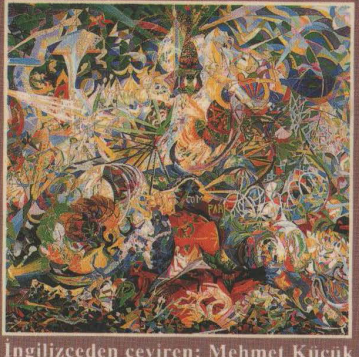
POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ

Mike Featherstone



İngilizceden çeviren: Mehmet Küçük

AYRINTI

Ayrıntı: 157
İnceleme dizisi: 82

Postmodernizm ve Tüketim Kültürü
Mike Featherstone

İngilizceden çeviren
Mehmet Küçük

Yayıma hazırlayan
Nedim Çatlı

Kitabın özgün adı
Consumer Culture and Postmodernism

Sage Publications/1991
basımından çevrilmiştir.

© Sage Publications

Bu kitabın tüm yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Joseph Stella

Kapak düzeni
Arslan Kahraman

Düzelti
Memet Celep

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

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

Birinci basım
Temmuz 1996

ISBN 975-539-139-8

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

Mike Featherstone

POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ

AYRINTI

İ N C E L E M E D İ Z İ S İ

ŞENLİKLİ TOPLUM/*Ivan Illich*/2. basım ✍ YEŞİL POLİTİKA/*Jonathon Porritt*/2. basım ✍ MARKS, FREUD VE GÜNLÜK HAYATIN ELEŞTİRİSİ/*Bruce Brown*/2. basım ✍ KADINLIK ARZULARI/*Rosalind Coward*/3. basım ✍ FREUD'DAN LACAN'A PSİKANALİZ/*Saffet Murat Tural* 2.basım ✍ NASIL SOSYALİZM? HANGİ YEŞİL? NİÇİN TİNSELLİK?/*Rudolf Bahro*/2. basım ✍ ANTROPOLOJİK AÇIDAN ŞİDDET/*Der: David Riches* ✍ ELEŞTİREL AİLE KURAMI/*Mark Poster* ✍ İKİBİN'E DOĞRU/*Raymond Williams* ✍ DEMOKRASİ ARAYIŞINDA KENT/*Kürşat Bumin* ✍ YARIN/*Robert Havemann* ✍ DEVLETE KARŞI TOPLUM/*Pierre Clastres* ✍ RUSYA'DA SOVYETLER (1905-1921)/*Oskar Anweiler* ✍ BOLŞEVİKLER VE İŞÇİ DENETİMİ/*Maurice Brinton* ✍ EDEBİYAT KURAMI/*Terry Eagleton* ✍ İKİ FARKLI SİYASET/*Levent Köker* ✍ ÖZGÜR EGİTİM/*Joel Spring* ✍ EZİLENLERİN PEDAGOJİSİ/*Paulo Freire*/2. basım ✍ SANAYİ SONRASI ÜTOPYALAR/*Boris Frankel* ✍ İŞKENCEYİ DURDURUN!/*Taner Akçam* ✍ ZORUNLU EGİTİME HAYIR!/*Catherine Baker/2. basım* ✍ SESSİZ YIĞINLARIN GÖLGESİNDE YA DA TOPLUMSALIN SONU/*Jean Baudrillard/Tükendi* ✍ ÖZGÜR BİR TOPLUMDA BİLİM/*Paul Feyerabend* ✍ VAHŞİ SAVAŞÇININ MUTSUZLUĞU/*Pierre Clastres* ✍ CEHENNEME ÖVGÜ/*Gündüz Vassaf*/5. basım ✍ GÖSTERİ TOPLUMU VE YORUMLAR/*Guy Debord* ✍ AĞIR ÇEKİM/*Lynne Segal* ✍ CİNSEL ŞİDDET/*Alberto Godenzi* ✍ ALTERNATİF TEKNOLOJİ/*David Dickson* ✍ ATEŞ VE GÜNEŞ/*Iris Murdoch* ✍ OTORİTE/*Richard Sennett* ✍ TOTALİTARİZM/*Simon Tormey* ✍ İSLAM'IN BİLİNÇALTINDA KADIN/ *Fetna Ayt Sabbah*/2. basım ✍ MEDYA VE DEMOKRASİ/ *John Keane*/2. basım ✍ ÇOCUK HAKLARI/*Der: Bob Franklin* ✍ ÇÖKÜŞTEN SONRA/*Der: Robin Blackburn* ✍ DÜNYANIN BATILILAŞMASI/*Serge Latouche* ✍ TÜRKİYE'NİN BATILILAŞTIRILMASI/ *Cengiz Aktar* ✍ SINIRLARI YIKMAK/*Mary Mellor* ✍ KAPİTALİZM, SOSYALİZM, EKOLOJİ/*André Gorz* ✍ AVRUPAMERKEZCİLİK/*Samir Amin* ✍ AHLÂK VE MODERNLİK/*Ross Poole* ✍ GÜNDELİK HAYAT KILAVUZU/*Susan Willis* ✍ SİVİL TOPLUM VE DEVLET/*Der: John Keane* ✍ TELEVİZYON: ÖLDÜREN EĞLENCE/*Neil Postman* ✍ MODERNLİĞİN SONUÇLARI/*Anthony Giddens* ✍ DAHA AZ DEVLET-DAHA ÇOK TOPLUM/*Rolf Cantzen* ✍ GELECEĞE BAKMAK/*Michael Albert - Robin Hahnel* ✍ MEDYA, DEVLET VE ULUS/*Philip Schlesinger* ✍ MAHREMİYETİN DÖNÜŞÜMÜ/*Anthony Giddens* ✍ TARİH VE TİN/*Joel Kovel* ✍ ÖZGÜRLÜĞÜN EKOLOJİSİ/*Murray Bookchin* ✍ DEMOKRASİ VE SİVİL TOPLUM/*John Keane* ✍ ŞU HAİN KALPLERİMİZ/*Rosalind Coward* ✍ AKLA VEDA/*Paul Feyerabend* ✍ BEYİN İĞFAL ŞEBEKESİ/*Armand Mattelart* ✍ İKTİSADİ AKLIN ELEŞTİRİSİ/ *André Gorz* ✍ MODERNLİĞİN SIKINTILARI / *Charles Taylor* ✍ GÜÇLÜ DEMOKRASİ/*Benjamin Barber* ✍ ÇEKİRGE/*Bernard Suits* ✍ KÖTÜLÜĞÜN ŞEFFAFLIĞI/*Jean Baudrillard* ✍ ENTELEKTÜEL/ *Edward Said* ✍ TUHAF HAVA/*Andrew Ross* ✍ YENİ ZAMANLAR/*S. Hall-M. Jacques* ✍ TAHAKKÜM VE DİRENİŞ SANATLARI/*J.C. Scott* ✍ SAĞLIĞIN GASPI/*Ivan Illich* ✍ SEVGİNİN BİLGELİĞİ/*Alain Finkielkraut* ✍ KİMLİK VE FARKLILIK/*William Connolly* ✍ ANTİPOLİTİK ÇAĞDA POLİTİKA/*Geoff Mulgan* ✍ YENİ BİR SOL ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*Hilary Wainwright* ✍ DEMOKRASİ VE KAPİTALİZM/ *Samuel Bowles-Herbert Gintis* ✍ OLUMSALLIK, İRONİ VE DAYANIŞMA/*Richard Rorty* ✍ OTOMOBİLİN EKOLOJİSİ/P. Freund-G. Martin ✍ ÖPÜŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE/*Adam Phillips* ✍ İMKÂNSIZIN POLİTİKASI-İsyanla Bağlanma Arasındaki Entelektüel/*J.M. Besnier* ✍ GENÇLER İÇİN HAYAT BİLGİSİ EL KİTABI-Gündelik Hayatta Devrim/*Raoul Vaneigem* ✍ CENNETİN DİBİ-Modern Zamanlarda Eğlencelik Hayat/*Gündüz Vassaf* ✍ EKOLOJİK BİR TOPLUMA DOĞRU/*Murray Bookchin* ✍ İDEOLOJİ/*Terry Eagleton* ✍ DÜZEN VE KALKINMA KISKACINDA TÜRKİYE/*Ahmet İnsel* ✍ AMERİKA/*Jean Baudrillard* ✍ POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ/*Mike Featherstone* ✍ ERKEK AKIL/*Genevieve Lloyd*

H A Z I R L A N A N K İ T A P L A R

BARBARLIK/*Michel Henry* ✍ KİMLİK MEKÂNLARI-Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar/ *David Morley-Kevin Robins* ✍ DOSTLUK ANLAYIŞLARI/*Sandra Lynch* ✍ POPÜLER KÜLTÜRLER-Rock ve Spor/*David Rowe* ✍ KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ-*Richard Sennett* ✍ YÖNTEME KARŞI/ *Paul Feyerabend* ✍ POSTMODERN ETİK/*Zygmunt Bauman* ✍ RUJ LEKESİ-20. Yüzyılın Gizli Tarihi/ *Greil Marcus* ✍ CAMERA POLITICA-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası/*D. Kellner-M. Ryan* ✍ GÜLME/*Henri Bergson* ✍ BELLEĞİNİ YİTİREN TOPLUM-Adler'den Laing'e Konformist Psikolojinin Eleştirisi/Russell Jacoby

İÇİNDEKİLER

— ÖNSÖZ 9
I. MODERN VE POSTMODERN:
TANIMLAR VE YORUMLAR 18
A. Modernlik-Postmodernlik 21
B. Modernleşme-Postmodernleşme 25
C. Modernizm-Postmodernizm 27
II. TÜKETİM KÜLTÜRÜ TEORİLERİ 36
A. Tüketimin üretilmesi 37
B. Tüketim tarzları 41
C. Hayallerin, imajların ve hazların tüketilmesi 49
D. Sonuç 57

III. POSTMODERN KÜLTÜRÜN
BİR SOSYOLOJİSİNE DOĞRU 59
Sosyolojide Postmodernizm
A. Kültürel ve entelektüel alanlar içerisinde postmodernizmin gelişmesi 73
B. Yeni kültür aracıları ve postmodernizmin merkezleri 84
C. Postmodernizm ve hayatın estetikleştirilmesi 90
IV. KÜLTÜREL DEĞİŞME VE TOPLUMSAL PRATİK 93
A. Geç kapitalizm ve toplumsal pratik 95
B. Tecrübeye karşı pratik 102
C. Otorite ve kültürel pratik 110
V. GÜNDELİK HAYATIN ESTETİKLEŞTİRİLMESİ 115
A. Gündelik hayatın estetikleştirilmesi 117
B. Modernité 126
C. Orta sınıflar ve karnavaleskin denetlenmesi 135
D. Sonuç 140
VI. HAYAT TARZI VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ 141
A. Tüketim kültürü 144
B. Kültürel malların iktisadı ve hayat tarzlarının toplumsal uzamı 148
VII. KENT KÜLTÜRLERİ VE
POSTMODERN HAYAT TARZLARI 159
A. Postmodern kent kültürleri 163
B. Kültürel sermaye, gentrification ve hayatın üsluplaştırılması 175
C. Sonuç 180
VIII. TÜKETİM KÜLTÜRÜ VE KÜRESEL BAŞIBOŞLUK 185
A. Tüketim kültürü ve kutsallık 187
B. Postmodernizm ve kültürel başıboşluk 201
IX. GENEL KÜLTÜR MÜ YOKSA
MÜSTESNA KÜTÜRLER Mİ? 211
A. Genel kültür tezi 213
B. Bir genel kültürün oluşturulması 217
C. Popüler kültür ve postmodernizme geçiş 222
D. Sonuç 231
X. SONUÇ: ÇEŞİTLİLİĞİN KÜRESELLEŞMESİ 233

— BİBLİYOGRAFYA 240

Edna, Claire ve John için

ÖNSÖZ

Tüketim kültürüyle ilk olarak 1970'li yılların sonlarında ilgilenmeye başladım. Bu ilginin berisinde yatan dürtü, *Telos* ve *New German Critique* gibi dergilerde özellikleri gayet iyi sunulan ve tartışılan Frankfurt Okulu üyelerinin ve Eleştirel Teorinin öbür yandaşlarının yazılarından kaynaklanıyordu. Kültür endüstrisi, şeyleşme, meta fetişizmi ve dünyanın araçsal rasyonelleşmesi teorileri, dikkatimi üretim düzeyinden uzaklaştırarak tüketim düzeyi ve kültürel değişme süreçlerine yöneltti. Bu çeşitli kavramsallaştırmalar, uzun süredir yeterince teorileştirilmemiş olan - en azından toplum ve kültür teorisyenlerinin dikkatlerine mazhar olma çerçevesinde- bir alanı, yaşlanma incelemesini (study of ageing) kavramamda bana özellikle yardımcı oldu. Bu alanın ya-

şanan zaman, tarihsel zaman, kuşak tecrübesi, beden ile benliğin ilişkisi ve benzerlerinin çakışması çerçevesinde doğurduğu önemli teorik sorunlara rağmen, bu sorunları tözsel kültürel değişme süreçleriyle bağlantılı olarak araştırmaya yönelik pek az girişimin yapıldığı açıkça görülebiliyordu. Eleştirel teorisyenlerin ve öbürlerinin (özellikle Ewen, 1976) yazılarının dikkatleri medya, reklam, imajlar, Hollywood ideali ve benzerlerine yöneltmeleri sayesinde, bana bu sorunlar arasında kullanılışlı bir köprü kuruyorlarmış gibi göründü ve bunların kimlik oluşumu ve gündelik pratikler üzerindeki etkileri sorusunu sormamı sağladı. O tarihte, Mike Hepworth ile birlikte (Hepworth ve Featherstone, 1982) orta yaşın "orta gençlik"in daha aktif bir evresi olarak yeniden tanımlanması üzerine ve yeni piyasaların gelişmesine ve gençlik, zindelik ve güzelliği vurgulayan aktif tüketim kültürü hayat tarzlarının bu grubu kapsayacak şekilde genişlemesinin makul göründüğüne ilişkin bir kitap yazıyordum (Hepworth ve Featherstone, 1982). Bu sorun, İngiliz Sosyoloji Derneği'nin 1981 yılındaki konferansında sunulan "Yaşlanma ve Eşitsizlik: Tüketim Kültürü ve Orta Yaşın Yeniden Tanımlanması" başlıklı bir makalede açıkça formülleştirildi (Featherstone ve Hepworth, 1982). Bunu daha teorik bir yazı olan "Tüketim Kültüründe Beden" (Featherstone, 1982) izledi ve daha sonra *Theory, Culture & Society*'nin 1983 yılında Tüketim Kültürü üzerine yayımlanan bir özel sayısı geldi.

"Tüketim kültürü" terimine duyulan ilginin ve bu terimin kullanımının sürekli artmış olmasına karşın bugün artık Adorno, Horkheimer, Marcuse ve öbür eleştirel teorisyenlerin teorilerine büyük bir önem atfedilmiyor. Bu teorisyenlerin yaklaşımları sıklıkla kitle kültürünün, şimdilerde kuşkuyla bakılan gerçek ve sözde bireysellik ile hakiki ve sahte ihtiyaçlar arasındaki ayrımlara yaslanan bir seçkinci eleştirisi olarak sunulmaktadır. Bu teorisyenlerin genelde değersiz kitle kültürünü hakir gördükleri ve popüler sınıfların beğenilerinin doğruluğuna pek az sempatileri olduğu düşünülür. *Postmodernizme kayılmasıyla birlikte bu düşünce güçlü bir şekilde* onaylanmıştır. Ama, tüketim kültürü analizlerindeki popülist dönüm noktasına rağmen, eleştirel teorisyenlerin sordukları "kültürel değerler arasında nasıl ayrım

yapılmalı", "estetik yargılar nasıl yapılmalı" gibi sorular ve bu soruların "nasıl yaşamalıyız" şeklindeki pratik sorularla ilişkisinin gerçekte aşılmış olmayıp, yalnızca bir köşeye bırakıldıklarını savunmak olanaklı.

