlık ya da muhalif ya da alternatif gruplaşmalarına bağlı, bu koşullarda ekonomik olarak işlev kazanabilen ama açık toplumsal ve kültürel otorite kurumlarıyla karşılaştırılabilir olmayan yaşayabilen pazar kesimleri bulunabilmektedir. Bu çeşitlenmelerin herbiri kendilerine özgü formasyonları üretir.

Bir başka yönden, özellikle pazar ekonomisinin son aşamalarında –pazarın başka türden devamlı bir ulusal kültür içindeki ekonomik mekanizma olarak görülebildiği–toplumsal düzenle pazar arasında öngörülen geleneksel ilişkiler, geleneksel kurumlar –devlet, eğitim ve din kurumları– ile pazar kurumları arasındaki otorite bunalımını alevlendiren müstesna *kültürel* pazar dinamizmi tarafından beslenen radikal bir sorunu doğurur. Bu nedenle bunun içinde ortaya çıkan karmaşık sektörel oluşumlar genel olarak egemen düzen hatta egemen sınıf olarak görülebilmektedir.

Ayrıcalıklı Kurumlar: Bu, üniversiteler gibi ayrıcalıklı kültür kurumlarına ilişkin sosyolojik ayrıntılarla bağlantılıdır. Bunlar, yalnızca, bağımlı olmayan belirli kültürel çalışma standart ve prosedürlerini korumakta olmayıp, belirli bir gerilim altında kendilerini farklılıklarıyla birlikte ko-

rurlar. Bunlar, çoğu zaman göreli uzaklığın tanınmasıyla, tortusal alanlarda (örneğin klasik akademik alanlarda) tam tamına bir etkiye sahiptirler. Bunlar, genellikle de iç standart ve prosedürlerin, etkili bir hizmetin koşulları olarak kabul edildiği egemen alanlarda (örneğin uygulamalı bilimlerde) işlevsel bir etkiye sahiptir. Ama çok daha sık olarak ayrıcalık koşullarının onların pratiği tarafından tehdit edilebildiği ve benimsenmiş «standartların» yeni çıkarlara ve prosedürlere *karşı* yardıma çağrılabildiği yeni yeni ortaya çıkan alanlarda (örneğin eleştirel sosyolojide) asgari hatta olumsuz etkileri vardır. Bu çoğu kez, zamanımızdaki üniversitelerde olduğu gibi bu kurumlar içinde karmaşık sektörel oluşumlara yol açar.

Ancak daha çok farklılaşmalar vardır. Pazarın ya da açık siyasal düzenin ötesinde belirli kurumların ayrıcalıkları, sınırlı simgesel değerler içindeki sıradan pazar hareketlerinde olduğu gibi kısa vadeli bir kültür ticareti ile, başlıca simgesel değerin *otorite*'nin yavaş yapılanmasına dayandığı uzun vadeli hareketler arasından Bourdieu (1977) tarafından yapılan ayırımla ilişkili olabildiği gibi, bağımsız işin üretimiyle de ilişkilidir. Başlıca bir felsefî yazılı ve kültürel sistem düzeyinde ve esasen kültürel uğraşın amaçları ve doğasına ilişkin daha derindeki tanımlama düzeyinde, artık yalnızca üniversitelerin değil, akademilerin, ulusal kültür kurumlarının ve kamusal kültür sistemlerinin de içinde bulunduğu ayrıcalıklı kurumlar, otoriter bir düzenin fikirlerinin ve pratiklerinin üretildiği kaçınılmaz unsurlar olarak görülebilirler ve çoğu zaman da, uzun vadeli otoritelerinin bir iç koşulu olarak, ayrılıkçı ya da muhalif azınlık öğelerini içerdiği zaman bile böyle görülmektedirler.

Alternatif ve Muhalif Formasyonlar: Alternatif ya da muhalif örgütlenmelerin içinde yer aldığı ve onlara yönelik olan kültürel çalışma durumu farklıdır ama kendine ait sosyolojik değişkenleri vardır. Kurumlaşmış bir sınıf ya da çıkar bağlamında, kültürel ve entelektüel uğraş ile hizmet ettiği çıkarlar

arasına, iç ve dış daireler şeklinde uzaklık derecelerinin yerleştiğini gözlemleyebiliriz. Bu örgütsel olarak farkedilebilir ve ayrıca Bourdieu'nun kısa vadeli ve uzun vadeli hareketler ayırımındaki ele alış biçimyle çözümlenebilir. Benzer saptamaların birçoğu görece yerleşik hale gelmiş olan alternatif ya da muhalif örgütlenmelere uygulanır ama belirleyici sosyolojik fark, görece yerleşik –ve böylece de kültürel çalışmanın alternatif ve muhalif türlerine ilişkin– tarzın, bizatihi alternatif veya muhalif çıkar ile varolan genel egemen çıkar arasındaki ilişkilerin bir işlevi olmasıdır. Derece itibariyle bir bütün olarak toplumsal ve kültürel sistem içinde eğer hâlâ birbirinden farklı öğeler sayılıyorlarsa, alternatif ya da muhalif çalışmalar birleştirilebilir; görece yerleşikleşen uzaklık dereceleri devam edebilir.