Bununla ilgili konu, en güçlü haliyle postmodernizm üzerine olan bölümlerde ortaya çıkan düşünümsel (reflexive) noktadır: Anlamlılık sorunu düşünümsel noktayı gösterir: Belli bir gönderi çerçevesini ve değerlendirici perspektifi nasıl ve niçin seçeriz? Tüketim incelemesi ve tüketim kültürü gibi kavramlar anadamar (mainstream) toplum biliminin (social sicence) ve kültürel çalışmaların kavramsal aygıtına dahil olmayı becerdikleri takdirde, bu ne anlam ifade eder? Toplumsal ilişkilerin ve kültürel temsillerin analizinde tüketim ve kültür incelemesine (bu her iki konu da, daha erkeksi olan üretim ve iktisat alanlarına atfedilen merkeziliğin karşıtı olarak, daha önceleri son zamanlara dek türevsel, marjinal ve kadınsı bir nitelikle tasvir edilmişti) nasıl olup da daha önemli bir yer tanınır? Bu, hem kültürün hem de tüketimin daha hayati bir rol oynadıkları yeni bir toplum içi ya da toplumlararası örgütlenme aşamasına girdiğimiz anlamına mı gelir? Bu soruya olumlu yanıt veren tezin varyantları elinizdeki kitapta tartışılan Daniel Bell, Jean Baudrillard ve Fredric Jameson'ın yazılarında yer alıyor. Oysa, dikkatlerimiz yeniden yönlendirme işlevi görecek yeni bir kavramın kullanılmasını garantileyecek denli yeni ve ayırt edici bir "kapitalizm" (tüketim kapitalizmi), "endüstrileşme" (postendüstriyel toplum ya da enformasyon toplumu) ya da "modernlik" (yüksek modernlik ya da postmodernlik) aşamasına girmiş olduğumuz şeklindeki bu makul varsayıma ilave olarak, aynı zamanda değişmiş olanın belki de "gerçeklik" değil, bizim gerçeklik konusundaki algılayışımız olma ihtimaliyle de yüzleşmemiz gerekir. Bu görüş, kitabın son bölümünün açılışını yapan Max Weber'in "herkes kendi kalbinde olanı görür" şeklindeki vecizesinde ifadesini bulur. Bundan dolayı, kültür uzmanları (sanatçılar, entelektüeller, akademisyenler ve aracılar) arasında cereyan eden kavram oluşturma ve kavram bozma süreçlerini araştırmaya ihtiyaç duymaktayız. Bu saptama dikkatlerimizi uzman kültürü alanında ve onun çeşitli alt alanlarında cereyan eden tikel süreçlere yöneltir: Simgesel hiyerarşileri te-

keline alma ve istikrarlaştırma uğrunda yerleşik ve dışarıklı gruplar arasında girişilen mücadeleler. Yalnızca kültürel modeller, yorumlar, kavramsal aygıtlar, pedagojilere şerhler anlamında uzman kültürünün üretimini etkileyen kültür uzmanları arasındaki değişen pratikleri, karşılıklı bağımlılıkları ve iktidar dengelerini anlamaya girişmek koşuluyla "orada dışarıda" duran kültüre ilişkin algılama tarzlarımızı ve değerlendirmelerimizi daha iyi kavrayabiliriz. Bu sorunun, yani kültüre ilişkin çeşitli uzman formülleştirimlerinin değişen mahiyeti ve gündelik olarak yaşanan kültürün bünyesini oluşturan çeşitli anlamlandırma (signification) rejimleri, pratikleri arasındaki karşılıklı ilişki sorununun yalnızca kitle kültürü, popüler kültür ve tüketim kültürü konusundaki olumlu ve olumsuz değerlendirmeler arasındaki salınımları kavramamız açısından önemli olmakla kalmayıp, aynı zamanda postmodernizmi kavramamız açısından da merkezi bir yer işgal ettiğini savunuyorum. Kendi payıma, postmodernizme duyduğum ilgi, tüketim kültürünü anlama doğrultusundaki girişim esnasında karşılaşılan sorunların ve Bell, Jameson, Baudrillard, Zygmunt Bauman ve başkalarının tüketim kültürü ve postmodernizm arasında kurdukları dolaysız bağlantıların açıklığa kavuşturulması ihtiyacının doğal bir sonucuydu.

Bundan dolayı, elinizdeki kitabın birçok bölümü postmodernin yükselişinin önümüze koyduğu kafa karıştırıcı sorunların anlaşılmasına duyduğum ilgiyi gösteriyor. Bu bölümlerde postmoderni yalnızca sanatçılar, entelektüeller ve öbür kültür uzmanları tarafından üretilen bir kültürel hareket (postmodernizm) olarak araştırmaya girişmekle kalmıyor, aynı zamanda bu kısıtlı anlamıyla postmodernizmin, postmodern addedilebilecek gündelik tecrübeler ve pratiklerde ortaya çıktığı iddia edilen daha kapsamlı kültürel değişikliklerle nasıl ilişkiye geçtiğini soruşturuyorum. Bu ilişkinin yalnızca kültürel değişmenin işaretlerine ve izlerine özellikle duyarlı alımlayıcılar, sözcüler ve yorumcular olarak kültür uzmanlarının pasif bir rol oynadıkları bir ilişki olduğu varsayılamaz. Bu kültür uzmanlarının, belli tecrübelere yapıntılardan oluşan dizileri postmodern yaftası aracılığıyla yorumlama konusunda duyarlılık edinmiş izlerkitlelerin eğitilmesinde ve oluşturulmasında oynadıkları aktif rolün ve buna

duydukları ilginin de araştırılması gerekir. Bu aynı zamanda, kültür uzmanları ve öbür uzman grupları (iktisadi, politik, yönetsel ve kültürel aracılar) arasındaki, söz konusu kültür uzmanlarının bilgiyi, yönelim araçlarını ve kültürel malları tekelleştirme ve tekeli kırma kapasitelerini etkilemekte olan değişen karşılıklı bağımlılıkların ve iktidar mücadelelerinin dikkate değer olduğuna işaret eder. Kısacası, yalnızca "postmodern nedir" sorusunu değil, aynı zamanda bu tikel soruyla niçin ve nasıl ilgilendiğimizi sormamız gerekir. Bundan dolayı, kimilerinin postmodernin, yani modernin ötesi doğrultusunda cereyan ettiği iddia edilen değişikliğin kanıtı olarak ön plana çıkarmayı isteyeceği gerçek kültürel değişmeler ve toplumsal süreçler ne olursa olsun, postmodern kavramının olumlu tarzda alımlanmasına ve güçlü bir kültürel imge olarak ortaya çıkmasına elveren koşulları soruşturmaya ihtiyacımız var.

Yüksek bir soyutlama düzeyinde çalışmak ve Batı tarihinin özellikle geniş bir dilimini özgül bir karakteristikler dizisi çerçevesinde tanımlanan "modernlik" olarak yaftalamak ve sonra da bu noktadan kötü tanımlanmış başka bir noktaya doğru hamle ettiğimizi varsaymak epeyce meşru olsa da, başlangıçta modernliğin yadsınması olarak formülleştirilmiş bulunan karşıt görünümler dizisine ne kadar çok eğilinirse, bu boyutlar o ölçüde kendi başına düş kırıcı bir hayat sürdürmeye başlar ve gerçek kılınmış görünür. Bakışları daha önceleri düzen, tutunum ve sistematik birlik imgeleri ve betilerince yönlendirilmiş olanlar, şimdilerde başıboşluk, muğlaklık ve farklılığı vurgulayan yeni bilişsel çerçevelerin merceğinden bakmayı öğreniyorlar. Şu halde "postmodernlik"e, yani en az kendisi denli spekülatif olan ve onu tahkim etmek için sıralanan post-endüstriyel toplum ya da enformasyon toplumu gibi terminolojiden yapılan bir dizi çıkarsama sayesinde itibar atfedilen esaslı bir çağ değişikliğinin ağırlığını taşıyan bir terime varmak için büyük bir adım atmak gerekmiyor. Ampirik araştırma ihtiyacının aşılması ya da itibarsız kılınmasının başarılması olarak sunulmadığı ve meşrulaştırılmadığı sürece yüksek düzeyde spekülatif teorinin karşısına dikilebilecek bir itiraz olamaz. Yazık ki, "postmodern" terimi ve bu terim ailesinin üyeleri açısından zaman zaman böyle bir durum ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Hatta öyle ki, aslında kimileri post-

modernizmin eski metodolojileri güvenilmez kıldığını ve bunları ortadan kaldırmaya çalışmamız gerektiğini, postmoderni açıklamaya kalkışmaktan ziyade postmodernizmi uygulamamız ve bir postmodern sosyolojiyi *formülleştirmemiz gerektiğini savunmaktadır.*

Şu halde, elinizdeki kitabın temel bir kaygısı postmodernizmin nasıl yükselişe geçtiğini ve nasıl olup da böyle güçlü ve tesirli bir kültürel imaj haline geldiğini anlamaya çalışmaktır. Bu, postmodernizmin yalnızca kendi iktidar potansiyelini arttırmaya bakan soğuk entelektüellerin bilinçli bir "yapay" inşası olduğunu varsaymak anlamına gelmez. Hiç ilgisi yok. Bu, daha ziyade bilgi ve kültürün üretim, aktarım ve yayılımı konusunda birtakım sorular ortaya atmak anlamına gelir. Ayrıca, kitaptaki çeşitli bölümler postmodernizm olarak tarif edilen tecrübeler ve pratiklere ciddiyetle eğiliyor ve bu kategoriyle ilintilendirilen fenomenler silsilesini araştırmaya ve kavramaya çalışıyor. Ama, bir kez gerçek tecrübeler ve pratikler üzerinde odaklanıldığında bu sözde postmodern tecrübeler ve pratikler ile moderne (*modernité* anlamında) ve hatta modern öncesine ait olduğu düşünülenler arasında benzerliklerin olduğu açıkça görülebiliyor. Bu durumun bizi "gelenek", "modern" ve "postmodern" terimlerinin önerdiği basit ikili ve üçlü dogmatik bölünümlerin kimilerinden uzaklaştırması ve etkin bir şekilde modern-*aşırı* (ve onunla ilintili kategori: *transmodernité*) olarak görülebilecek tecrübeler ve pratiklerdeki benzerliklere ve sürekliliklere eğilmemize yol açması gerekir. Postmodern sorusunu bu denli merak konusu kılan işte bu tipten, çağdaş toplum içerisinde kültürün oynadığı rolün varsayılan dikkat çekiciliğini ya da genişlemesini kavramak için zorunlu teorik konular ve kavramsallaştırma ve tanımlama sorunlarıdır.

Gereğinden uzun bir süredir toplumsal yapılara ilişkin açıkça toplumsal olan bir anlayışla iş görmüş olduğumuzu içerimleyen ve bizim kültür anlayışımızın genelde esaslı gözden geçirmelere ihtiyaç duyduğunu öneren kültür ve toplum ilişkisi hakkındaki bu tip sorular 1980'li yıllarda başgösterdi. Esasen postmodern sorununu, kültür teorileştirmesini marjinal bir statüden uzaklaştırarak çeşitli akademik alanların merkezine taşıyan kayda değer ilgi artışından ayırmak epey zor. Bu durum *Theory, Culture*

& Society dergisinin birkaç özel sayısında postmodernizme yönelttiğimiz dikkatte yansımasını buldu. Dikkatlerimiz ilkin Habermas ve Foucault arasındaki "tartışmalar"a yöneldi. Bu tartışmalar beni, "Modernliğin Kaderi" sorunu etrafında TCS'de özel bir sayı (1985, 2 (3)) yapmaya teşvik etti. Bu sayının planlanması esnasında ve daha sonra alınan tepkilerde, postmodernizm sorununun daha kapsamlı ve dolgun ele alınmaya ihtiyaç duyduğunu açıkça gördüm. Bunu "Postmodernizm" üzerine hazırladığımız iki sayının bir arada yayımlandığı bir özel sayıda gerçekleştirdik (1988, 5, (2-3)). O tarihte postmodernizmin yalnızca geçici bir heves ya da kısa ömürlü bir moda olduğundan büyük ölçüde kuşkulanıldığını anımsıyorum. Şimdi postmodernizmin bir hevesin sürdürebileceğinden daha fazla yaşamış olduğuna ve bir süre daha güçlü bir kültürel imge olarak kalacağına ilişkin işaretler verdiğine kuşku yok. Bu da toplum bilimcilerinin ve başkalarının ilgilenmesi için geçerli bir sebeptir. Ama bu itkiden hareketle postmoderne ilişkin halihazırdaki kavramsal cephaneliğe katılabilecek ya da hatta onu aşıp yeni kavramsallaştırma tarzlarının ve bilişsel çerçevelerin ortaya çıkışını ve buna ihtiyaç olduğunu işaret edecek kullanılışlı toplum bilimsel kavramsallaştırmalara ulaşılıp ulaşılmayacağını bekleyip görmek gerekiyor. Şimdiki haliyle, ortaya attığı toplum ve kültüre ilişkin teorik sorunlardan ötürü postmodernin ortaya çıkışını hoşnutlukla karşılamaktan kaçınamayız.

Theory, Culture & Society dergisinin yayımlanmasına katkıda bulunan tüm meslektaşlarıma ve dostlarıma bu kitaptaki yazıların bir araya toplanmasındaki yardım ve teşviklerinden ötürü teşekkür etmek istiyorum. Buradaki düşüncelerin çoğunu özellikle Mike Hepworth, Roland Robertson ve Bryan S. Turner'la uzun uzadıya tartıştım; verdiklere desteğe müteşekkirim. Bu kitapta ortaya attığım sorunların birçoğunu daha önce kendileriyle tartıştığım Stephen Barr, Zygmunt Bauman, Steve Best, Josef Bleicher, Roy Boyne, David Chaney, Norman Denzin, merhum Norbert Elias, Jonathan Friedman, merhum Hans Haferkamp, Doug Kellner, Richard Kilminster, Arthur Kroker, Scott Lash, Hans Mommaas, Stephen Mennell, Carlo Mongardini, Georg Stauth, Friedrich Tenbruck, Willem van Reijen, Andy Wernick, Cas Wouters ve

Derek Wynne'ye de çok şey borçluyum. Ayrıca, Teesside Polytechnic'in Yönetsel ve Toplumsal Araştırmalar Bölümü'ndeki meslektaşlarımın verdikleri cömert desteği ve *Theory, Culture & Society*'nin ayakta tutulabilir bir dergi haline getirilmesine yardım eden kurumsal destek ve teşviki sağlayan ve postmoderne duyduğum ilginin beslenmesi ve desteklenmesinde hayati bir rol oynayan Laurence Tasker ile Oliver Coulhard'ı özellikle anmam gerekiyor. Son olarak, kitaptaki bölümlerin birçok versiyonunu sabırla bir araya getiren Jean Connell, Marlene Melber ve Veri Hazırlama Kısmı'na teşekkür etmek istiyorum.

Kitaptaki bölümler daha önce şu değişkeleriyle yayımlandı.

1. "Modern ve Postmodern: Tanımlar ve Yorumlar", 1988 yılının şubat ayında Londra Üniversitesi Goldsmiths' College'daki seminerlerde; Mart 1988'de Trent Üniversitesi, Peterborough, Ontario'da; ve Mayıs 1988'de İtalya, Amalfi'de düzenlenen Amalfi Avrupa Sosyoloji Ödülü Konferansı'nda sunuldu. Yazının başka bir değişkesi Haziran 1989'da Lizbon'da Centro de Investigacao y Estudos de Sociologia'da sunuldu. Bunun bir değişkesi de, "Postmodernin Peşinde" başlığıyla, *Theory, Culture & Society*, 5(2-3), 1988'de yayımlandı.

2. "Tüketim Kültürü Teorileri", ilkin *Sociology*, 24 (1), 1990'da yayımlanan "Tüketim Kültürü Üzerine Perspektifler" başlıklı yazının gözden geçirilmiş bir değişkesidir.

3. "Postmodern Kültürün Bir Sosyolojisine Doğru", Mayıs 1987'de Leeds Üniversitesi'ndeki bir seminerde ve Avrupa Sosyolojik Teoriler Grubu'nun Bremen'de düzenlediği Toplumsal Yapı ve Kültür Konferansı'nda sunuldu. Ayrıca şu kitaplarda yayımlandı: H. Haferkamp, der., *Social Structure and Culture*. Berlin: de Gruyter, 1989 ve H. Haferkamp, der., *Sozial Struktur und Kultur*. Berlin: de Gruyter, 1990.

4. "Kültürel Değişme ve Toplumsal Pratik", Uluslararası Edebiyat ve Felsefe Derneği'nin Mayıs 1987'de Lawrence, Kansas'daki konferansında, Doug Kellner tarafından düzenlenen Fredric Jameson'ın eserleri üzerine bir atelye çalışmasında sunuldu. Şu kitapta yayımlanması için gözden geçirildi: D. Kellner, der., *Postmodernism/Jameson/Critique*. Washington: Maisonneuve Press, 1989.

5. "Gündelik Hayatın Estetikleşmesi" ilkin Popüler Kültür Derneği'nin Nisan 1988'de New Orleans'da düzenlediği konferansta sunuldu. Ayrıca Eylül 1988'de Kopenhag'da Tarih Olarak Modernlik konulu konferansta ve Ekim 1988'de İsveç'te Lund Üniversitesi'ndeki bir seminerde sunuldu. Bu yazının bir değişkesi şu kitapta yayımlanacak: S. Lash ve J. Friedman, der., *Modernity and Identity*. Oxford: Basil Blackwell.

6. "Hayat Tarzı ve Tüketim Kültürü" ilkin Aralık 1985'te Tilburg Üniversitesi'nde Gündelik Hayat, Boş Zamanlar ve Kültür konulu konferansta sunuldu. Sonra şu kitap ve dergide yayımlandı: Ernst Meijer, der., *Everyday Life: Leisure and Culture*. Tilburg, 1987 ve *Theory, Culture & Society*, 4(1), 1987.

7. "Kent Kültürleri ve Postmodern Hayat Tarzları" Avrupa Boş Zamanlar ve Eğlence Derneği'nin, Geleceğin Kentleri üzerine Rotterdam'da Haziran 1989'da düzenlediği 7. Kongrede sunuldu. Kongre sonrasında yayımlanan şu eserde basıldı: L. J. Meiresonne, der., *Cities for the Future*. Lahey: Stichting Recreatic, 1989.