Diğer yandan, varolan sistemin dönüşümüne ya da bir başkasıyla değiştirimine yönelmiş her akım, daha tanıklı ve dışsal bunalımın çok etkili formlarını olduğu kadar, içsel olanlara ilişkin formları da canlandırır. Sektörel karmaşıklıklar, hakikî bir muhalif parti yöneticilerinin kendileri egemen sınıf değil ama potansiyel bir idare sistemi ile etkin kültürel üretim arasında karmaşık bir aracılık konumunda oldukları için, dikkat çekici şekilde genelde radikal bir entelijansiya *içinde* ortaya çıkar. «Partinin entelektüel önderleri», «parti entelektüelleri», «partiyle bütünleşmiş entelektüeller», «partinin ayrıca hizmet ettiği çıkarlara hizmet eden entelektüeller», «uzun vadeli çıkarlara, sınıf perspektifine ve toplumu dönüştüren şekliyle sınıf perspektifine yönelik otorite sağlayan entelektüeller» [tanımlamaları] arasındaki gibi yerleşmiş başka türden uzaklık dereceleri, hem somut çatışmanın varlığı ve ivediliği hem de çözülmemiş kesimler arası tanımlamalar yüzünden, kurumlaşmış ya da görece kurumlaşmış partilerdekine göre hakikaten muhalif olanları tartışmak bakımından, çözümlenmesi çok daha güç bir konudur. Bunlar, Gramsci'nin (1971 çevirisi) "hegemonya" ve "organik" entelektüeller çözümlemesinde keşfedilmiş olan kar-

maşık gerçekliklerdir. Pratikte bunlar alternatif ve muhalif kültür uğraşlarının en zor problemlerini oluştururlar.

Tarihsel Değişmeler

Böylece biz, özellikle çözümlenebilen «entelektüeller» ve daha genel olarak tüm kültür üreticisi kesimler sorunu içinde yer alan sosyolojik dayanak çerçevesini büyük ölçüde genişletmiş olduk. Özellikle, koşullandırılarak kabul edilmiş terimlerin ötesinde, ilgili kavramları, savları ve araştırma ve soruşturma tarzlarını değiştirmeye yöneldik. Şimdi daha genel bazı tarihsel ve çağdaş belirlemeleri sonuçladırabiliriz.

Kültürel Azınlıklar

İlk olarak, benimsenmiş geniş kültürel betimleme kategorileri –«aristokratik» ve «halk», «azınlık» ve «popüler», «eğitimli ve eğitimsiz»– toplumsal ürünler olarak, kendilerine uzak düşmüş olan toplumsal dönüşümlerle ilişkilendirilmek zorundadır. İlk kategoriler feodal ve feodal ertesi toplumlarda toplumsal bir temelden yoksun kalmışlardır ve bu çağdaş sınıf toplumunun ilk ve orta aşamalarında da nisbeten sürmüştür. Önemli geçiş, entelektüel ve sanatsal etkinlikler diğer toplumsal örgütlenme türleriyle anlamlı korelasyonları dışında kendi koşullarında gruplandığı ve ayrıştırıldığı zaman ortaya çıkmıştır. Bu, doğal olarak içinde «azınlık» sanatlarının ve entelektüel tecessüslerinin bulunduğu ve –basında hâlâ devam ettiği gibi– bazı etkili «azınlık» kesimlerinin yeraldığı burjuva toplumunun karakteristik bir olgusudur. Fakat bunlarla daha genel her toplumsal-kültürel örgütlenme arasındaki ilişki sınaî kentleşme döneminden bu yana, zorunlu ve evrensel eğitim ve genel siyasal katılım dönemi açıldıktan beri, had safhada sorunlu olagelmiştir.

Bu özgül sorunlar içinde –diğer toplumsal örgüt türleriyle

birlikte ortaya çıkmış ya da güvenilir korelasyonları olmaksızın «eğitimli» ya da «kültürlü» azınlık ve sonra özel bir «entelektüeller» kategorisi biçimlenmiştir. Toplumsal kültürel sürecin gerçek dinamikleri, yalnız geç «folk» kültüründen, kentsel popüler kültürün yeni ve kısmen kendisini örgütlemiş formlarına uzanan bir yörünge boyunca değil, ama hem de burjuva pazarı ve devletin eğitim ve siyaset sistemi tarafından üretilen «popüler» kültürün yaygın –ve sonuçta kütlesel olarak yaygınlaşan– üretimi yörüngesi boyunca hareket eden «popüler» dönüşümlerde en açık şekilde görülür.

Popüler Kültür

Bir düzeyde «popüler kültür», daha geç dönemlerde, bunlar arasındaki önemli iç çatışmalarla birlikte tortusal, kendini üreten ve dışsal olarak üretilmiş öğelerin çok karmaşık bir birleşimi olmuştur. Bir başka düzeyde ve artan bir şekilde bu «popüler» kültür, giderek tortusal olarak görünen ve biçimsel olarak bu çerçeveler içinde «korunmuş» bulunan bir «azınlık» kesimi ile birlikte, çağdaş iletişim kurumlarında sunulan bir «evrenselliğe» doğru yürüyen büyük bir burjuva ve egemen sınıf kültürel üretim alanıdır. Böylelikle görece tartışılmaz bir «yüksek kültür», sınıfın belirleyici olduğu bir kültürel üretim alanı içinde etkin ve etkili bir «azınlık» kararlı şekilde genel bir «çoğunluk» alanına yönelmişken, refakatini sürdüren ve rekabet halindeki birtakım ketum ardıl azınlıklarla beraber, genellikle tümüyle geçmiş zamanda kalmıştır.

Bürokrasiler

Böylece özellikle evrensel eğitim ve genel siyasal katılım ortaya çıktığından beri, bazı tortusal doğrudan sınıf öğeleri ile ama temelde genel bir düzeyde tanımlanmış tahakküm ile birlikte kültürel örgütlenme, yeniden yapılanmıştır. Sanatçı-

ların ve öğretmenlerin ötesinde ve üzerinde, tipik olarak içinde istihdam edildikleri kültürel ve eğitimsel bürokrasilerin büyük bir genişlemesi yaşanmıştır. Dahası bu bürokrasiler, örgütlü bir –gerçekleşmiş bir anlamlandırma– sistemini de kuşkusuz şekilde biraraya getiren yollardan siyasal, ekonomik ve yönetsel bürokrasileri –bazı kısmî çatışmaların dışında kalmayacak şekilde– birbirine bağlamıştır. Bütün çeşitleriyle dosdoğru bir kültürel üretim skalası –kendi içinde bazı değişken uzaklık derecelerini taşımakta ve yerel azınlık kesimlerine izin vermekte olduğu bir durumda– daha önceki betimlemelerin dayanmış olduğu örgütlenme tiplerini ve uygun kavramları dönüştürmüştür. Buna bağlı olarak, birçok sanat ve düşünce formunda yenilikçi bir çalışma varken, doğmakta olan hakiki formun, yalnızca özgül terimler ile değil ayrıca öncelikle bu egemen genel sistemin alternatiflerine katkı yapan bir çerçeve ile tanımlanması gerektiği söylenebilir.

Genişleyen Pazar

Kültürel örgütlenmeyi radikal olarak etkileyen ikinci büyük tarihsel gelişme, özellikle medya içinde uluslararası bir pazara hatta bir dünya pazarına doğru yönelen kurumlaşmadır. Çoğu ilk zamanlara ait kapalı ya da kendine yeterli toplumlar istisna olmak üzere, bazı kültürel ithalat ve ihracat süreçleri daima önemli olagelmiştir. Bunlar genellikle sanat ve fikirlerin yayılması olarak yorumlanabilir ama çoğu kez somut süreçlerde anlamlı sosyolojik değişkenler vardır. İthal edilenin ne olduğuna ve ne zaman ithal edildiğine karar vermek, geçmişteki öğeler tasarlanmış şekilde yeniden ortaya çıkarıldığı ya da canlandırıldığı zaman görülen seçici gelenek süreçlerine çok benzer. Kimi zaman ithalat, aristokratik Fransız formlarının bilinçli ithali ile gerçekleşen İngiliz Restorasyonu'nda olduğu gibi egemen gruplar tarafından gerçekleştirilir. Diğer yandan, kimi zaman da İngiliz Yeni Solu'nun Kıta Avrupası'nın Marksist çalışmalarını ithal etmesiyle or-

taya çıkan son durumda olduğu gibi, bu ithalat alternatif ya da muhalif gruplarca yapılır. Bu ithal örüntülerin sosyolojik özellikleri, esas olarak tabii belli bir özü bulunan ve başka toplumların en iyi yaratılarını öğrenmeyi başlatan genel formüllerin galebe çalması yüzünden, hiçbir zaman yeterli derecede soruşturulmamıştır. İçine girilen seçici süreçler kanıtlı olmalıdır ve en azından eğer seçici ithal tarzlarıyla şiddetli iç toplumsal ilişkiler arasında keşfedilebilir bağlantılar varsa bunları görmeye çalışmalıyız.