8. "Tüketim Kültürü ve Küresel Başıboşluk", St Martin's, West Indies'de Ekim 1987'de düzenlenen Din ve Küresel Düzen Arayışı konulu konferansta sunuldu. Şu kitapta yayımlanacak: W. R. Garrett ve R. Robertson, der., *Religion and the Global Order*. New York: Paragon House.

9. "Genel Kültür mü Yoksa Müstesna Kültürler mi?" ilkin Yüksek Eğitim Vakfı'nın St Anne's College, Oxford'da Mart 1989'da düzenlediği Yüksek Eğitimin Değeri konulu konferansta sunuldu. Gözden geçirilmiş bir versiyonu şu dergide yayımlandı: *Reflections on Higher Education*, 4 (Aralık), 1989.

I. MODERN VE POSTMODERN: TANIMLAR VE YORUMLAR

"Postmodernizm" teriminden herhangi bir şekilde söz etmek, oldukça sığ ve anlamsız bir entelektüel hevese süreklilik kazandırmayla suçlanma riski taşır. Sorunlardan biri, terimin hem moda hem de tanımlanmasının insanı sinir edecek denli zor olmasıdır. "Modern Kabul Edilmiş Düşünceler Sözlüğü"nün de onayladığı gibi, "bu sözcüğün hiçbir anlamı yoktur. Olabildiğince sık kullanın" (*Independent*, 24 Aralık 1987). Bundan on yıldan fazla bir süre önce, 1975 yılının ağustos ayında başka bir gazete "postmodernizmin öldüğü"nü ve "şimdi post-post-modernizmin gündemde" olduğunu ilan etmişti (Palmer, 1977: 364). Postmodernizm geçici bir modaysa eğer, bu modanın yaygınlığından kimin sorumlu olduğundan kuşku duymayan eleştirmenler de var-

dır: "Alanı politekniklerde ve üniversitelerde masa başında araştıran günümüzün ücretli teorisyenleri birtakım akımlar icat etmek zorundadırlar; çünkü mesleki ilerlemeleri bu icatlara bağımlıdır --en az madencilerinki ya da balıkçılarınki kadar. Ne kadar çok akım adı uydururlarsa o kadar çok başarılı olacaklardır" (Pawley, 1986). Başka eleştirmenler açısından bu stratejiler sadece entelektüel ve akademik alanlara içsel hamleler değildir; bu stratejiler "çağdaş kültürün orta yerindeki hastalık"ın açık seçik işaretleri ve barometreleridir. O nedenle "şimdilerde Postmodernizm olarak bilinen kültürel ve estetik eğilimi -sanat ve mimarideki, müzik ve sinemadaki, tiyatro ve kurmacadaki eğilimi- Batı dünyasını sürükleyen bugünkü politik reaksiyon dalgasının bir yansıması olarak kavramak için çok çaba harcamak gerekmez" (Gott, 1986). Gelgelelim, postmodernizmi toplumsal değişmelerin reaksiyoner, mekanik bir yansıması olarak görmek ve akademisyenlerle entelektüelleri kendi ayrımlar yapma oyunlarının bir parçası olarak postmodernizm terimini icat etmekle suçlamak gereğinden fazla kolaycı bir tutum olur. Belli birtakım gazete eleştirmenleri ve ikinci dereceden entelektüeller terimi alaycı ya da baştan savma bir tarzda kullansalar bile, yine aynı insanlar postmodernizmin geniş bir orta sınıf izler-kitlenin ilgisini çektiğini onaylamaktadır. Yakın tarihte başka pek az akademik terim böyle bir popülerliğe erişmiştir. Ama yine de postmodernizm, sanat "hareketleri"nden itki kazanmış olmasından ve şimdilerde içinden geçmekte olduğumuz kültürel değişmelerin bir kısmına hitap edebilmesiyle geniş bir kamunun ilgisini çekmesinden ötürü, sadece akademik bir terim olarak görülemez.

Kavramın aktarılma ve yayılma araçlarına eğilmeden önce, genellikle postmodernizm kavram şemsiyesi altında toplanan fenomenler silsilesi konusunda daha net bir kavrayışa sahip olmamız gerekiyor. Bundan dolayı kavramın politik şeceresi konusunda bir karara varmadan ya da kavramı sadece kısa bir sarkaç salınımı olarak görüp bir köşeye bırakmadan önce, akademinin hem içinde hem de dışında uyandırdığı büyük ilgiyi ve hatta galeyanı hesaba katmamız ve teorisyenlerin postmodern olduğunu kanıtlamaya çalıştıkları ve öyle yaftaladıkları kültürel nesneler, tecrübeler ve pratikler silsilesi hakkında sorular sormamız gerekiyor.

Her şeyden önce "postmodernizm" teriminin kullanıldığı sanatsal, entelektüel ve akademik alanların genişliği çarpıcıdır. Postmodern müziğimiz (Cage, Stockhausen, Briers, Holloway, Tredici, Laurie Anderson), sanatımız (Rauschenberg, Baselitz, Mach, Schnabel, Kiefer; kimileri buna Warhol'u ve altmışlı yılların pop sanatını ve başkalarıysa Bacon'ı dahil edecektir), kurmacamız (Vonnegut'ın *Mezbaha No Beş* ve Barth, Barthelme, Pynchon, Burroughs, Ballard ve Doctorow'un romanları), filmlerimiz (*Body Heat, The Wedding, Blue Velvet, Wetherby*), tiyatromuz (Artaud tiyatrosu), fotoğrafımız (Sherman, Levine, Prince), mimarimiz (Jencks, Venturi, Bolin), edebiyat teorimiz ve eleştirimiz (Spanos, Hassan, Sontag, Fiedler), felsefemiz (Lyotard, Derrida, Baudrillard, Vattimo, Rorty), antropolojimiz (Clifford, Tyler, Marcus), sosyolojimiz (Denzin), coğrafyamız (Soja) var. Bu listeye dahil edilen edilmeyen isimlerin, kimilerine tartışmalı görüneceğine kuşku yok. Kurmaca örneğini ele alacak olursak, Linda Hutcheon'ın (1984: 2) savunduğu gibi, kimileri Garcia Marquez'in ye hatta Cervantes'in romanlarını postmodernizm başlığı altında toplamak isterken, başkaları bunlara neo-barok ya da barok demeyi tercih edecektir. Scott Lash, Dada'yı *avant la lettre** postmodernizm olarak görmeyi ister (Lash, 1988). Bu arada kimileri postmodernizm teriminden bihaber çalışıp yazarken, kimileri bu terimi izlekselleştirmeye ve desteklemeye çalışmaktadır. Yine de eleştirmenlerin, ikinci dereceden entelektüellerin, kültür aracılarının ve akademisyenlerin postmodernizme gösterdikleri ilginin işlevlerinden biri, terimi farklı ulusal ve uluslararası bağlamlarda daha geniş bir izlerkitleye yaymak (kültürün küreselleşmesinden söz edebileceğimiz bağlamlardan biri budur) ve şimdilerde komşularındaki gelişmelere daha fazla eğilmek isteyen ve eğilmek zorunda da olan akademi ve sanatlardaki çeşitli alanlar arasında terimin mübadele edilme ve dolaşıma sokulma hızını arttırmak olmuştur. Bu anlamda, her tikel alanın kendi yorumcularının yeni akademik izlerkitleyi eğitebilmek için terimin çokkatlı tarihini ve kullanımlarını özetlemek ve açıklamak zorunluluğunu hissetmesi ölçüsünde, terimin anlamına ilişkin daha büyük bir anlaşmanın fiilen ortaya çıkması olanaklılık kazanmaktadır.

* Son biçimine kavuşmadan bir önceki durum. (ç.n.)

Postmodernizmin anlamına ilişkin küçük bir başlangıç yapabilmek için "postmodern"den türeyen terim ailesini saptamak yararlı olacaktır. Bu terim ailesini kavrayabilmemizin en iyi yolu da, "modern"den türeyen terim ailesinin karşıtı bir konuma yerleştirmekten geçiyor.

modern	*postmodern*
modernlik	postmodernlik
modernité [modernite]	*postmodernité* [postmodernite]
modernleşme	postmodernleşme
modernizm	postmodernizm

Türü tanımlayan terimler "modern" ve "postmodern" terimleriyse eğer, o vakit "post" önekinin moderne karşıt olarak tanımlanan modernin sonrasını, modernden bir kırılmayı ya da kopmayı gösterdiği apaçık. Ama "postmodernizm" terimi modernin bir yadsınışını, belirgin bir şekilde terk edilişini, modernin tayin edici görünümlerinden bağıntısal uzaklaşma anlamının vurgulandığı bir kırılmayı ya da sapıp uzaklaşmayı daha güçlü bir şekilde anlatır. Bu durum, iddia edilen sapmanın sadece eşiğinde olduğumuzdan ve postmoderni kendi başına kapsamlı olarak tanımlanabilecek gelişimini tamamlamış bir pozitiflik olarak görmeyi reddetmemizden ötürü, postmoderni kötü tanımlanmış bir terim haline getirecektir. Yukarıda sıralanan terim çiftlerine daha yakından göz atarken bu noktayı akılda tutmamız gerekir.

A. MODERNLİK-POSTMODERNLİK

Bu, terimlerin yeni devri anlatan anlamını barındırır. Modernliğin genelllikle Rönesans'la ortaya çıktığı savunulur; modernlik Eskiler ve Modernler arasındaki tartışmada olduğu gibi Antikiteyle ilişkili olarak tanımlanmıştır. Terimden bugün anladığımız şeyin büyük kısmını türettiğimiz on dokuzuncu yüzyıl başı ve yirminci yüzyıl sonları Alman sosyolojik teorisinin bakış açısından ele alındığında, modernlik geleneksel düzenle karşıtlık içerisine konulur ve toplumsal dünyanın ilerici iktisadi ve yö-

netsel rasyonelleşmesini ve farklılaşmasını içerimler (Weber, Tönnies, Simmel). Bunlar modern kapitalist-endüstriyel devleti doğuran ve kesinlikle anti-modern bir perspektiften görülen süreçlerdir.

Sonuç olarak postmodernlikten söz etmek, kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliğini ya da modernlikten kopuşu ileri sürmek anlamına gelir. Baudrillard, Lyotard ve bir ölçüde Jameson'ın yazılarında sezilen de işte bu düzen değişikliğidir (Kellner, 1988). Hem Baudrillard hem de Lyotard post-endüstriyel bir çağ yönünde gelişen bir hareket olduğunu varsayar. Baudrillard (1983a) simulasyonların ve modellerin toplumsal dünyayı gerçek ve görünüş arasındaki ayrımın silinmesine yol açacak ölçüde oluşturmaya başladığı üretimci bir toplumsal düzenden yeniden üretimci bir toplumsal düzene geçilmesinde, yeni teknoloji ve enformasyon biçimlerinin merkezi bir rol oynadığını vurgular. Lyotard (1984) post-endüstriyel bir düzene doğru gidilmekte olduğu öncülüne yaslanarak postmodern toplumdan ya da postmodern çağdan söz eder. Lyotard'ın özgül ilgisi "toplumun bilgisayarlaşması"nın bilgi üzerindeki etkilerine yöneliktir ve anlatısal bilginin (narrative knowledge) yerine dil oyunlarının çoğulluğunun, evrenselciliğin yerine yerelciliğin geçmekte olduğuna delalet etmesinden ötürü postmodernlikteki anlam yitimine kederlenilmemesi gerektiğini savunur. Gelgelelim, Lyotard, bu terim ailesini kullananların birçoğunun yaptığı gibi, kimi zaman sicili bir terimden öbürüne değiştirir ve kullanımlarında bazı değişiklikler yapar. Lyotard son zamanlarda postmodernin modernin bir parçası olarak görülmesi gerektiğini vurgulamayı tercih etmektedir. Sözgelimi, "Kurallar ve Paradokslar ve Narin İlave"de şöyle yazar: "Tarihsel bir 'dönemleştirme' düşüncesini barındırmasından ötürü 'postmodern' muhtemelen çok kötü bir terim. Gelgelelim, 'dönemleştirme' hâlâ 'klasik' ya da 'modern' bir idealdir. 'Postmodern' yalnızca bir ruh halini ya da zihinsel durumu gösterir" (Lyotard, 1986-7: 209). Lyotard'ın *Postmodern Durum*'da terimi kullanma tarzının ilginç bir yönü, post-endüstriyel toplum doğrultusunda cereyan eden harekete eşlik eden bilgideki değişmelerden söz ederken, bunun ka-

pitalizm içerisinde ortaya çıktığını düşünmesi ve böylece Lyotard'ın eserinde postmodern topluma geçişin yeterince teorileştirilmediğini savunan eleştirmenlerin iddialarını güçlendirmesidir (bkz. Kellner, 1988). Kimi noktalarda böyle bir geçişin cereyan ettiği varsayılsa bile, daha kapsamlı "ruh hali" ya da "zihinsel durum" gibi bir nosyonda ısrar ederek postmodernliğe geçiş ve büyük anlatıların karanlığa gömülüşü konusunda bir büyük anlatı ortaya koymakla suçlanmaktan sıyrılmak daha kolaydır. Fredric Jameson (1984a) daha belirli bir dönemleştirici postmodern kavramı kullanmakla birlikte, bunu bir çağ değişmesi olarak düşünmeye gönülsüzdür; postmodernizmi daha ziyade İkinci Dünya Savaşı sonrasından kaynaklanan kapitalizmin üçüncü büyük aşamasının, geç kapitalizmin kültürel egemeni ya da kültürel mantığı olarak kavramaktadır.

Lyotard'ın postmodern bir ruh halinden ya da zihinsel durumdan söz edişi modernlik-postmodernlik çiftinin ikinci bir anlamına işaret eder. Fransızcadaki *Modernité* kullanımı, modernliğin zamanın süreksizliği, gelenekten kopma duygusu, yenilik duygusu ve şimdinin geçici, yüzer gezer ve olumsal (contingent) doğası karşısında duyarlı olunmasına yol açan modern hayatın bir niteliği olarak görüldüğü modernlik tecrübesine işaret eder (bkz. Frisby, 1985a). Foucault'nun (1986: 40) savunduğu gibi, şimdinin ironik bir tarzda kahramanlaştırılmasını gerektiren ve Baudelaire'i çağrıştıran modern olmanın anlamı budur: Modern insan kendisini sürekli icat etmeye çalışan insandır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gelişen yeni kent uzamlarındaki ve olgunlaşma yolunda ilerleyen tüketim kültürü ortamındaki hayat tecrübesine anlam verme doğrultusundaki işte bu girişim, David Frisby'nin (1985b) *Modernliğin Kırıntıları*'nda tartıştığı Simmel, Kracauer ve Benjamin'in eserlerinde görülen modern gündelik hayat teorilerine dürtü sağlamıştır. Modernlik tecrübesi ayrıca, modernleşme sürecine eşlik eden ve Marshall Berman'ın "modernizm" terimi altında bir araya topladığı görülere ve üsluplara eğildiği *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (1982) başlıklı kitabının konusunu oluşturur. Berman bu kitabında on sekizinci yüzyılda Rousseau ve Goethe'den on dokuzuncu yüzyılda Marx, Baudelaire, Puşkin ve Dostoyevski'ye kadar geniş bir dizi edebi ve

entelektüel simada belirgin bir şekilde mevcut olan modern duyarlılığı tartışır.

Modernleşme sürecine eşlik eden tecrübe ve kültürün bütünü bağlamında modernizmin kafa karıştırıcı bir şekilde kullanılmasından ayrı olarak, modernliğinkine eşdeğer postmodernlik tecrübesini tarif etmeye çalışan birçok kimsenin yanı sıra Berman özellikle kısıtlayıcı bir tecrübe nosyonu üzerinde odaklanır: Edebi kaynaklarda görülen ve entelektüellerin öyle tasarladıkları tecrübeler. Ama edebiyat yazarlarının gündelik olanı yorumlama ya da sıradan insanların gündelik hayatları hakkında kanıtlar sağlama konusunda yeterliliğe sahip oldukları varsayımına sosyolojik bir itirazla karşı çıkmak zorundayız. Kimi entelektüeller modernliğin şok edici ve sarsıcı tecrübelerini gayet iyi dile getirmiş olabilirler elbet. Bununla birlikte, (görece kısıtlı) bir öznel tecrübe olarak modernlik ya da postmodernlikten bir adım ileri atarak çeşitli grupların gündelik hayatlarında cereyan eden gerçek pratiklerin ve faaliyetlerin taslağını çıkarmaya ihtiyacımız var. Öznel tecrübeye ilişkin betimlemeler entelektüel pratikler içerisinde ve bu duyarlılıkları yorumlamak üzere eğitimden geçmiş tikel izlerkitlelerin pratiklerinin görünümleri içerisinde kesinlikle bir anlam ifade edebilir, ama sadece bunlardan hareketle daha geniş iddialar ortaya atmanın olanaklılığını bildiren varsayımın dikkatlice temellendirilmesi gerekir.

Sözde postmodernlik (ya da *postmodernité*) tecrübesine bir örnek vermek için Jameson'ın (1984a) Los Angeles'daki Bonaventura Oteli konusundaki açıklamasına başvurabiliriz. Jameson sinir sistemimizi ve bedenimizi genişletmeye zorladığını savunduğu postmodern mimarinin hiper-uzam tecrübesine ilişkin büyüleyici bir yorum sunar. Oysa bu açıklama farklı artyörelere sahip bireylerin söz konusu oteli gerçekte nasıl yaşantıladıkları ya da bu tecrübeyi gündelik pratikleriyle nasıl bağdaştırdıkları konusunda bize pek az fikir verir. Belki bu insanlar bu tecrübeyi postmodern olarak yorumlayabilmek için tam anlamıyla farkında olmadıkları ya da uygunsuz kodlar yoluyla gördükleri şeyleri anlamlı kılmalarını sağlayacak ipuçlarına ihtiyaç duyacaktır. O nedenle, postmodernlik tecrübesinin toplumsal yoldan yaratılışını ve yorumlanışını anlamak istiyorsak eğer, kamuyu eğitmek üzere

postmodern pedagojiler yaratmada çıkarı olan kültür girişimcilerinin ve aracılarının oynadıkları role yer açmamız gerekir. Aynı şey Jameson'ın saptadığı postmodern kültürün öbür iki boyutu için de söylenebilir: Gerçekliğin imajlara dönüşmesi ve zamanın bir dizi ebedi şimdiler halinde bölük pörçükleşmesi. Burada her iki görünümü kuşatan ve postmodern duyarlılık konusundaki birçok tartışmanın merkezinde yer alma eğiliminde olan medyayı örnek olarak ele alabiliriz (burada örneğin "TV dünyadır" diyen Baudrillard'nın simülasyonel dünyası akla geliyor). Oysa kimi teorisyenlerin vurguladığı tüm sözde çoğulculuğa ve öteki karşısındaki duyarlılığa rağmen, farklı grupların farklı ortamlardaki televizyon izleme tecrübesi ve pratiği pek az tartışılmaktadır. Bunun tersine postmodern teorisyenleri, gösterenleri (signifier) anlamlı bir anlatı oluşturacak şekilde birbirine bağlayamayacak kadar hızlı bir şekilde farklı görüntüler arasında gezinen, sadece yüzeydeki görüntülerin çokkatlı zihinsel yoğunluklarından ve bunların verdiği duygulardan hoşlanan idealtipik bir MTV (müzik televizyonu) müptelası izleyiciden söz ederler sık sık. Böylesi pratiklerin kapsamı ve bunların cisimleşmiş kişiler arasındaki gündelik karşılaşmalarla nasıl bütünleştiği ya da bu karşılaşmaları nasıl etkilediği konusundaki kanıtlar belirgin bir şekilde eksiktir. Nitekim, postmodernliğin karakteristik tecrübelerine bilgiye dayalı olarak yapılan değinmeler önemli olsa da, bizim daha sistematik verilerden hareketle çalışmaya ihtiyacımız olmasının yanı sıra bu çalışmalar esnasında sadece entelektüellerin okumalarına yaslanmamamız gerekmek-tedir. Sonuçta postmodern kültür ürünlerinin üretimi, sınıflandırıl-ması, dağıtımı ve tüketimine dahil olan grupların gerçek kültürel pratikleri ve değişen iktidar dengeleri üzerinde odaklanmamız gerekiyor. Bu noktalar aşağıdaki postmodernizm tartışmamızda merkezi bir yer işgal edecek.

B. MODERNLEŞME-POSTMODERNLEŞME

Bu iki terim de görünüşte modernlik-postmodernlik, modernizm-postmodernizm tartışması içinde rahatsız bir konumda

duruyor. Modernleşme terimi düzenli olarak gelişme sosyolojisinde iktisadi gelişmelerin geleneksel toplumsal yapılar ve değerler üzerindeki etkilerine işaret etmek amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca modernleşme teorisi endüstrileşme, bilimin ve teknolojinin boy atması, modern ulus-devlet, kapitalist dünya piyasası, kentleşme ve öbür altyapısal öğelere yaslanan toplumsal gelişme aşamalarından söz etmek amacıyla kullanılır. (Bu tip kullanımı açısından modernleşme terimiyle yukarıda tartıştığımız modernliğin birinci anlamı arasında güçlü yakınlıklar var). Genellikle gevşek bir temel-üstyapı modeli yoluyla belli kültürel değişmelerin (sekülerleşme ve özgelişim etrafında yoğunlaşan bir modern kimliğin ortaya çıkışı) modernleşme sürecinin sonucu olarak cereyan edeceği varsayılır. Buradan postmodernleşmeye dönecek olursak, buna eşlik eden özgül toplumsal süreçlerin ve kurumsal değişimlerin ayrıntılı bir taslağının henüz teorileştirilmeyi beklediği apaçık. Şu anda yapabildiğimiz tek şey, postmodernliğin yukarıda zikrettiğimiz yeni bir toplumsal düzene ve devran değişikliğine gönderme yapan kullanımlarından postmodernleşme terimini türetmekten ibaret. Sözgelimi, Baudrillard'nın (1983a) postmodern bir simülasyon dünya tasviri, meta üretiminin gelişmesinin enformasyon teknolojisiyle birlikte "anlamlandırma kültürünün zaferi"ne yol açtığı varsayımına yaslanır. Bu da belirlenimin yönünü ters yönde değiştirir; böylece toplumsal ilişkiler bundan böyle sınıftan ya da normatiflikten söz edemeyeceğimiz ve "toplumsalın sonu"yla yüz yüze geleceğimiz ölçüde değişen kültürel göstergelerle dolup taşar. Gelgelelim, Baudrillard "postmodernleşme" terimini kullanmaz.

Buna rağmen postmodernleşme teriminin, tamamen olgunlaşmış yeni bir toplumsal düzen ya da totaliteden ziyade çeşitli uygulanma derecelerine sahip bir sürecin söz konusu olduğunu önermek gibi bir hüneri de vardır. "Postmodernleşme" teriminin anlamlı olarak kullanılabileceği bağlamlardan biri kent incelemeleri alanıdır ve bu konuda Philip Cooke (1988) ve Sharon Zukin'in (1988a) yazılarına işaret edebiliriz. Cooke'a göre postmodernleşme, İngiliz iktisadında 1976 yılından beri dikkate değer uzamsal etkilere sahip bir ideolojiler ve pratikler dizisidir. Zukin de postmodernleşme terimini toplumsal-uzamsal ilişkilerin en-

düstri, hizmetler, emek piyasaları ve telekomünikasyondaki yeni yatırım ve üretim modelleriyle yeniden yapılandırılması üzerinde odaklanmak amacıyla kullanmak ister. Ama Zukin'in postmodernleşmeyi modernleşmeyle karşılaştırılabilir bir dinamik süreç olarak görmesine rağmen, bu sürecin kapitalizm içerisinde cereyan ettiğini düşünmelerinden ötürü her iki yazar da postmodernleşmeyi yeni bir toplum aşaması olarak görme taraftarı değildirler. Bu yazarların durdukları konumun hüneri, üretimin yanı sıra tüketim süreçleri ve bunlara eşlik eden tikel kültürel pratiklerin uzamsal boyutuna (kent merkezlerinin ve liman bölgelerinin yeniden gelişmesi, kentin sanat ve kültür merkezlerinin gelişmesi, hizmet sınıfının ve *gentrification*'ın* boy atması) odaklanabilmesidir.

C. MODERNİZM-POSTMODERNİZM

Modernlik-postmodernlik çiftinde olduğu gibi burada da yine bir dizi anlamla karşı karşıyayız. Bu terimlerin ortak noktası kültürün merkeziliğidir. En kısıtlı anlamıyla modernizm, yüzyıl dönümü civarında ortaya çıkan ve son zamanlara dek çeşitli sanatlarda başatlık kuran sanat hareketleriyle ilintilendirdiğimiz üsluplara işaret eder. Bunların arasında sıklıkla zikredilen simalar şunlardır: Edebiyatta Joyce, Yeats, Gide, Proust, Rilke, Kafka, Mann, Musil, Lawrence ve Faulkner; şiirde Rilke, Pound, Eliot, Lorca, Valery; tiyatroda Strindberg ve Pirandello; resimde Matisse, Picasso, Braque, Cézanne ve Fütürist, Dışavurumcu, Dadacı ve Gerçeküstücü hareketler; müzikte Stravinsky, Schoenberg ve Berg (bkz. Bradbury ve McFarlane, 1976). Modernizmin on dokuzuncu yüzyıl içerisinde nereye dek geri götürülmesi gerektiğine ilişkin epey bir tartışma yapılmıştır (kimileri 1830'ların bohem avangardına dek gidilmesi gerektiğini savunur). Modernizmin

* Bu terim kent merkezlerini 60'lı ve 70'li yıllarda terk eden orta sınıfın geri dönüşünü, daha önceleri endüstrinin kurulu bulunduğu ve terkedilmiş harabelere benzeyen mekânların yeni küçük burjuvazi tarafından üsluplaştırılmış bir hayat tarzının oluşturulmasında kullanılmasını anlatıyor. Türkçe bir karşılık bulamadım. Öneriler dikkate alınacaktır. (ç.n.)

temel özellikleri şöyle özetlenebilir: Estetik bir özbilinçlilik ve düşünümsellik (reflexivity); eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddedilişi; gerçekliğin paradoksal, muğlak ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması; ve yapısızlaştırılmış (destructured), bütünlüksüz özneye ağırlık verilmesi lehine tümleşik (integrated) bir kişilik nosyonunun reddedilişi (bkz. Lunn, 1985: 34). Postmodernizmi sanatlar çerçevesinde anlamaya çalışmanın güçlüklerinden biri, bu özelliklerin birçoğunun çeşitli postmodernizm tanımlarına dahil edilmesidir. Daha önce tartıştığımız bununla ilgili terimlerde olduğu gibi, postmodernizm teriminin sorunlu yanı şu soru etrafında dönüyor: Yerleşik bir terime karşıtlığıyla tanımlanan ve o yerleşik terimden beslenen bir terim, tamamen farklı bir şeyleri ne zaman göstermeye başlar?

Kohler (1977) ve Hassan'a (1985) göre, "postmodernizm" terimi ilk olarak Federico de Onis tarafından 1930'lu yıllarda modernizme karşı küçük çapta bir tepkiyi anlatmak için kullanılmıştır. "Postmodernizm" terimi Rauschenberg, Cage, Burroughs, Barthelme, Fiedler, Hassan ve Sontag gibi genç sanatçılar, yazarlar ve eleştirmenlerce müze ve akademide kurumsallaşmasından ötürü reddedilen "tükenmiş" yüksek modernizmin ötesinde yer alan bir hareketi anlatmak üzere kullanıldığı tarih olan 1960'lı yıllarda New York'ta popülerlik kazandı. Terim 1970'li ve 1980'li yıllarda mimaride, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında daha geniş bir kullanıma erişti ve o yıllardan sonra sanatsal postmodernizme ilişkin teorik açıklamalar ve gerekçeler arayışı postmodernlik konusundaki daha geniş tartışmaları içerecek şekilde genişleyip Bell, Kristeva, Lyotard, Vattimo, Derrida, Foucault, Habermas, Baudrillard ve Jameson gibi teorisyenlerin ilgisine mazhar oldukça Avrupa ve ABD arasında hızlı bir şekilde bir o yana bir bu yana aktarıldı (bkz. Huyssen, 1984). Sanatlar bağlamında postmodernizmle ilintilendirilen merkezi özellikler şunlardır: Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi; yüksek ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektisizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculluk ve kültürün yüzeysel "derinliksizliği"nin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü; ve sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımı.

"Modernizm" ve "postmodernizm" terimlerinin daha geniş kültür komplekslerine gönderme yapan daha kapsamlı kullanımları da var: Yani bu durumda modernizm modernliğin kültürü ve postmodernizm de postmodernliğin doğan kültürü oluyor. Daniel Bell (1976) bu konumu benimsemektedir. Ona göre, modernliğin temel kültürel varsayımı, iktisadi alanda burjuva girişimciyi ve kültür alanında engellenmemiş benlik (bu, ilk ifadesini modernizmde bulur) doğrultusundaki sanatsal arayışı doğuran kendi kendini belirleyen özerk birey idealidir. Bell'e göre modernizm, kitlesel tüketimin hazcı kültürüyle bütünleşerek geleneksel burjuva değerlerini ve Püriten etiği altüst eden hasmane bir kültürü zincirlerinden boşaltan çürütücü bir güçtür. Bell'in analizi üç alanın, politika, kültür ve iktisat alanlarının birbirinden ayrılıp kopması nosyonuna yaslanır; o nedenle Bell'in çalışmalarında, iktisattaki ya da toplumsal-iktisadi düzendeki bir değişikliğin, sözgelimi postendüstriyel toplum doğrultusunda görülen bir değişikliğin yeni postmodernizm kültürünü doğurduğu bir temel-üstyapı modeli aramanın hiçbir anlamı yok. Tersine, postmodernizm, modernizmin arzu, içgüdü, zevk alma yönelimlerinin çatışkılı eğilimlerinin toplumun yapısal gerilimlerini ve alanların birbirlerinden kopmasını kızıştırarak modernizmin mantığını en uca taşımak üzere zincirlerinden boşalmasının daha da ağırlaşması olarak kavranır (Bell, 1980). Jameson da (1984a) postmodernizm terimini geniş anlamda kültüre gönderme yapmak üzere kullanır ve çağdaş toplumda kültür alanının dönüşmesine yol açan bir kültürel mantık ya da kültürel egemen olarak postmodernizmden söz eder. Jameson kültürün tüm yönlerinin birdenbire değiştiğini ve dönüştüğünü varsayan dönemleştirme görüşünü benimsemede bir miktar gönülsüz olsa da, Mandel'in (1975) analizini izler ve modernizmi tekelci kapitalizm aşamasıyla, postmodernizmi de İkinci Dünya Savaşı sonrası geç kapitalizm aşamasıyla bağlantılandırır. Bu durum Jameson'ın temel-üstyapı modelinin bir biçimini kullandığını gösterir. Gelgelelim, Jameson aynı zamanda hiç gönderme yapmaksızın Baudrillard'nın izinde giden bir yolda bir miktar yol kateder ve şunu savunur: Postmodernizm yeniden üretimin "kültürün tüm toplumsal dünyaya toplumsal hayatımızdaki her şeyin... 'kültürel' hale geldiği

söylenebilecek ölçüde müthiş bir hızla yayılmasına" yol açan günümüz çokuluslu kapitalizminin "merkezsizleşmiş küresel şebekesi"nde oynadığı temel role yaslanır (Jameson, 1984a: 85-7).

Postmodernizm teriminin temel kültürel değişmelerin yanı sıra çağdaş Batı toplumlarında kültürün öneminin olanaklı genişlemesinin bir şifresi olarak kullanılmasına eğilmeden önce Bell ve Jameson'ın çalışmalarında ele alınması gerekli başka bir nokta daha var. John O'Neill (1988) hem Bell'in hem de Jameson'ın postmodernizme nostaljik bir reaksiyon gösterdiklerini ve barındırdıkları "düzen verme istenci" açısından, postmodernizmin tehdit ettiği toplumsal bağı din (Bell) ya da Marksist ütopya (Jameson) yoluyla yenileme arzusu açısından birbirlerinden farksız olduklarını savunmuştu. Jameson ve Bell, nereden baktığınıza bağlı olarak, totalleştirmeyi isteme, postmodernizmi çağdaş toplumsal düzenin bütünlük ve kopma derecelerine göre betimleme hünerine ya da kusuruna sahiptir. Ayrıca her ikisi de postmodernizm hakkında olumsuz bir hükme varır ve postmodernizmden hazzetmezler. Bu durum, postmodernizmin oyunculluğunu ve çoğullukçu, "demokratik" ruhunu hoşnutlukla karşılayan ve Jameson'ın (ve biraz önceki satırlarda ifade edilen ortak özelliklerden ötürü Bell'in) entelektüel aristokrasinin halk üzerindeki otoritesini yitirmesinden nostaljik bir şekilde yakındığını düşünen eleştirmenlerin gözünden kaçmamıştır (bkz. Hutcheon, 1986-7; During, 1987).