Kültürel İhraçlar

Kültürel ihraç farklı bir süreçtir. Özellikle imparatorluklarda ve genel uluslararası rekabetin bulunduğu birçok belirgin durumda göreli siyasal ve ticarî tahakkümün bir işlevidir. Fakat üretim ve dağıtım araçlarındaki değişmeler, daha eski olan bu süreçlerin çoğunu bir başka hale dönüştürmüştür. Belirli alanlarda, özellikle de sinema ve televizyon eserlerinde yalnız yurtiçi değil aynı zamanda uluslararası düzeyde göreli tekel koşulları en genel kültürel tahakküm ve buna bağlı olan kültürel bağımlılık süreçlerinin ötesinde etki eder hale gelmiştir. Schiller'in (1969) üzerinde durduğu bu yeni ilişkiler ihraç edilmiş aracısız çalışmalarla sınırlı değildir. Bunlar ulusal diller olan özgül anlamlandırma sistemleri üzerinde radikal etkiler yapmışlardır; [böylelikle] kültürel ve ideolojik vurguyu geniş alanlara taşırlar ve genel siyasal hareketlerle doğrudan doğruya ilişkili olabilirler. İşbu süreçlerde ulusal temelli formların ele alınmasını ya da yeniden yeşertilmesini *(implantation)* içeren yeni «çokuluslu» kültürel birleşim formlarına yol açarlar. Böylelikle tipik olarak tektoplumlu sistemler için geliştirilmiş kültürel örgüt sosyolojisi köklü biçimde uluslarötesi ve uluslarüzeri bir ölçek üzerindeki birleşik ve eşitsiz bir yeni ve giderek önem kazanan kültürel üretim sistemine doğru genişlemek zorundadır.

Bilgi Süreçleri

Üçüncü önemli tarihsel gelişme, temel değişimlerin, kültürel üretimin tanımını köklü biçimde etkilediği genel emek süreçleri yumağı içindedir. Tabii hâlâ üretken işlemler ile müzik, resim, heykel, drama, şiir gibi geleneksel kültür formlarını birbirinden ayırabiliriz. Ancak eğitim ve öğretimle birlikte bunların içinde gerçekleşen tarihsel dönemleri, doğrudan üretken uğraşlar olan tarım ve sınaî üretim ve bunların ürünlerinin dağıtımı süreçlerindeki dönemlerden açıkça ayırdedebilmekteyiz. En özgül düzeylerde bunlar hâlâ birbirinden ayrılabilmektedir ama bu arada ve giderek hızla artan bir derecede emek süreçlerinin çoğu artık dönüşüme uğramıştır. Gelişmiş sanayi toplumlarında eski anlamıyla doğrudan üretim, şimdi çoğunlukla çalışan nüfusun epey küçük ve giderek azalan bir bölümünü içine almaktadır. Dağıtım başka birçoklarını da ilgilendirir ama çağdaş pazarlama koşullarında ve hem içsel hem de dışsal olan geniş ölçekli ekonomik örgütlenmelerin bilgi süreçlerinin artan önemiyle birlikte, ekonomik örgütlenmenin nitel bir parçası olmuştur. Aynı zamanda çağdaş yönetici devlette ve çağdaş siyasal sistemlerde bilgi süreçleri o kadar merkezî hale gelmiştir ki, yine hem içsel hem de dışsal sistemler içinde bu hareketlerin genel karakteri ayrıca nitel olarak değişmiştir. Böylece bütün bir çağdaş emek sürecinin önemli bir parçası, geleneksel «kültürel» etkinliklerden kuramsal olarak kolayca ayrılamayan bir çerçevede tanımlanmalıdır. Süreçlerin bütünleşmesi ve karmaşıklığı nedeniyle kesin kestirimler yapmak kolay değildir ama son bir Amerikan araştırması çalışan nüfusun % 50'sinin özgül bilgi süreçleri ve yönlendirimi içine girdiğini göstermektedir. Gerçek oran ne olursa olsun, fikirlerin ve bilginin üretimi ve dağıtımının bütün uğraş türlerinde tümüyle yeni bir önem kazandığına ilişkin pek az kuşku duyulabilir.

Bu nedenle, yalnız geniş ölçüde yaygınlaşmış ve kendisi önceki daha sınırlı ve daha meslekî formlardan niteliksel

olarak değişmiş olan kültürel tüketim düzeyinde değil, ayrıca kültürel üretim ve dağıtım formları düzeyinde de köklü biçimde değişen durumlara doğru yönelmiş olduk. Devlet gücü ya da ekonomik mülkiyet ve komuta içindeki daha eski belirleme tiplerinin pek çoğunun, çoğu kez düzeltilmek zorunda hatta (çağdaş seçim süreci türleri tarafından siyasetin düzenlenmesinde olduğu gibi) devamını sağlamak üzere değişmek zorunda olmasına karşın, bu belirleme çerçevesinde hâ-lâ kesinliğini sürdürdüğü bir gerçektir. Öte yandan çok sayıda işçi, tamamen yeni toplumsal ve sınıfsal karmaşıklıkların bulunduğu bu sistemlerin doğrudan işlemleri ve etkinlikleri içine girmiş durumdadır. Yerleşik iktidar gruplarının bu çalışma sistemlerine bağımlılığı o kadar belirgin hale gelmiştir ki, en sert «sınaî» çatışmalar ve mücadeleler, artık bu kritik bilgi, iletişim ve veri toplama ve işlemeye dayanan idare sistemleri alanında cereyan etmektedir. Bu yüzden bütün bir kültürel üretim ve yenidenüretim sistemi, emek süreçlerinin karakter ve dağıtımındaki bu temel değişmeler nedeniyle bazı yeni mecralarda risk altındadır.