Postmodernizmi ironilerin, metinlerarasılığın ve paradoksların önünü açan eleştirel bir analiz tarzı olarak hoşnutlukla karşılayanlar açısından, bir postmodern toplum ya da postmodernlik teorisi tasarlama girişimleri ya da postmodernizmin toplumsal düzen içerisindeki rolünü tarif etme girişimleri, özünde totalleştirme ya da sistemleştirme yönündeki sakat uğraşlardır. Bunlar sonuçta tam oyuncul yapıbozumun dişine göre, otoriter büyük anlatılardır. Eleştirmenler Lyotard'ın *Postmodern Durum* çalışmasının bu bariz tutarsızlığına hemen dikkat çektiler. Sözgelimi, Kellner (1988), Lyotard'ın postmodernlik nosyonunun bizzat bir egemen anlatıyı gerektirdiğini, bir egemen anlatı ortaya koymaksızın bir postmodernlik teorisi geliştirilemeyeceğini savunur. Lyotard'ın (1988) son zamanlarda kitabının totalleştirici aklın bir örneği olarak yanlış anlaşılmasından uzaklaşılması ge-

rektiğini vurguladığını buna eklemeliyiz. Bir eleştirel teorileştirme ya da kültür analizi tarzı olarak postmodernizmin içerimlerini ciddiye alanlara göre, postmodernizme ilişkin sosyolojik bir kavrayış geliştirme girişimi, modernliğin sakat büyük anlatılarına (bilim, hümanizm, Marksizm, feminizm vb.) başvurarak totalleştirme, sistemleştirme ve meşrulaştırmadan kaçınamayacağından ötürü zorunlu olarak başarısızlığa uğrayacaktır. Buna göre, oyuncul yapıbozum ve estetik tarzın imtiyazlı kılınması lehine sosyolojik sentezden kaçınılması gerekir. Bu şekilde algılanan bir postmodern sosyoloji, genelleştirici toplum bilimine (social science) özgü hırslarını bir yana bırakacak ve sosyolojik yazıların ironileri, tutunumsuzlukları, tutarsızlıkları ve metinlerarasılıklarıyla asalakça oynayıp duracaktır. Bir postmodern sosyolojiden alınacak dersler var elbet: Bir postmodern sosyoloji dikkatini teorilerin bina edilme yollarına, teorilerin gizli varsayımlarına yoğunlaştırır ve şimdilerde birçok araştırmacının bulguladığı gibi, sıklıkla akademik teorisyenin sunduğu açıklamanın yanı sıra otoritesiyle de kavgaya tutuşan "Öteki" adına söz alıp konuşma otoritesini sorgular. Ama postmodernizmin ortaya çıkışına ve çağdaş Batı toplumlarının kültüründe cereyan eden değişmelere bir anlam kazandırmaya girişeceksek eğer, o vakit temelcilik (foundationalism) ve görecilik, tekil epistemoloji ve çoğul ontoloji arasındaki hatalı karşıtlıkların ötesine geçmeye ve tikel bilgi depolarının üretilmesinin özgül toplumsal ve kültürel süreçlerini ve dinamiklerini araştırmaya ihtiyacımız var demektir. Sonuçta, bir postmodern sosyolojinin cazibesine sırt çevirerek postmodernizme ilişkin sosyolojik bir açıklamaya yönelik çalışmamız gerekiyor (bkz. 3. bölüm).

Böyle bir yaklaşımın izlenmesi, postmodernizm kültürünün üç boyutu ya da anlamı arasındaki karşılıklı ilişki üzerinde odaklanmayı gerektirir. Postmodernizmi ilk elde sanatlar, akademik ve entelektüel alanlar çerçevesinde değerlendirebiliriz. Burada Bourdieu'nün (1971, 1979) alan yaklaşımını kullanabilir ve simgesel ürünlerin iktisadı üzerinde odaklanabiliriz: Bu tip ürünlerin arz ve talep koşulları, rekabet ve tekelleşme süreçleri ve yerleşik gruplar ile dışarlıklı gruplar arasındaki mücadele. Dikkatlerimizi örneğin şu noktalar üzerinde yoğunlaştırabiliriz: Başka gruplarla mü-

cadeleye girişmiş grupların önemli bir stratejisi olarak *adlandırma* edimi; alanı kendi çıkarlarına daha uygun bir şekilde yeniden sınıflandırmak amacıyla var olan simgesel hiyerarşilerin istikrarının bozulmasından çıkarı olan dışarlıklı grupların yeni terimler kullanması; sanatların ve akademik konuların alt-alanları arasındaki engelleri tahrip eden koşullar; çeşitli devlet kuruluşları, tüketiciler, izlerkitleler ve kamuların belli tipte kültürel ürünlere olan taleplerinin değişmesini zorunlu kılan koşullar.

Bu son zikredilen alanlarla yeterince uğraşabilmek için, aslında yukarıdaki alanların hepsini yeterince kavramsallaştırabilmek için tikel sanatsal ve entelektüel alanların ve bunlar arasındaki ilişkilerin özgül analizinin dışına çıkmamız gerekecek. Burada postmodernizmi kültürün ikinci "düzey"inde, genellikle kültürel alan denilen çerçevede değerlendirmemiz ve simgesel ürünlerin izlerkitlelere ve kamulara aktarılma ve ulaştırılma araçlarına ve izlerkitlenin gösterdiği tepkinin entelektüeller arasında bu simgesel ürünlere duyulan ilgiyi yaratmasındaki geri besleme (feed-back) etkisine eğilmemiz gerekecek. Bu ikinci alan üzerinde yoğunlaşabilmemiz için simge üretimi uzmanları olarak sanatçılara, entelektüellere ve akademisyenlere göz atmamız ve bunların medyadaki ve tüketim kültürü, popüler kültür ve modayla ilgili mesleklerdeki öbür simge uzmanlarıyla olan ilişkilerini değerlendirmemiz gerekir. Burada Bourdieu'nün (1984) "yeni kültür aracıları" dediği, kültürün önceden üstü kapatılıp mühürlenmiş alanları arasında enformasyonu hızla dolaşıma sokan grubun ortaya çıkışı ve kızışmış rekabet koşulları altında yeni iletişim kanallarının başgöstermesi üzerinde odaklanmaya ihtiyaç duyacağız (Crane, 1987). Ayrıca, simge üretimi uzmanları ile iktisadi uzmanlar arasındaki rekabeti, değişen iktidar dengelerini ve karşılıklı bağımlılıkları ele almamız gerekecek (karş. Elias, 1987b). Bunu yaparken savaş sonrası dönemde Batı uluslarında kitle eğitiminin ve yüksek öğrenimin büyümesine paralel olarak üreticiler ve tüketiciler sıfatıyla simge üretimi uzmanları grubunun iktidar potansiyelinin de büyüdüğünü göz önünde tutmamız gerekir. Batı dünyasında kültürel sınıflandırmaların bozulması evresini doğuran önceki yerleşik ve meşru kapalı bölgelere egemen olan tekellerin ve hiyerarşilerin tahrip edilme süreçlerinin ba-

zılarını incelememiz gerekecek (DiMaggio, 1987). Nihayet, toplum içi düzeyde yer alan bu değişmelerin ele alınmasına ek olarak, iktidar dengesini Batılı entelektüellerin ve sanatçıların aleyhine değiştiren ve onların insanlık adına söz alma hakkını ellerinden alan toplumlararası kızışmış rekabet süreçlerinin yanı sıra Roland Robertson'ın (1990) "küreselleşme" dediği fenomen yoluyla sahici küresel kültürel sorunların ortaya çıkışına da eğilmemiz gerekecek. Bu süreçler kendi başlarına incelenmeye değer daha kapsamlı kültür alanı içerisinde görülen değişmeleri işaret etmektedir. Bunlar postmodernizm kavramının bizi duyarlı olmaya sevk ettiği söylenebilecek süreçlerdir.

Gelgelelim, postmodernizm kavramı sanatçıların, entelektüellerin ve akademisyenlerin kendi tikel alanlarındaki iktidar mücadelelerinin ve karşılıklı bağımlılıklarının parçası olarak manipüle edebilecekleri içi boş bir gösterge (sign) değil. Postmodernizm kavramının sahip olduğu cazibenin bir kısmı, yukarıda değinilen değişmelere hitap etmesinden ve ayrıca toplumdaki geniş grupların gündelik tecrübelerindeki ve kültürel pratiklerindeki değişmeleri aydınlatmaya yaramasından kaynaklanıyor. Kanıtların en zayıf kaçtığı ve daha önceden pek az önem atfedilen tecrübeleri basitçe postmodern olarak yeniden yaftalama olanağının en aşikâr göründüğü nokta işte burasıdır. İşte burada postmodernizmin doyurucu bir tanımının yapılması sorunuyla karşılaşırız ve "bir tarihsel geçmiş duygusunun yitirilmesi", "şizoit kültür", "dışkı kültürü", "gerçekliğin yerini imajların alması", "simülasyonlar", "zincirinden boşalmış göstergenler" vb. nosyonlarıyla birlikte yüklüce bir gevşek kavramsal karmaşanın bollaştığını görürüz. Scott Lash (1988) postmodernizmin farklılaşmanın bozulmasını (de-differantiation) ve figürel olanın egemenliğini içerdiğini ve bunların postmodern anlamlandırma rejimlerinin (regimes of signification) temelini oluşturduğunu savunarak daha sıkı bir tanım yapmaya gayret etmiştir. Ama burada da gündelik pratikler hakkında elimizde pek az kanıt vardır ve meslektaşlarımıza postmodernizmin bir hevesten daha fazlasını ifade ettiğini göstermek istiyorsak, sosyolojinin deposundaki "kim, ne zaman, nerede, ne ölçüde?" soruları çerçevesinde enformasyona ihtiyacımız var demektir. Ama aynı zamanda, bir an-

lamda postmodernizm kültür alanı içerisinde yukarıda dokundurduğumuz değişmelerle birlikte kendi istimi altında ilerlemekte ve postmodernizme ilgi duyan yeni izlerkitlelerin ve kamuların oluşmasına yol açmaktadır. Böylesi izlerkitleler ve kamular fiilen postmodern pratikleri benimseyebilir ve kültür aracıları ile "ikincil entelektüeller" tarafından üretilen pedagojilerin rehberliğinde postmodern tecrübelerle uyumlu hale gelebilirler. Bu tip bir "geri besleme" postmodernizmin gerçekliğe tercüme edilmesine yol açabilir.

Özetlemek gerekirse, "postmodern" teriminin henüz üzerinde anlaşma sağlanmış bir anlamı yok -terimin türevleri olan postmodernlik, *postmodernité*, postmodernleşme ve postmodernizmden oluşan terim ailesi sıklıkla kafa karıştıran ve birbirinin yerine geçebilen tarzlarda kullanılıyor. Bu anlamlardan bazılarının genel hatlarını çıkarmaya ve tartışmaya çalıştım. Postmodernizm, dikkatimizi çağdaş kültürde cereyan eden değişmelere yöneltmesinden ötürü geniş bir sanatsal pratikler, toplum bilimi ve insan bilimleri disiplinlerinin ilgi alanına girmektedir. Bunlar şu çerçevelerde kavranılabilir: (i) Sanatsal, entelektüel ve akademik alanlar (tikel alanlarda görülen özgül rekabetçi mücadelelerdeki değişmelerden ayrı tutulamayacak teorileştirme, çalışmaların sunulma ve sirayet etme tarzlarındaki değişmeler); (ii) hem toplum içi hem de toplumlararası düzeylerde gruplar ve sınıf fraksiyonları arasındaki iktidar dengesinde ve karşılıklı bağımlılıklarda gözlemlenen daha kapsamlı kaymalarla ilişkilendirilebilecek olan ve simgesel ürünlerin üretim, tüketim ve dolaşım tarzlarını içeren daha kapsamlı kültür alanındaki değişmeler; (iii) yukarıda gönderme yapılan süreçlerden bazılarının bir sonucu olarak belki de yeni anlamlandırma rejimlerini farklı yollardan kullanmakta ve yeni yönelim araçları ve kimlik yapıları geliştirmekte olan farklı grupların gündelik pratikleri ve tecrübelerindeki değişmeler. Son zamanlarda kültür konusuna duyulan ilgide önemli bir kabarışa tanıklık ettiğimiz apaçık ortada. Bir zamanlar toplum bilimi disiplinlerinin, özellikle de sosyolojinin kıyılarında yer alan kültür, şimdilerde giderek alanın merkezine doğru hamle etmektedir ve toplum bilimleri ile insan bilimleri arasındaki engellerin bazıları parçalanma sürecine girmiştir (Featherstone, 1988). Bu durumu

birbirleriyle ilişkilendirilmesi gereken iki süreç çerçevesinde anlayabiliriz: Birincisi, kültürün toplum biliminin kavramlardan oluşan teçhizatı içerisinde, özünde başka etkenler çerçevesinde açıklığa kavuşturulabilir bir şey olmaktan çıkıp toplumsalın kültürel temeli ya da "derin" kültürel kodlanışıyla ilgili daha geniş üstkültürel (meta-cultural) sorular çerçevesinde ele alınır hale gelişidir (bkz. Robertson, 1988); ikincisi, çağdaş Batı toplumları kültürünün toplum içi, toplumlararası ve küresel süreçler çerçevesinde incelenmeyi zorunlu kılan bir dizi önemli dönüşüme maruz kalmakta oluşudur. Postmodernizme gösterilen ilginin yükseliş kaydetmesinin bir nedeninin bu olduğu ve yine aynı nedenle kültür teorisyenleri ve araştırmacıları olarak bununla ilgilenmemiz gerektiği açıkça ortadadır.

II. TÜKETİM KÜLTÜRÜ TEORİLERİ

Bu bölümde tüketim kültürü üzerine geliştirilen belli başlı üç perspektif ele alınıyor. Birinci perspektif tüketim kültürünün, maddi kültürün tüketim malları, alışveriş ve tüketim alanları biçiminde külliyetli miktarda birikmesine yol açan kapitalist meta üretiminin genişlemesine yaslandığını belirtir. Bu durum, daha büyük bir eşitlikçiliğe ve bireysel özgürlüğe neden olduğu gerekçesiyle kimilerinin selamlamasına karşın, başkalarının ideolojik manipülasyon ve nüfusun alternatif bir "daha iyi" toplumsal ilişkiler seçeneğinden "baştan çıkartılarak" uzaklaştırılma kapasitesini arttırdığını düşündükleri boş zaman ve tüketim faaliyetlerinin çağdaş Batı toplumlarında giderek öne çıkmasıyla sonuçlanmıştır. İkinci ve daha katı anlamda sosyolojik olduğu

söylenebilecek perspektif, ürünlerden elde edilen doyumun, doyum ve statünün enflasyon koşulları altında farklılıkların sergilenmesine ve korunmasına bağımlı olduğu bir sıfır denge oyunundaki ürünlere erişimin toplumsal olarak yapılanmış olmasıyla ilişkili olduğunu belirtir. Bu perspektifte, insanların toplumsal bağlar ya da ayrımlar yaratabilmek amacıyla ürünleri kullanırken izledikleri farklı yollar üzerinde odaklanılır. Üçüncü perspektif, çeşitli şekillerde dolaysız bedensel tahrik ve estetik hazlar yaratan, tüketicinin kültürel hayalinde ve tikel tüketim alanlarında coşkuyla karşılanır hale gelmiş olan tüketimin duygusal hazları, rüyalar ve arzular sorununu ortaya koyar.

Bu bölümde, tüketim *kültürünün* giderek daha fazla sivrilmesi sorunu üzerinde odaklanmanın ve tüketimin yalnızca üretimden sorunsuz bir şekilde türediğini düşünmemenin önemli olduğu savunuluyor. Bundan dolayı çağdaş Batı toplumlarında şimdilerde görülen simgesel ürünlerin aşırı arz edilme evresi ve kültürel başıboşluk ve sınıflandırmaların bozulması yönündeki eğilimler (kimileri bunu postmodernizm olarak yaftalamaktadır) kültürel sorunları öne çıkarmaktadır; ve kültür, iktisat ve toplum arasındaki ilişkiyi kavramsallaştırmamız açısından geniş içerimlere sahiptir. Bu durum tüketim tecrübelerinden kaynaklanan arzu ve haz, duygusal ve estetik doyumlar sorununun sadece herhangi bir psikolojik manipülasyon mantığıyla yetinilmeyecek şekilde kavramsallaştırılmasına gösterilen ilginin artmasına yol açtı. Sosyolojinin, kitle kültürü teorisinden miras kalan tüketim hazları konusundaki olumsuz değerlendirmenin ötesine geçmenin bir yolunu bulması gerekir. Bizler ortaya çıkan bu eğilimleri daha yansız bir sosyolojik tarzda açıklamaya gayret etmeliyiz ve bunu yaparken kitle kültürü teorisinin tersi yönünde gidip, kitlesel hazların ve kültürel başıboşluğun popülist selamlanışıyla da yetinmemeliyiz.

A. TÜKETİMİN ÜRETİLMESİ

Klasik iktisatçıların perspektifinden bakıldığında bireylerin giderek genişleyen mallar dizisini satın alarak doyumlarını en-

çoklaştırmaya çalıştıkları üretimin tek gayesi tüketim olarak kabul edildiğinde, yirminci yüzyıl neo-Marksistlerinin kimisinin sahip olduğu perspektif içerisinde bu gelişmenin denetimli ve manipüle edilen tüketim için daha büyük fırsatlar yarattığı düşünülür. Kapitalist üretimin özellikle yüzyıl dönümü civarında bilimsel yönetimden ve "Fordizm"den aldığı destekten sonra kaydettiği genişlemenin yeni pazarların inşa edilmesini ve kamuların tüketicilere dönüştürülmek üzere reklam ve öbür medya yoluyla "eğitilmesi"ni zorunlu kıldığı savunulur (Ewen, 1976). Lukács'ın (1971) şeyleşme teorisini geliştirirken yaptığı Marx-Weber sentezine dek geri götürülebilir olan bu teori en bariz haliyle Horkheimer ve Adorno'nun (1972), Marcuse'ün (1964) ve Lefebvre'in (1971) yazılarında geliştirildi. Sözgelimi, Horkheimer ve Adorno, üretim alanında tezahür eden meta mantığının ve araçsal rasyonelliğin aynısının tüketim alanında da görülebileceğini savunur. Boş zaman uğraşları, sanatlar ve genelde kültür, kültür endüstrisinin süzgecinden geçer; kültürün yüksek amaçları ve değerleri üretim sürecinin ve piyasanın mantığına yenik düştükçe kültürün alımlanması mübadele değerinin (exchange value) buyruğuna girer. Buna göre, aile ve özel hayattaki geleneksel bir aradalık biçimlerinin yanı sıra yüksek kültürün en iyi ürünlerinin sağlamaya çaba gösterdiği mutluluk ve doyum vaadi, "büsbütün farklı bir öteki özlemi", en düşük ortak paydayı hedefleyen *ersatz* [yapay], kitlesel olarak üretilmiş meta kültürüne katılan atomlaşmış, manipüle edilen bir kitle doğurmuştur.

Bu perspektiften bakıldığında, sözgelimi ürünlerin birikiminin mübadele değerinin zaferine yol açtığını, hayatın tüm boyutlarının araçsal rasyonel hesaba tabi kılınmasının olanaklı hale gelerek özsel tüm farklılıkların, kültürel geleneklerin ve niteliklerin niceliklere dönüştürüldüğünü savunmak olanaklı. Ama sermayenin mantığına yapılan bu başvurunun hesaplanabilirliğin ilerleme kaydetmesini ve geleneksel kültür ile yüksek kültürün kalıntılarının tahribatını (kapitalist modernleşmenin mantığının "katı olan her şeyin buharlaşması"nı sağlayan bir mantık olması anlamında) açıklayabilmesine rağmen, "yeni" kültür sorunu, kapitalist modernliğin kültürü sorunu orta yerde durmaktadır. Bu "yeni" kültür sadece bir mübadele değeri ve araçsal rasyonel

hesap kültürü müdür; "kültür olmayan" bir kültür ya da "post-kültür" denilebilecek bir şey midir?[1] Frankfurt Okulu'nun çalışmalarında görülen bir eğilim bu yönde; ama başka bir eğilim daha var. Sözgelimi, Adorno, mübadele değerinin başatlığının bir kez malların orijinal kullanım değerini yok etmeyi becerdikten sonra nasıl olup da metanın ikincil ya da *ersatz* (yapay) bir kullanım değeri edinebilecek şekilde özgürleştiğinden söz eder (Rose, 1978: 25). Bu durumda metalar geniş bir kültürel çağrışımlar ve yanılsamalar silsilesini üstlenebilecek şekilde özgürleşir. Özellikle reklamlar bu durumu sömürmeye muktedir olup sabun, bulaşık makineleri, otomobiller ve alkollü içecekler gibi sıradan tüketim mallarına romantik sevda, egzotiklik, arzu, güzellik, doyum, ortaklaşacılık, bilimsel ilerleme ve iyi hayat imgeleri iliştirmektedir.

Metanın amansız mantığına verilen bu ağırlığın bir benzeri, Adorno'nunkiyle benzer bir sonuca ulaşmak üzere Lukács (1971) ve Lefebvre'in (1971) metalaşma teorisinden yararlanan Jean Baudrillard'nın çalışmalarında bulunur. Baudrillard'nın geliştirdiği teorinin buna yaptığı belli başlı ilave, tüketimin göstergelerin aktif bir şekilde manipüle edilmesini gerektirdiğini savunmak üzere semiyolojiden yararlanılmasından oluşur. Göstergelerin aktif manipülasyonu, gösterge ve metanın "meta-gösterge" (commodity-sign) üretmek üzere bir araya geldiği geç kapitalist toplumda merkezi bir yer işgal eder. Sözgelimi, medya ve reklamda göstergenin manipülasyonu yoluyla gösterenin (signifier) eriştiği özerklik, göstergelerin nesnelerden bağımsız halde yüzüp gezdiği ve çokkatlı bir aradalık ilişkilerinde kullanılmaya hazır olduğu anlamına gelir. Kimilerine göre Baudrillard'nın metanın mantığını bu şekilde semiyolojik tarzda geliştirmesi, Marx'ın teorisinin idealist

1. Bu, Alman sosyolojisinde uzun bir tarihe sahip bir yaklaşımdır ve rasyonelleştirilmiş *Gesellschaft*'dan duyulan hoşnutsuzluğu ve *Gemeinschaft* nostaljisini açığa vurur (bkz. Liebersohn, 1988; B. S. Turner, 1987; Stauth ve Turner, 1988). Bu yaklaşım Habermas'ın çalışmalarına (1984, 1987) varana dek eleştirel teori içerisinde ayakta tutulmuştur. Habermas sistem ve hayat alanı arasında ayrım yapar. Bu ayrım dahilinde, tekno-iktisadi-yönetim sisteminin zorunlu olarak gerektirdiği metalaşma ve araçsal rasyonelleşmenin hayat alanının zora dayalı olmayan iletişimsel eylemlerini tehdit ettiğini ve böylece kültürel alanı güçten düşürdüğünü ileri sürer.

bir yönde saptırılmasını ve maddeci bir vurgudan uzaklaştırılarak kültürel bir vurguya yönelinmesini gerektirir (Preteceille ve Terrail, 1985). Bu nokta, vurgunun üretimden uzaklaşıp yeniden üretime, imaj ve gerçeklik arasındaki ayrımı silen medya yoluyla göstergelerin, imajların ve simülasyonların sonsuzca katlanmasına kaydığı Baudrillard'nın sonraki yazılarında (1983a, 1983b) daha net görülebilir. Burada toplumsal hayat, kurallarından arındırıldıkça ve toplumsal ilişkiler daha değişkenleşip istikrarlı normlarca daha az yapılanmış hale geldikçe, tüketim toplumu özünde kültürel bir toplum haline gelir. Göstergelerin aşırı üretilmesi ve imajlarla simülasyonların yeniden üretimi, istikrarlı anlamın yitirilmesine ve kitlelerin, izleyiciyi istikrarlı duygunun ötesine taşıyan biçimsiz bitişikliklerin sonsuz akışından büyülenir hale geldiği gerçekliğin estetikleştirilmesine yol açar.

Jameson'ın sözünü ettiği (1984a, 1984b) postmodern, "derinliksiz kültür" budur. Jameson'ın postmodern kültür konusundaki kavrayışı Baudrillard'nın çalışmalarından güçlü bir şekilde etkilenmiştir (bkz: Jameson, 1979). Jameson da postmodern kültürü tüketim toplumunun, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki geç kapitalizm aşamasının kültürü olarak görür. Bu toplumda "toplumsal hayattaki her şeyin kültürel hale geldiği söylenebilecek" (Jameson, 1984a: 87) ölçüde etrafın göstergeler ve iletilerle dolup taşması yoluyla kültür yeni bir önem kazanır. "Göstergelerin ve imajların sıvılaşması"nın yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki ayrımın silinmesine yol açtığı savunulur (Jameson, 1984b: 112): Las Vegas'ın çıplak pop kültürünün "ciddi" yüksek kültürle eşit geçerliliğe sahip olduğunun bir kabulü. Bu noktada kapitalist toplumun içkin tüketim mantığının postmodernizme yol açtığını belirten varsayıma dikkat etmeliyiz. Tüketim kültürünün imajları, arzuları ve estetik boyutlarını tartışmak için daha sonra bu soruna tekrar döneceğiz.

Tüketimin üretilmesi yaklaşımının fiili tüketim pratiklerine ve tecrübelerine eğilmede güçlük çektiği besbelli görülüyor. Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrilerinin bireysellik ve yaratıcılığı[2]

2. Frankfurt Okulu üyelerinin tamamı bu konuma sadık kalmadı. Lowenthal (1961) on sekizinci yüzyılda kitlesel olarak pazarlanan kitapların demokratik potansiyelini vurguladı. Swingewood (1977) bu argümanı kitle kültürü teorisinin güçlü bir şekilde eleştirilmesine elverecek tarzda geliştirdi.

tehdit eden homojen bir kitle kültürü ürettiğini düşünme eğilimi, seçkinciliğinden ve karmaşık olarak farklılaşmış izlerkitle tepkilerini ve malların farklı kullanımlarını ortaya koyan fiili tüketim süreçlerini inceleme yeteneksizliğinden ötürü eleştirildi (Swingewood, 1977; Bennett vd., 1977; Gellner, 1979; B. S. Turner, 1988; Stauth ve Turner, 1988).

B. TÜKETİM TARZLARI

Üretimden türeyen bir "sermaye mantığı"nın işbaşında olduğunu savunmak olanaklıysa eğer, o vakit malların toplumsal ilişkilerde sınır çizgileri çekmek için kullanıldığı toplumsal olarak yapılanmış yolları işaret eden bir "tüketim mantığı" olduğunu savunmak da olanaklıdır. Malların tüketilmesinden söz edilmesi, boş zamanın (gündelik rutin bakım faaliyetlerinin yanı sıra serbest zamanı da içerir) giderek daha fazla metanın satın alınmasıyla dolayımlandığı bir dönemde tüketilen ya da satın alınan malların engin çeşitliliğini gizler. Bu aynı zamanda dayanıklı tüketim malları (bakım faaliyetleri esnasında ve boş zamanlarımızda kullandığımız buzdolapları, otomobiller, müzik setleri, fotoğraf makineleri gibi mallar) ile dayanıksız tüketim malları (yiyecek, içecek, giyim kuşam, vücut bakımında kullanılan mallar) ve zaman içerisinde bu sektörlere harcanan gelirin oranındaki değişmeler arasında ayrım gözetmemiz gerekir (Hirschman, 1982: bölüm 2; Leiss, Kline ve Jhally, 1986: 260). Ayrıca dikkatlerimizi bazı malların meta statüsüne girip çıkma şekillerine ve metaların üretimden tüketim aşamasına geçerken sahip oldukları farklı ömürlere yöneltmemiz gerekir. Her zaman olmasa da, genellikle yiyecek ve içeceğin ömrü kısadır. Örneğin, bir şişe eski porto şarabının bir itibarı vardır ve eşi az bulunur addedilir; bu durum, böyle bir şarabın, çeşitli yollarla sembolik olarak (bakılarak, hayal edilerek, söz edilerek, fotoğrafı çekilerek ve elde tutularak) hatırı sayılır bir doyumla tüketilse de fiilen (açılıp içilerek) asla tüketilmediği anlamına gelir. İşte bu anlamda çağdaş Batı toplumlarında malların *çifte* simgesel boyutundan söz edebiliriz: Simgecilik sadece üretim ve pazarlama süreçlerindeki tasarım ve

imajda belirgin değildir; malların simgesel çağrışımları toplumsal ilişkilere sınırlar çeken hayat tarzındaki farklılıkların vurgulanması amacıyla da kullanılıp gündeme getirilebilir (Leiss, 1978: 19).

Bazı durumlarda alışverişin amacı yüksek mübadele değeri yoluyla (porto şarabının fiyatı sürekli zikredilir) itibar kazanmak olabilir. Aristokrasinin ve eski zenginlerin iktidarı yeni zenginlere teslim etmeye mecbur olduğu toplumlarda özellikle bu durum söz konusudur [sözgelimi, Veblen'in "gösterişçi tüketim" (conspicuous consumption) kavramı bunu anlatır]. Daha önce meta konumunda olan bir malın meta statüsünden soyundurulduğu tersi bir durum da tasavvur edilebilir. Böylece bir kimseye verilen hediyeler ve miras kalan nesneler alımlanmaları esnasında meta statüsünden çıkabilir ve yoğun kişisel ilişkileri simgeselleştirme yetenekleri ve sevilen kimselerin anılarını canlandırma kapasiteleri bakımından kelimenin tam anlamıyla "paha biçilemez" (bunları satmayı düşünmenin ya da bir fiyat biçmeye kalkışmanın aşırı bir görgüsüzlük olması anlamında) hale gelebilir (Rochenberg-Halton, 1986: 176). Sanat nesneleri ya da ayinlerde kullanılmak üzere üretilmiş ve böylece tikel bir simgesel görev üstlenmiş olan nesneler sıklıkla mübadeleden dışlanmış ya da uzun süre meta statüsünde kalmasına göz yumulmayan nesneler olma eğilimindedir. Aynı zamanda bunların kutsallık statüsünde olduğunun iddia edilmesi ve dünyevi pazarlara ve meta mübadelesine girmelerinin yadsınması değerlerini paradoksal bir biçimde yükseltebilir. Bunların piyasada mevcut olmayışı ve "paha biçilemez" olması fiyatlarını ve arzu edilirlik katsayılarını yükseltir. Sözgelimi, Willis'in (1978), bisiklet çocuklarının Buddy Holly'nin ve Elvis Presley'nin 1978 tarihli orijinal plaklarını kutsallaştırmaları ve çok daha iyi bir ses kalitesine sahip olabilecek derleme albümleri kullanmayı reddedişleri konusunda yaptığı betimleme, kitlesel bir nesnenin meta konumundan soyundurulması sürecini aydınlatır.

Şu halde metaların toplumsal engelleri yıkma, kişiler ve şeyler arasındaki uzun süreli yerleşik bağlantıları koparıp çözme kapasitesine sahip olmalarına karşılık bunun tersine işleyen bir eğilim de, meta statüsünden çıkma eğilimi, malların mübadelesinin kısıtlanması, denetlenmesi ve yönlendirilmesi eğilimi de söz ko-

nusudur. Bazı toplumlarda istikrarlı statü sistemleri, mübadele olanaklarının kısıtlanması ya da yeni malların arzına getirilen kısıtlamalar yoluyla korunur ve yeniden üretilir. Başka toplumlarda malların büsbütün ikame edilebilir olduğu ve bunlara herkesin ulaşabileceği yanılsamasını yaratan sürekli değişen bir meta arzı söz konusudur; ama burada, moda sistemlerinde görüldüğü gibi meşru beğeni, sınıflandırma ilkelerinin bilgisi, hiyerarşi ve uygunluk kısıtlanmıştır. Bu ikisi arasında bir *masrafları sınırlayıcı* (sumptuary) yasalar aşaması vardır: Bu yasalar, daha önceki istikrarlı statü sisteminin metaların sayısındaki ve mevcudiyetindeki önemli artıştan ötürü güçlü bir tehdide maruz kaldığı bir bağlamda -geç dönem modern öncesi Avrupa'da durum böyleydi- hangi grupların hangi malları tüketebileceğini ve hangi tip giysileri giyebileceğini kurala bağlayarak tüketimi düzenleyen vasıta işlevi görür (Appadurai, 1986: 25).

Sürekli değişen meta akışının metaların taşıyıcılarının statüsünün ya da mertebesinin okunması sorununu giderek karmaşıklaştırdığı çağdaş Batı toplumlarındaki eğilim, yukarıda zikrettiğimiz ikinci örnek doğrultusundadır. Tikel grupları ya da insan kategorilerini yeni malları uygun bir şekilde anlamalarını ve sınıflandırmalarını ve nasıl kullanılacaklarını kavramalarını sağlayan beğeni, ayırım yapma yargısı, bilgi ya da kültürel sermaye işte bu bağlamda önem kazanır. Bu noktada malların toplumsal farklılıkların işaretlenmesi amacıyla kullanılma ve böylece iletişim vasıtaları olarak iş görme yollarını inceleyen Bourdieu (1984) ile Douglas ve Isherwood'un (1980) eserlerine bir göz atabiliriz.

Malların toplumsal ilişkilerde sınır çizgilerinin çekilmesi amacıyla kullanılma tarzlarını vurgulamalarından ötürü bu bakımdan Douglas ve Isherwood'un çalışması (1980) özellikle önemli. Douglas ve Isherwood bizim mallardan aldığımız zevkin fiziksel tüketimle ancak kısmen ilişkili olup, aynı zamanda birer damga olarak kullanılmalarıyla hayati bir bağlantısı olduğunu savunur; sözgelimi malların isimlerini başkalarıyla paylaşmaktan zevk alırız (spordaki taraftar ya da şarap uzmanı). Ayrıca, kültürel kişinin ustalığı sadece enformasyonun görünüşte "doğal" bir ustalıkla kullanılmasını değil (otodidakt "hafız"), aynı zamanda, değişen her

durumda uygun bir şekilde ve doğal bir kolaylıkla kullanımı ve tüketimi de bilmeyi gerektirir. Bu anlamda yüksek kültür ürünlerinin (sanat, romanlar, opera, felsefe) tüketiminin öbür sıradan kültürel ürünlerin (giyim, yiyecek, içecek, boş zaman meşgaleleri) kullanılma ve tüketilme tarzlarıyla ilişkili olması gerekir ve yüksek kültürün gündelik kültürel tüketimle aynı uzama nakşolunmuş olması gerekir. Douglas ve Isherwood (1980: 176) konuyu ele alırken tüketim sınıfları üç mal dizisinin tüketimiyle ilişkili olarak tanımlanır: Birincil üretim sektörüne (sözgelimi, yiyecek sektörü) tekabül eden temel mallar dizisi; ikincil üretim sektörüne (gezi ve tüketicinin sermaye donanımı) tekabül eden bir teknoloji dizisi; ve üçüncül üretim sektörüne (enformasyon ürünleri, eğitim, sanatlar, kültürel meşgaleler ve boş zaman meşgaleleri) tekabül eden bir enformasyon dizisi. Toplumsal yapının en aşağı ucunda fakirlerin temel mallar dizisiyle sınırlı olmalarına ve en üst tüketim sınıfında yer alanlar daha fazla zamana sahip olmalarına karşılık sadece yüksek bir kazanç düzeyine değil, tüketimden istihdama gitmesi zorunlu olan geri beslemeyi sağlayabilmek için enformasyon ürünlerini ve hizmetlerini yargılamada başvurulan bir ustalığa da ihtiyaç duyarlar ki, bu bizatihi bir vasıf haline gelir. Buysa bir ömür boyu kültürel ve simgesel sermaye yatırımını ve tüketim faaliyetlerinin sürdürülmesine zaman ayrılmasını gerektirir. Ayrıca, Douglas ve Isherwood (1980: 180) etnografik araştırmalardan elde edilen kanıtların, enformasyon sınıfında yer alan ürünlerin edinilmesi uğrunda girişilen rekabetin, kabul için yüksek engeller ve etkili dışlama teknikleri yarattığını göstermekte olduğunu bize anımsatır.