Değişmiş ve Değişebilen İlişkiler

Daha ötede, böyle bir sistemin değişmiş ve potansiyel olarak değişebilen ilişkileri, işlemsel bir düzeyle sınırlanamaz. Bazı kültürel üretim yeteneklerinin ve tekniklerinin pek çoğu, en geniş anlamında zorunlu olarak daha genel bir şekilde dağılmıştır. Kültürel üretimin bütün dönemlerinde ve formlarında açıkça görülen karakteri, daha önceki bütün gelişmiş toplumlardakine göre bugün daha doğrudan biçimde etkin ve kaçınılmazdır. Buna bağlı olarak, bir tarafta kültürel üretimin merkezî toplumsal karakteri ile özgül kültürel üretimin tortusal formları arasında süren ve önemli olan çelişkiler, diğer tarafta da hâlâ siyasal ve ekonomik denetimin belirleyici formları vardır.

Böylece, kültür sosyolojisi –kurum ve formasyonlarla, an-

lamlandırma sistem ve formlarının çözümlemesinde– aracısız kapsamı içinde bulunan birçok uğraş türünü içermekteyse de, artık özgül süreçlerinin ve içeriklerinin pratik bir genelleştirimine daha doğrudan dayanan bir toplumsal düzen içindeki bu aktif çağdaş ilişkilere zorunlu olarak girmelidir. Buna bağlı olarak, önemli ölçüde bu genel değişme noktasında gelişen, tümüyle sorumluluk duyan bir kültür sosyolojisi, yapısal olduğu kadar analitik olmak, analitik olduğu kadar da yapısal olmak zorundadır.

Yine de birçok zorluğa ve direnişe karşın, eğer işbirlikçi çalışmayı yaygınlaştırarak nasıl yapılacağı öğrenilirse, hâlâ, kültür sosyolojisinin önemli yeni bir disiplin haline gelebilme olanağı vardır.

KAYNAKLAR

ADORNO, T.W. (1949): *Philosophie der neven Musik*, Frankfurt.
ADORNO, T.W. (1967a): 'Thesen zur Kunstsoziologie', *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, XIX, 1.
ADORNO, T.W. (tr. 1967b): *Prisms*, Spearman, London.
ALBRECHT, M.C. (1968): 'Art as an Institution', *American Sociological Review*, XXXIII, 3.
ALBRECHT, M.C., BARNETT, J.H. and GRIFF, M., eds. (1970): *The Sociology of Art and Literature*, Duckworth, London.
ALTHUSSER, L. (tr. 1970): *For Marx*, Penguin, Harmondsworth.
ALTHUSSER, L. (tr. 1971): *Lenin and Philosophy*, New Left Books, London.
ALTHUSSER, L. (tr 1976): *Essays in Self-Criticism*, New Left Books, London.
ALTICK, H.D. (1957): *The English Common Reader*, Cambridge University Press.
ANDERSON, P. (1968): 'Components of the National Culture', *New Left Review*, 50.
ANTAL, F. (1947): *Florentine Painting and its Social Background*, Kegan Paul, London.

BAKHTIN, M. (1968): *Rabelais and his World*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
BALIBAR, R. (1974): *Les Français fictifs*, Hachette, Paris.
BANN, S. and BOWLT, S., eds. (1973): *Russian Formalism*, Scottish Academic Press, Edinburgh.
BARNETT, J.H. (1958): 'Research Areas in the Sociology of Art', *Sociology and Social Research*, LXII, 6.
BARNETT, J.H. (1959): 'The Sociology of Art' in R.K. Merton *et al.*, *Sociology Today*, Basic Books, New York.
BARRETT, M. *et al.*, eds. (1979): *Ideology and Cultural Production*, Croom

Helm, London.
BARTHES, R. (1957): *Mythologies*, Seun, Paris.
BARTHES, R. (tr. 1977): *Image, Music, Text*, Fontana, London.
BAXANDALL, L. (1972): *Radical Perspectives in the Arts*, Penguin, Harmondsworth.
BAXANDALL, L. and MORAWSKI, S., eds. (1973): *Marx and Engels on Literature and Art*, Telos Press, St. Louis, Missouri.
BELJAME, A. (1948): *Men of Letters and the English Public in the Eighteenth Century*, Kegan Paul,London.
BENJAMIN, W. (tr. 1969): *Illuminations*, Harcourt Brace, New York.
BENJAMIN, W. (tr. 1973): *Baudelaire*, New Left Books, London.
BENNETT, T. (1979): *Formalism and Marxism*, Methuen, London.
BERELSON, B. (1950): *Content Analysis in Communications Research*, Free Press, Glencoe, Illinois.