Halbwachs'ın anımsattığı gibi enformasyon, mal ve hizmetleri kullanma yeteneğini kazanmaya ayrılan zamanın hazırlanması, süresi ve yoğunluğunun yanı sıra bu yeteneklerin gündelik uygulanması, muhafazası ve korunması kullanışlı bir toplumsal sınıf ölçütüdür. Bizim tüketim pratiklerine ayırdığımız zaman sınıfsal alışkanlığımızı gösterir ve bundan dolayı sınıfsal statümüze ilişkin doğru bir fikir verir (Preteceille ve Terrail'in çalışmasında Halbwachs'a ilişkin yapılmış tartışmaya bkz., 1985: 23). Bu durum, ayrıntılı bir zaman-bütçe araştırmasına ihtiyaç duyduğumuza işaret eder (örneğin, bkz. Gershuny ve Jones, 1987).

Gelgelelim, bu tip araştırmalar zaman kullanımının böylesi sınıf konumuyla bağıntılı farklılaşmasını olanaklı kılan bir ömür boyu yapılan yatırım örüntülerine dikkat çeken teorik bir çerçevenin bünyesine nadiren dahil olur. Sözgelimi, bir Godard filmiyle, Tate Galeri'deki tuğla kümesiyle, Pynchon ya da Derrida tarafından kaleme alınmış bir kitapla karşılaşma ve bunu anlamlı kılma (yani, enformasyondan nasıl zevk alınacağını ve/veya söyleşi ortamlarında nasıl kullanılacağını bilme) fırsatları enformasyon edinmeye ve kültürel sermayeye yapılan uzun erimli farklı yatırımları yansıtır.

Bununla birlikte, bu tip bir araştırma Pierre Bourdieu ve meslektaşlarınca ayrıntılı bir şekilde yürütülmüştür (Bourdieu vd., 1965; Bourdieu ve Passeron, 1990; Bourdieu, 1984). Bourdieu'ye göre (1984) "beğeni sınıflandırır ve sınıflandırıcıyı sınıflandırır". Tüketim ve hayat tarzı tercihleri, ayrım yapan yargıları içerir; kaldı ki bunlar aynı zamanda bizim başkalarına ilişkin kendi tikel beğeni yargımızı tanımlar ve sınıflandırılabilir kılar. Tikel beğeni öbekleri, tüketim tercihleri ve hayat tarzları özgül meslek ve sınıf fraksiyonlarına eşlik eder ve böylece tarihteki tikel bir noktada yer alan, tikel bir toplum içerisinde işbaşında olan zevk ve hayat tarzları evreninin yapılanmış karşıtlıkları ve inceden inceye derecelendirilmiş ayrımlarıyla birlikte haritasını çizmemizi olanaklı kılar. Kapitalist toplumlarda malların birer damga olarak kullanılmasına nüfuz eden önemli bir etken, yeni malların üretim oranının "konumsal malları" (Hirsch, 1976), toplumun en üst katmanlarındaki toplumsal statüyü tanımlayan malları ele geçirme mücadelesinin göreceli bir mücadele olduğu anlamına gelir. Sürekli yeni malların, modaya uygun arzu edilen malların arz edilmesi ya da statü işareti olan malların alt katmanlardaki gruplar tarafından gaspedilmesi, en üsttekilerin önceki toplumsal mesafeyi yeniden tesis edebilmek için yeni (enformasyonel) mallara yatırım yapmak zorunda kalmalarıyla köşe kapmacaya dönüşür.

Bu bağlamda bilgi, yeni mallar ve bunların toplumsal ve kültürel değeri hakkındaki bilgi, bunların uygun bir tarzda nasıl kullanılması gerektiğine ilişkin bilgi önem kazanır. Tüketim ve bir hayat tarzının yeşertilmesi konularında bilgilenmeye meraklı, gözü yukarılarda olan gruplarda durum özellikle böyledir. Kendi

kendini yenilemeyi, geliştirmeyi, kişisel dönüşümü vurgulayan, mülkiyetin, ilişkilerin ve ihtirasların nasıl idare edilebileceği ve tatmin edici bir hayat tarzının nasıl inşa edilebileceği hakkında öğütler veren tüketim kültürü dergileri, gazeteler, kitaplar, televizyon ve radyo programları en çok yeni orta sınıf, yeni işçi sınıfı ve yeni zengin ya da üst sınıflar gibi gruplar açısından anlamlıdır. Burada en sık karşılaşılan tip, yerine getirdiği tüketim faaliyetleriyle etrafa uygun ve meşru addedilen sinyaller vermekle ilgilenen otodidaktın özbilincidir. Bu durum özellikle Bourdieu'nün (1984) "yeni kültür aracıları" dediği, işleri hizmetlerin yerine getirilmesini ve simgesel malların üretimi, pazarlanması ve yayılmasını gerektiren medya, tasarım, moda, reklam alanlarında ve "ikincil" entelektüel mesleklerde yer alan grup için geçerli olabilir. Simgesel mal arzının giderek arttığı göz önüne alındığında (Touraine, 1985), yeni simgesel mallar üretebilmek için çeşitli gelenekleri ve kültürleri yağmalama ve bu malların kullanımında başvurulacak zorunlu yorumları sağlama kapasitesine sahip kültür uzmanlarına ve aracılarına olan talep artar. Bu grubun alışkanlıkları, eğilimleri ve hayat tarzı tercihleri sanatçılar ve entelektüellerle özdeşleşmelerine elverişlidir; ama sanatsal ve entelektüel meta ortamlarının tekel konumunun bozulduğu koşullar altında bu ortamların itibarını ve kültürel sermayesini desteklemek onların çıkarınayken, aynı zamanda bunları popülerleştirmek ve daha geniş bir izlerkitleye açmak gibi çelişkili bir işlev görürler.

Simgesel malların ve tüketim metalarının aşırı arzının ve hızlı dolaşımının yol açtığı enflasyon sorunlarının, kullanılan malların toplumsal statü işaretleri olarak okunabilirliğini tehdit etme tehlikesini barındırdığı açıkça görülüyor olsa gerek. Piyasaların ve kültürün küreselleşmesi sürecinin parçası olarak sınırlandırılmış devlet-toplumun aşınmaya yüz tuttuğu bağlamda, damga işlevi gören uygun mallara istikrar kazandırmak daha zor olabilir. Bu durum birbiriyle karşıtlık içerisinde yapılandığı savunulan kültür ürünlerinde, tüketim mallarında ve hayat tarzları tercihlerinde mevcut farklılıkların kültürel mantığını tehdit edecektir (bunların Bourdieu, 1984: 128-9'da yerleştirildiği şemaya bakınız). Alana ya da sisteme yönelik bu başıboşluk tehdidi, bizzat kültürün fark-

lılaşan bir karşıtlık mantığına tabi olduğunu belirten yapısalcılıktan türetilmiş olan öncül kabul edilmiş olsa bile varolacaktır. Nitekim toplumsal grupların simgesel malları, farklılıkları tesis etmek için kullanmaya yetenekli kılan böylesi yapılanmış karşıtlıklar, malların uygunsuz kodlar aracılığıyla okunmasından kaynaklanan sızıntıların ve potansiyel başıboşluğun kısıtlandığı göreceli istikrarlı, kapalı ve tümleşik toplumlarda daha iyi işleyecektir. Başka bir sorun da, göreceli istikrara sahip sınıflandırma ilkeleri dizisi ve eğilimleri, yani toplumsal olarak tanınabilir olan ve gruplar arasında sınırlar çekmek üzere işleyen alışkanlıkların olup olmadığıdır. Baudrillard'nın bizi toplumsalın ötesine ittiğini savunduğu (1983a) kültürel başıboşluğun, gösterge ve görüntülerin bunaltıcı akışının örnekleri genellikle televizyonun, rock videolarının ve MTV'nin (müzik televizyonu) pastiş, kodların eklektik karışımı, tuhaf bitişiklikler ve anlam ile okunabilirliğe karşı koyan zincirlerinden boşalmış gösterenlerin örnekler olarak zikredildiği medyadan alınır.

Öte yandan, öbür insanlarla olan karşılıklı bağımlılıklar ve iktidar dengelerinin oluşturduğu ağlar içerisinde bir arada tutulan cisimleşmiş kişilerin gündelik pratiklerine "inildiği" takdirde, öbür kişilerin hal ve tavırlarının okunması aracılığıyla bu kişilerin iktidar potansiyeli, statüsü ve toplumsal duruşu hakkında ipuçları ve enformasyon toplama ihtiyacının devam edeceği savunulabilir. Değişmeye, taklit edilmeye ve kopyalanmaya ne kadar maruz olursa olsunlar, farklı üsluplar ve moda, giyim kuşam ve mallar başkalarını sınıflandırmada kullanılan bu tip bir ipucu dizisi oluşturur. Ama Bourdieu'nün (1984) simgesel sermaye kavramıyla bize anımsattığı gibi, bir kimsenin kökenlerini ve hayatının yörüngesini ifşa eden eğilim işaretleri ve sınıflandırma şemaları vücut şeklinde, ölçüsünde, kiloda, duruşta, yürüyüşte, hal ve tavırlarda, ses tonu ve konuşma üslubunda ve bedeninden duyduğu huzurda ya da huzursuzlukta belirgindir. O nedenle kültür bedene nakşolunmuştur ve bu açıdan hangi giysilerin giyildiği değil, nasıl giyildiği önemlidir. Erasmus'tan Nancy Mitford'ın "Sen ve Sen Olmayan"ına kadar görgü, zevk ve etiket konusunda öğütler veren kitaplar eğilimleri ve görgüyü doğallaştırmaya, ikinci bir doğa olarak bunlarla barışık yaşamaya ihtiyaç olduğunu belirterek oku-

yucularını etkilerken, aynı zamanda bunun ayrım işaretlerini kullanma kapasitesi gerektirdiğini açıkça ortaya koyar. Bu anlamda, bir üst statüye yeni katılan kimse, otodidakt, kaçınılmaz olarak elde ettiği hünerlerin kendi eseri olduğuna ve kültürel yeterliliğinin eksikliğine ilişkin işaretleri ele verecektir. O nedenle gösterişçi tüketim stratejileri benimseyebilen yeni zenginler kolayca fark edilebilir durumdadırlar ve bu yüzden toplumsal uzamda hak ettikleri yere oturtulmaları olanaklıdır. Yeni zenginlerin kültürel pratikleri daima yerleşik üst sınıflar, aristokrasi ve "kültürel sermaye açısından zengin" olanlar tarafından bayağı ve zevksiz bulunarak bir köşeye itilme tehlikesine maruzdur.

Bundan dolayı kültürel ürünlerin ve tüketim mallarının aşırı arzını sağlama tehdidinde bulunan baskıları ele almamız ve bunu kültürel sınıflandırmaların bozulduğu daha genel süreçlerle ilişkilendirmemiz gerekir (DiMaggio, 1987). Buna ek olarak alışkanlığın (habitus*), üslup yerleminin ve sınıflandırıcı seçeneklerin deformasyonu doğrultusunda hareket edebilecek baskılara eğilmemiz gerekir. Belki de üslup ve hayat tarzı seçiminin önemini bulanıklaştıran, yeni yeni ortaya çıkmakta olan farklı kimlik tarzları, alışkanlık oluşumu ve bozulması tarzları söz konusu olabilir; toplumsal yapının tamamı için geçerli olmasa bile en azından belli kesimler içerisinde, sözgelimi gençlik kesiminde ve orta sınıf fraksiyonlarında. Ayrıca, hakkında pek çok konuşulan, sıklıkla postmodernizm olarak yaftalanan kültürel telaşın ve başıboşluğun denetimlerin bütünsel yokluğundan, sahici bir düzensizlikten kaynaklanmayıp, yalnızca derinlere gömülü bir bütünleşme ilkesine işaret ediyor olabilme ihtimalini de hesaba katmak zorundayız. O nedenle daha önce tutunumlu bir kimlik yapısı barındırma ve ihlalleri yadsıma buyruğunu tehdit etmekle birlikte şimdi daha kolayca denetlenen salınımlara -düzen ve düzensizlik, statü bilinci ile fantezi ve arzu oyunu, duygusal denetim ve denetimsizlik, araçsal hesap ve hazcılık arasındaki salınımlara- izin verecek şekilde işleyen "düzensizlik kuralları" söz konusu olabilir

* Edinilmiş tutum. (ç.n.)

C. HAYALLERİN, İMAJLARIN VE HAZLARIN TÜKETİLMESİ

Raymond Williams'ın (1976: 68) işaret ettiği gibi, tüketme teriminin en erken tarihli kullanımlarından biri "tahrip etmek, harcamak, israf etmek, bitirmek" anlamına geliyordu. Bu anlamda israf, ifrat ve harcama olarak tüketimin, kapitalist toplumlardaki ve devlet sosyalizmi toplumlarındaki üretimci vurgu bağlamında, bir şekilde denetlenmesi ve yönlendirilmesi gereken bir edim olarak paradoksal bir mevcudiyeti söz konusu. Kıtlığa bağlı iktisadi değer nosyonu ve üretim süreci içerisindeki biriktirme itkisinin zorunlu kıldığı disiplin ve fedakârlıkların tüketici ihtiyaçları karşılandıkça sonunda kıtlıkla baş edilebilmesi olanağına yol açacağı vaadi, kapitalist ve sosyalist toplumlarda benzer şekilde güçlü bir kültürel imge ve güdüleyici güç olagelmiştir. Aynı zamanda orta sınıf içerisinde ve özellikle geleneksel iktisadi uzmanlar arasında on dokuzuncu yüzyılın "kendi kendine yeterli" bireyciliğinde ve daha sonra yirminci yüzyılın Thatcherizminde selamlanan disiplinli sıkı çalışma nosyonunun, "manevi dünyanın çileci davranışı"nın daim olduğunu görürüz. Burada tüketim çalışmanın yedeğinde yeralır ve üretimden hareketle yerleri değiştirilmiş (displaced) yönelimlerin birçoğunu alıkoyar. Tüketimin düzenli, saygıdeğer ve muhafaza edici olduğu düşünülür. Bunlar aylaklığın yaratıcı oyun, "narsistik" duygusal keşif ve ilişkiler kurma olarak algılandığı yeni küçük burjuva nosyonlarla huzursuz bir şekilde bir arada bulunan eski ya da geleneksel küçük burjuva değerleridir (karş. Bell'in 1976'daki modern tüketim toplumlarının paradoksu hakkındaki tartışması: "Gündüz Püriten, gece playboy" olmak). Yeni orta sınıf içerisindeki bu fraksiyon, daha önce sözünü ettiğimiz kültür uzmanları ve aracıları (ki aynı zamanda 1960'lardan geriye kalan karşı-kültür hareketinden olanları ve kendi kültürel hayallerini farklı bağlamlara taşımış olanları da içerir), eski küçük burjuva erdemler ve Thatcherizmin kültürel misyonu karşısında tedirginlik veren bir grubu temsil eder. Bu grup yürürlükteki tüketim nosyonlarını genişletme ve sorgulama, aşırılık, israf ve başıboşluk olarak anlaşılan tüketime ilişkin alternatif hazlar ve arzular öneren tüketim imgelerini dolaşıma

sokma kapasitesine sahip olmasından ötürü tedirginlik yaratır.[3] Bu durum, daha önce vurguladığımız gibi, üretimin hatırı sayılır bir kısmının tüketimi, aylaklığı ve hizmetleri hedeflediği ve simgesel malların, imajların ve enformasyonun üretilmesinin giderek daha fazla sivrildiği bir toplumda ortaya çıkar. Bundan dolayı, kültür uzmanlarından ve aracılarından oluşan bu genişlemekte olan grubun üretken çabalarını, geleneksel küçük burjuva erdemlerinin ve kültürel düzenin çok dar iletisinin üretilmesinde işe koşmaya çalışmak daha zordur.