BIGSBY, C.W.E., ed. (1976): *Approaches to Popular Culture*, Arnold, London.
BLOCH, M. *et al.* (1977): *Aesthetics and Politics*, New Left Books, London.
BLUMLER, J. and McQUAIL, D., eds. (1968): *Televizion in Politics*, Faber, London.
BOURDIEU, P. and PASSERON, J-C. (1977): *Reproduction in Education, Society and Culture*, Sage, London.
BRYSON, L., ed. (1948): *The Communication of Ideas*, New York.
BURCKHARDT, J. C. (tr. 1878): *The Civilization of the Period of the Renaissance in Italy*, London.
BURKE, P. (1974): *Tradition and Innovation in Renaissance Italy*, Fontana, London.

CAUDWELL, C. (1938): *Illusion and Reality*, Lawrence and Wishart, London.
CAUDWELL, C. (1965): *The Concept of Freedom*, Lawrence and Wishart, London.
CLARK, T.J. (1973): *Image of the People*, Thames and Hudson, London.
COLLINS, A.S. (1928): *The Profession of Letters*, Routledge, London.
CORRADI, I. (1971): 'Cultural Dependence and the Sociology of Knowledge', *International Journal of Comparative Sociology*, VIII, 1.
COWARD, R. (1977): 'Class, Culture and the Social Formation', *Screen*, XVIII, 1.
CREEDY, J., ed. (1970): *The Social Context of Art*, Tavistock, London.
CURRAN, J., GUREVITCH, M. and WOOLLACOTT, J., eds. (1977): *Mass Communication and Society*, Arnold, London.

DILTHEY, W. (tr. 1976): *Selected Writings*, ed. Rickman, H.P., Cambridge University Press.
DUNCAN, H.. (1947): *Annotated Bibliography on the Sociology of Literature*, Chicago University Press.
DUVIGNAUD, J. (1965): *Sociologie du théâtre*, PUF, Paris.
DUVIGNAUD, J. (1967): *Sociologie de l'art*, PUF, Paris.

EAGLETON, T. (1976): *Criticsm and Ideology*, New Left Books, London.
ENZENSBERGER, H.M. (tr. 1970): 'Constituents of a Theory of the Media',

New Left Review, 64.
ERLICH, V. (tr. 1955): *Russian Formalism*, Mouton, The Hague.
ESCARPIT, R. (tr. 1966): *The Book Revolution*, Harrap, London.
ESCARPIT, R. (tr. 1971): *The Sociology of Literature*, Cass, London.
ESSEX UNIVERSITY (1971): *Literature, Society and the Sociology of Literature*, University of Essex, Colchester.

FISCHER, E. (tr. 1963): *The Necessity of Art*, Penguin, Harmondsworth.
FISCHER, E. (tr. 1969): *Art against Ideology*, Penguin, Harmondsworth.
FRANCASTEL, P. (1965): *Peinture et société*, Gallimard, Paris.
FRANCASTEL, P. (1970): Etudes de sociologie de l'art, Denoel, Paris.
FRAZER, J.G. (1890): *The Golden Bought*, Macmillan, London.
FRYE, N. (1957): *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey.

GARNHAM, N. (1977): 'Towards a Political Economy of Culture', *New Universities Quarterly*, Summer.
GERBNER, G. ed. (1977): *Mass Media in Changing Cultures*, Wiley, New York.
GLASGOW UNIVERSITY MEDIA GROUP (1976): *Bad News*, Routledge, London.
GLASGOW UNIVERSITY MEDIA GROUP (1980): *More Bad News*, Routledge, London.
GOLDMANN, L. (1964): *The Hidden God*, Routledge, London.
GOLDMANN, L. (1970): *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, Paris.
GOLDMANN, L. (1975): *Towards a Sociology of the Novel*, Tavistock, London.
GOLDMANN, L. (1976): *Cultural Creation*, Telos Press, St Louis, Missouri.
GOMBRICH, E. (1963): *Meditations on a Hobby Horse*, Phaidon, London
GRAMSCI, A. (tr. 1971): *Selections from the Prison Notebooks*, Lawrence and Wishart, London.

HALL, S. and WHANNEL, P. (1964): *The Popular Arts*, Hutchinson, London.
HALL, S. (1977): 'Culture, the Media and the Ideological Effect' in Curran, J. *et al.*, *Mass Communication and Society*, Arnold, London.
HALLORAN, J. (1970): *The Effects of Television*, Panther, London.
HALLORAN, J., BROWN, R. L. and CHANEY, D. (1970): *Television and Delinquency*, Leicester University Press.
HAUSER, A. (1962): *The Social History of Art*, Routledge, London.
HEATH, S. and SKIRROW, G. (1977): 'Television, a World in Action', *Screen*, XVIII, 2.
HENNING, E.B. (1960): 'Patronage and Style in the Arts', *Journal of Aesthetics and Art Criticsm*, XVIII.
HERDER, J.G. (tr. 1968): *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*, Chicago University Press.
HIMMELWEIT, H., OPPENHEIM, A. and VINCE, P. (1958): *Television and the Child*, Oxford University Press.
HOGGART, R. (1957): *The Uses of Literacy*, Chatto and Windus, London.
HORKHEIMER, M. and ADORNO, T., intro. (1973): *Aspect of Sociology*,

Heinemann, London.
HORKHEIMER, M. (1968): *Kritische Theorie*, Frankfurt.
HUET, A., *et. al.* (1978): *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble.
HUGHES, H.S. (1959): *Consciousness and Society*, MacGibbon and Kee, London.

INGLIS, F. (1972): *The Imagery of Power*, Heinemann, London.

JAMESON, F. (1972a): *Marxism and Form*, Princeton University Press, New Jersey.
JAMESON, F. (1972b): *The Prison House of Language*, Princeton University Press, New Jersey.
JAY, M. (1973): *The Dialectical Imagination*, Heinemann, London.
JUNG, C.G. (1933): *Modern Man in Search of a Soul*, Kegan Paul, London.

KAUTSKY, K. (1927): *The Materialist Conception of History*, London.
KAVOLIS, V. (1968): *Artistic Expression: a sociological analysis*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
KELLY, G. (1976): *The English Jacobin Novel*, Oxford University Press.
KLINGENDER, F. (1972): *Art and the Industiral Revolution*, Paladin, St. Albans.
KRACAUER, S. (1947): *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, New Jersey.
KROEBER, A. L. and KLUCKHOHN, C. (1952): 'Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions', *Peabody Museum Papers*, XLVII, Harvard University Press.

LASSWELL, H.D. (1948): 'The Structure and Function of Communication in Society' in Bryson, L., *The Communication of Ideas*, New York.
LAURENSON, D.T. and SWINGEWOOD, A. (1972): *The Sociology of Literature*, MacGibbon and Kee, London.
LAZARSFELD, P. and MERTON, R., (1948): 'Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action' in Bryson, L., ed., *op. cit.*
LAZARSFELD, P. and STANTON, S., eds. (1949): Communication Research, New York.
LAZARSFELD, P. and KATZ, E. (1955): *Personal Influence*, Free Press, Glenoe, Illinous.
LEAVIS, F.R. (1962): *The Common Pursuit*, Penguin, Harmondsworth.
LOWENTHAL, L. (1957): *Literature and the Image of Man*, Boston.
LOWENTHAL, L. (1961): *Literature, Popular Culture and Society*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
LUKÂCS, G. (tr. 1950): *Studies in European Realism*, Hillway, London.
LUKÂCS, G. (tr. 1962): *The Historical Novel*, Merlin, London.
LUKÂCS, G. (1969): *Die Eigenart des Asthetischen*, Frankfurt.
LUKÂCS, G. (tr. 1971): *Theory of the Novel*, Merlin, London.

MACHEREY, P. (1978): *A Theory of Literary Production*, Routledge, London.
MANNHEIM, K. (1936): *Ideology and Utopia*, Routledge, London.
MANNHEIM, K. (1956): *Essay on the Sociology of Culture*, Routledge, London.
MAO, TSE-TUNG (tr. 1960): *On Art and Literature*, Foreign Languages Press, Peking.
MARCUSE, H. (1978): *The Aesthetic Dimension*, Macmillan, London
MARTINDALE, D. (1962): *Social Life and Cultural Change*, Van Nostrand, Princeton, New Jersey.
MARX, K. and ENGELS, F. (tr. 1970): *The German Ideology*, Lawrence and Wishart, London.
MARX, K. (tr. 1973): *Grundrisse*, Penguin, Harmondsworth.
MATTELART, A. (1976): *Multinationales et systèmes de communication*, Paris.
MAYER, J.P. (1948): *British Cinemas and their Audiences*, Dobson, London.
McQUAIL, D. (1975): *Communitation*, Longman, London.
MORAWSKI, S. (1974): *Fundamentals of Aesthetics*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
MUKAROVSKY, J. (1970): *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Fact*, Ann Arbor.
MULHERN, F. (1979): *The moment of Scrutiny*, New Left Books, London.
MURDOCK, G. and GOLDING, P. (1974): *For a Political Economy of Communication*, Merlin, London.

NIETZSCHE, F. (1872): *Die Geburt der Tragödie ans dem Geiste der Musik*, Leipzing.

PLEKHANOV, G. (tr. 1953): *Art and Social Life*, Lawrence and Wishort, London.

READ, H. (1936): *Art and Society*, Faber, London.
ROCKWELL, J. (1974): *Fact in Fiction*, Routledge, London.
RUSKIN, J. (1851): *The Stones of Venice*, London.
ROSSI-LANDI, F. (1978): *L'Ideologia*, Isedi, Milan.

SCHILLER, H. (1969): *Mass Communications and American Empire*, Kelly, New York.
SCHILLER, H. (1976): *Communication and Cultural Domination*, International Arts and Sciences Press, New York.
SEWTER, A.C. (1935): 'The Possibilities of a Sociology of Art', *Sociological Review*, XXVII.
SIEBERT, F., PETERSON, T. and SCHRAMM, W. (1956): *Four Theories of the Press*, Urbana, Illinois.
SILBERMANN, A. (1968): 'Introductory Definitions of the Sociology of Art', *International Social Science Journal*, XX, 4.
SMITH, M. W. ed. (1961): *The artist in Tribal Society*, Routledge, London.
SOROKIN, P.A. (1937): *Social and Cultural Dynamics*, American Book, New York.

THOMPSON, E.P. (1937): *William Morris*, Lawrence and Wishart, London.
THOMPSON, E.P. (1963): *The Making of the English Working Class*, Gollancz, London.
THOMPSON, E.P. (1979): *The Poverty of Theory*, Merlin, London.
THOMSON, G. (1941): *Aeschylus and Athens*, Lawrence and Wishart, London.
TODOROV, T., ed. (1965): *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris.
TOMARS, A.S. (1940): *Introduction to the Sociology of Art*, Mexico City.
TUNSTALL, J. (1977): *The Media are American*, Constable, London.

VOZQUEZ, A.S. (1973): *Art and Society*, Monthly Review Press, New York.
VICO, G. (tr. 1948): *New Science*, Cornell University Press.
VOLOSINOV, V. (1973): *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar, New York.

WEBER, A. (1951): *Principien der Geschichts und Kultursoziologie*, Munich.
WEBER, A. (tr. 1958): *The Rational and Social Foundations of Music*, Urbana, Illinois.
WEINBERG, M. (1962): *TV in America*, Ballantine, New York.
WESTON, J.L. (1920): *From Ritual to Romance*, Cambridge University Press.
WHITE, L. (1947): *The American Radio*, Chicago University Press.
WILLIAMS, R. (1958): *Culture and Society*, Chatto and Windus, London.
WILLIAMS, R. (1961): *The Long Revolution*, Chatto and Windus, London.
WILLIAMS, R. (1962): *Communications*, Penguin, Harmondsworth.
WILLIAMS, R. (1974): *Television: Technology and Cultural Form*, Fontana, London.
WILLIAMS, R. (1976): *Keywords*, Fontana, London.
WILLIAMS, R. (1977): *Marxism and Literature*, Oxford University Press.
WILLIAMS, R. (1980): *Problems in Materialism and Culture*, New Left Books, London.
WRIGHT, C. R. (1959): *Mass Communication*, Random House, New York.
WOLLEN, P. (1972): *Signs and Meanings in the Cinema*, Secker and Warburg, London.

Raymond Williams

KÜLTÜR

Çeviren : Suavi Aydın

Bugüne değin sosyologların üzerinde yeterince durmamasına karşın, günümüzde kültür canlı ve tartışmalı bir araştırma konusu olmuştur. Profesör Williams bu yoğun tartışma dönemini başlatan ilgi ve yöntemlerin birbirine yaklaşmasını betimlemekle bu tartışmaya canlandırıcı bir katkıda bulunmaktadır.

Raymond Williams kitapta kültürel kurum ve formasyonların tarihsel sosyolojisinin ana hatlarını çiziyor; çoğu zaman geleneksel sosyolojik yöntem içinde kaybolan "okullar" ve "akımlar"ın analizi sorununu tartışarak kendi kuramsal yönelimi olan kültürel materyalizmin bakış açısından kültürel üretim araçlarını betimliyor. Bunu "sanat" gibi toplumsal araçları nasıl bir özel çalışma alanı olarak tanımlayabiliriz sorusunun araştırması, tiyatro ile örneklenmiş bir formlar tartışması ve kültürel yeniden üretim ve yenilik fikrinin soruşturulması izliyor.

Son bölümde ise "entelektüel" kavramının eleştirisine ve onunla yakından ilişkili olan "kültür üreticileri" kavramının sosyolojik analizine doğru genişleyen bir kültürel toplumsal örgütlenme analizi yapılmaktadır.

ISBN 975-533-022-4

9 789755 330228

İMGE kitabevi