Bu perspektiften hareketle israf, çarçur etme ve ifrat olarak kavranan kültür nosyonunun devamlılığına, yer değiştirmelerine ve dönüşümüne dikkat sarf etmemiz gerekir. Bataille'ın genel iktisat nosyonuna göre (1988; Millot, 1988: 681), iktisadi üretimin kıtlıkla değil, *ifratla* bağlantılandırılması gerekir. Üretim sonuçta yok etmeyi amaçlar hale gelir ve böylece kilit sorun *part maudite*'in, lanetli payın, bir ürün ve mal ifradına tercüme edilmiş enerji ifradının ne yapılacağına dönüşür. Bu, entropi ve anomide sınırlarına varan bir büyüme sürecidir. Büyümeyi etkili bir şekilde denetlemenin ve artığı dizginlemenin tek yolu, ifradı oyunlar, din, sanat, savaşlar, ölüm biçiminde yok etmek ya da çarçur etmektir. Bu işlem hediyeler, eğlenceler, tüketim turnuvaları, karnavallar ve gösterişçi tüketim yoluyla gerçekleştirilir. Bataille'a göre kapitalist toplumlar *part maudite*'i amaçsız bir büyüme üretmek üzere tam iktisadi büyümeye kanalize etmeye girişir. Ama birkaç düzeyde varlığını sürdüren kayıpların ve sızıntıların söz konusu olduğunu ve yukarıda zikredilen argüman çerçevesinde kapitalizmin aynı zamanda ifradın hazlarını onaylayan tüketim imgeleri ve alanları ürettiğini (burada postmodernist retoriğe kapılıp "aşırı ürettiği"ni söylememek için bir neden göremiyorum) sa-

3. Bu nokta *Objects of Desire* (Forty, 1986), *Channels of Desire* (Ewen ve Ewen, 1982), *Consuming Passions* (Williamson, 1986), *Dream Worlds* (R. H. Williams, 1982) gibi başlıklar taşıyan kitaplarda görülebilir. Campbell de (1987) tüketim mallarına duyulan arzunun tarihsel oluşumuyla kapsamlı bir şekilde uğraşır. Campbell'in yaklaşımını sosyolojik olarak temellendirmek yerine psikolojik olarak temellendirmesinin bir eleştirisi için aşağıda 8. bölümde yapılan tartışmaya bakınız. Son zamanlarda duyguların sosyolojisi konusuna duyulan ilgide görülen artışın (bkz. Denzin, 1984; Hochschild, 1983; Elias, 1987d; Wouters, 1989) en sonunda duyguların anlaşılması doğrultusunda sosyolojik bir çerçeveye doğru hareket etmeye başladığımızı gösterdiğini eklemeliyiz.

vunmak olanaklı. Bu imgeler ve alanlar da sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı bulanıklaştırır. O nedenle şu noktaları araştırmaya ihtiyacımız var: (i) Endüstri öncesi karnavalesk geleneğin unsurlarının tüketim kültürü içerisinde varlığını sürdürmesi; (ii) karnavaleskin medya imajları, tasarım, reklam, rock klipleri ve sinemaya dönüşmesi ve yer değiştirmesi; (iii) karnavalesk unsurların belli tüketim alanları içerisindeki varlığını sürdürmesi ve dönüşmesi: Tatil yerleri, spor stadyumları, konulu parklar, büyük mağazalar ve alışveriş merkezleri; (iv) karnavaleskin daha geniş kamuya dönük "itibar" gösterileri biçiminde ve/veya imtiyazlı yüksek yönetim ve memur katmanları biçiminde devletler ve şirketler tarafından gösterişçi tüketime dahil edilmesi ve yer değiştirtilmesi.

Büyük ölçüde on dokuzuncu yüzyıldan miras kalan ve kültürün rasyonelleşmesi, metalaşması ve modernleşmesi nosyonlarından esinlenen, nostaljik bir *Kulturpessimismus* sergileyen teorilerin yaptıklarının tersine ihlali, protestoyu, karnavaleski ve bilinç eşiğinde bekleyen ifratları barındıran popüler kültür içerisindeki geleneğin vurgulanması önemlidir (Easton, vd., 1988). Karnavallar, bayramlar ve festivallerden oluşan popüler gelenek resmî "medenî" kültürün simgesel tersine çevrilmelerini ve ihlallerini sağlamış ve tahrik olmayı, denetimsiz duyguları ve şişmanlatıcı yiyeceklerin, sarhoş edici içeceklerin ve rastgele cinsel ilişkinin verdiği dolaysız ve bayağı grotesk bedensel hazları desteklemiştir (Bakhtin, 1968; Stallybrass ve White, 1986). Bunlar gündelik dünyanın baş aşağı edildiği, tabu ve fantezilerin olanaklı kılındığı, olanaksız rüyaların ifade edilebildiği *bilinç eşiği* (liminal) uzamlarıydı. Victor ve Turner'a göre (1969; ayrıca bkz. Martin, 1981: 3. bölüm) bir eşiğin önünde olma durumu, özünde bu sınırsız geçiş ya da eşiğin aşılma evreleri içerisindeki *antiyapı*nın ve *communitas*'ın, dolayımsız cemaat, duygusal kaynaşma ve kendinden geçmiş birlik duygusunun yaratılmasına verilen ağırlığa işaret eder. Bu düzenli başıboşluğun kuşatma altındaki bilinç eşiği uğraklarının on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl Britanya'sında devlet ya da ortaya çıkmakta olan tüketim kültürü endüstrileri ve "medenileşme süreçleri" tarafından tamamen bütünleştirilmemiş olduğu açıkça görülüyor olsa gerek.

Örnek olarak panayırları almak gerekirse, panayırlar uzun süre yerel pazarlar ve haz duyma ortamları olarak çifte bir rol oynadı. Panayırlar sadece metaların mübadele edildiği ortamlar değildi; aynı zamanda dünyanın çeşitli bölgelerinden gelen egzotik ve ilginç metaların bir panayır havasında sergilenmesi söz konusuydu (bkz. Stallybrass ve White, 1986 ve ayrıca aşağıda 5. bölümde yapılan tartışma). Kent yaşantısına benzer biçimde panayırlar şaşırtıcı bir manzara, tuhaf bitişiklikler, sınırların karışmasını sunuyor ve ilginç seslerin, hareketlerin, imgelerin, insanların, hayvanların ve şeylerin bir *mêlée*'sine dalıp gitmeyi olanaklı kılıyordu. Özellikle orta sınıflarda yer alan ve medenileşme sürecinin bir parçası olarak bedensel ve duygusal denetimleri geliştirmekte olan (Elias, 1978b, 1982) insanlar açısından panayırlar, kent, varoşlar, sahil dinlenme yerleri gibi kültürel başıboşluk ortamları büyülenme, özlem ve nostaljinin kaynağı haline gelmişti (Mercer, 1983; Shields, 1990). Bu nokta yerinden çıkmış bir biçim altında sanat, edebiyat ve müzik salonu gibi popüler eğlencelerin merkezî bir izleği haline geldi (Bailey, 1986a). Ayrıca kent pazarlarına, büyük mağazalara ve her ikisi de on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gelişen yeni ulusal ve uluslararası sergilere egemen olan kurumların (Chaney, 1983; R. H. Williams, 1982; Bennett, 1988) ve konulu parklar gibi diğer yirminci yüzyıl ortamlarının (Urry, 1988), ortaya koydukları teşhirlerde, hayallerde ve egzotik mahallerin simülasyonları ve savurgan gösterilerinde karnavalesk geleneğin unsurlarını teşvik eden düzenli bir başıboşluğun hüküm sürdüğü ortamları sağladığı savunulabilir.

Walter Benjamin'e göre (1982b), Paris'te ve daha sonra on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren diğer büyük kentlerde ortaya çıkan yeni büyük mağazalar ve kapalı çarşılar etkili birer "rüya âlemi"ydi. Kapitalist ve modernist yenilik itkisinin parçası olarak sürekli yenilenip sergilenen metaların yarattığı engin fantazmagori, çağrışımlara ve yarı yarıya unutulmuş yanılsamalara güç kazandıran rüya imgelerinin kaynağıydı -Benjamin bunlara alegori diyordu-. Benjamin burada alegori terimini *Hacının İlerleyişi* gibi geleneksel alegorilerde olduğu gibi çifte kodlanmış ve tıkanmış iletinin birliğine ya da tutunumuna işaret etmek için

değil, hiyerarşik olarak düzene konulmuş istikrarlı bir anlamın çözülme tarzını işaret etmek için kullanır ve alegori yalnızca neyi temsil ettiğine ilişkin tutunumlu bir kavrayışın geliştirilmesine direnen kaleydoskopik parçaları işaret eder (bkz. Wolin, 1982; Spencer, 1985). Gezentinin merak ve belleğinin nesnelerin bağlamlarından kopartılmış halde ortaya çıktığı ve şeylerin yüzeyinden okunabilecek gizemli bağlantılara maruz kaldığı sürekli değişen bir manzaradan beslenmesinden ötürü bu estetikleştirilmiş meta dünyasında büyük mağazalar, kapalı çarşılar, tramvaylar, trenler, caddeler, binaların bünyesi ve sergilenmekte olan malların yanı sıra bu uzamlarda gezinen insanlar yarı yarıya unutulmuş rüyalara güç kazandırır. Büyük kentlerin gündelik hayatı estetikleştirilir. Yeni endüstriyel süreçler estetikleştirilmiş yeni kent manzarasını üreten reklam, pazarlama, endüstri tasarımcılığı ve ticari teşhir mesleklerinin genişlediğine tanık olan sanatın endüstriye aktarılmasına fırsat tanıdı (Buck-Morrs, 1983). Fotoğrafik imajların dallanıp budaklanmasını sağlayan kitle iletişim araçlarının yirminci yüzyılda kaydettiği büyüme Benjamin'in sözünü ettiği eğilimlerin ağırlığını arttırdı. Aslında Benjamin'in açıkça sözü edilmeyen etkisini Baudrillard (1983a) ve Jameson'ınki (1984a, 1984b) gibi postmodernizm teorileştirmelerinin kimilerinde görmek olanaklı. Bu teorileştirmelerde sanat ve gerçekliğin "estetik bir gerçek sanrısı"nda yer değiştirdiği postmodern "derinliksiz" tüketim kültürünün dolaysızlıkları, yoğunlukları, duyumsal aşırı yüklenmeleri, yönelimsizliği, göstergelerin ve imajların *mêlée*si* ya da sıvılaşması, kodların karmaşası, zincirlerinden boşalmış ya da yüzer gezer gösterenleri vurgulanır. Açıktır ki, bu niteliklerin sadece postmodernizme özgü olduğu iddia edilemez. Bu nitelikler modern ve postmodern ve aslında modern öncesi arasında süreklilikler olduğunu akla getiren çok daha uzun bir soykütüğüne sahip (bkz. 4. ve 5. bölüm).

Benjamin'in yazılarında sıklıkla Horkheimer ve Adorno'ya isnat edilen seçkincilikle karşıtlaştırılan güçlü bir popülist çizgi var. Benjamin yaratıcılığı sanatla sınırlı olmaktan kurtarıp, çokkatlı gündelik nesnelere akmasına izin veren kitlesel olarak üretilmiş tüketim metalarındaki ütopyan ya da olumlu uğrağı (mo-

* Kapışma, çatışma. (ç.n.)

ment) vurgulamıştır (bu noktada Benjamin'in teorik çerçevesi üzerindeki gerçeküstücü tesir apaçıktır). Kitle kültürünün estetik potansiyelinin ve büyük kentlerin kentsel uzamında gezinip duran insanların estetikleştirilmiş algılarının bu selamlanışı, postmodernizmin ihlale dönük ve oyuncul potansiyelini vurgulayan yorumcular tarafından benimsenmiştir (Hebdige, 1988; Chambers, 1986, 1987). Burada Benjamin ve Baudrillard'nın algılarının çağdaş Batı kentlerinde sadece gündelik tüketimi değil, aynı zamanda kültür endüstrilerinin (sanat, eğlence, turizm sektörleri) ürettiği geniş bir simgesel mallar silsilesini ve tecrübeleri merkeze taşıyan kültürün daha önemli bir rol oynamaya başladığına dikkat çektikleri kabul edilir. Bu "postmodern kentler" içerisinde (Harvey, 1988) insanların yerleşik çevrede kent bünyesinde göstergelerin dallanıp budaklanışını yankılar tarzda karmaşık bir gösterge oyunuyla meşgul oldukları savunulur. Çağdaş kentin *flâneur*'leri ya da gezentileri modada ve kentlerin popüler kültürlerinde bulunan kurmacaların ve ilginç değerlerin fantastik *mélange*'ının yapaylığı, keyfiliği ve yüzeyselliğiyle oynar ve bunları selamlar (Chambers, 1987; Calefato, 1988). Ayrıca bunun duygulanıma ve eşduyuma daha fazla ağırlık tanınan ve bireyciliğin ötesinde yer tutan bir hareketi, halk kitlelerinin akışkan "postmodern kabileler"de geçici olarak bir araya geldikleri yeni bir "estetik paradigma"yı temsil ettiği savunulur (Maffesoli, 1988a).

Bu tip yazılarda insanların kendilerini daha geniş bir duyumlar ve duygusal tecrübeler silsilesine açtıkları merkezsizleştirilmiş öznelerin (de-centered subject) duyumsal aşırı yüklenmesi, estetik vecdi, rüya benzeri algıları güçlü bir tarzda vurgulansa bile, bunun denetimlerin askıya alınması demek olmadığının altını çizmek gerekir. Teşhir edilen mallar arasında gezinmek, etrafa göz gezdirirken hiçbir şeyi kaçırmamak, kalabalığın akışını kesintiye uğratmaksızın rastgele hareket etmek, denetimli bir iştiyakla ve bezgin bir görünüşle etrafa göz gezdirmek, başkaları tarafından görülmeksizin başkalarını gözetlemek, bedenlerin birbirlerine yakın durmasına rahatsızlık hissetmeksizin tahammül etmek disiplin ve denetime ihtiyaç duyar. Ayrıca bu durum, yoğun ilgilenme ile daha mesafeli estetik uzaklık arasındaki gidip gelmelerle başetme kapasitesini gerektirir. Kısacası, kent uzam-

larında hareket etmek ya da konulu parkların ve müzelerin gösterilerini yaşantılamak "duyguların denetimli bir denetimsizliği"ni talep eder (Wouters, 1986). Görüntüler hazzı, heyecanı, karnavaleski ve başıboşluğu tahkim edebilir, ama bunların yaşantılanması özdenetimi gerektirir ve arka fonu denetleyen güvenlik görevlileri ve uzaktan kumandalı kameralar pusuya yatmış, özdenetim yoksunlarını beklemektedir.

Gündelik hayatın estetikleştirilmesi yönündeki bu eğilimler yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki ayrımla ilişkilidir. Çift koldan gelişen bir hareket sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırlardan kimilerinin çöktüğünü ve sanatın kuşatma altındaki bir meta olarak özel koruma altına alınmış statüsünün aşındığını önerdi. Her şeyden önce sanatın endüstri tasarımı, reklam ve daha önce zikredilen bunlarla ilintili simgesel üretim ve imaj üretimi sektörlerine aktarılması söz konusudur. İkincisi, sanat alanı içerisinde 1920'li yıllarda Dada ve gerçeküstücülük biçiminde (Bürger, 1984) ve 1960'lı yıllarda postmodernizm biçiminde herhangi bir gündelik nesnenin estetikleştirilebileceğini göstermeye çalışan içsel bir *avangardiste* dinamiğin varlığı söz konusudur (aşağıda 3. ve 4. bölümde yapılan tartışmalara bakınız). 1960'lı yıllarda Pop Sanat ve postmodernizm birer sanat nesnesi olarak gündelik metalar üzerinde odaklanılmasını (Warhol'un Campbell çorba kutuları), tüketim kültürünün kendisiyle ironik tarzda oynanılmasını, performance ve body art'da müze ve akademi karşıtı bir tutumu gerektirir. Sanat piyasasının genişlemesine ve özellikle metropolitan merkezlerde ücret karşılığı çalışan sanatçıların ve sektörün yan kollarındaki mesleklerin sayısında artışa ilave olarak, sanatın büyük şirketler ve devlet tarafından bir halkla ilişkiler vasıtası olarak kullanılması sanatçının oynadığı rolde önemli değişikliklerin gerçekleşmesiyle sonuçlandı (bkz. Zukin, 1982a).

Hem popüler kültürü hem de orta sınıf hayat tarzını reddeden bir sanatçı grubu anlamında sanatsal bir avangarddan sözetmenin bundan böyle pek bir anlamı olmadığı savunuldu (Crane, 1987). Sanatçının hayat tarzının kentin iç bölgelerindeki gentrification'a dahil olanlar açısından ve hayat tarzının inşasında kültürün oynadığı role giderek daha fazla değer atfeden genelde orta sınıf üyeleri açısından hâlâ cazip bir romantik çevre oluşturabilmesine

(Zukin, 1988b) karşılık, birçok sanatçı yüksek kültür ve *avant-gardizme* bağlılıklarından vazgeçmiş ve tüketim kültürü karşısında giderek daha açık bir tutum benimsemiş olup, şimdilerde öbür kültür aracılarıyla, imaj yaratıcılarıyla, izler-kitleyle ve kamularla alışverişe geçmeye istekli gibi görünmektedirler. Böylece, sanatın tüketim kültürü içerisinde oynadığı rolün genişlemesi ve sahip olduğu ayrı itibar yapısı ve hayat tarzıyla sanatın biçiminin bozulması şeklinde cereyan eden birbirine paralel giden iki sürecin sonucunda *genres* (türler) arasındaki ayrımların bulanıklaşması ve simgesel hiyerarşilerin yapıbozumuna maruz kalması yönünde eğilimler ortaya çıkmıştır. Bu durum zevklerin değişkenliği karşısında çoğulcu bir tutum benimsenmesini, yüksek kültür-kitle kültürü ayrımlarını kemiren bir kültürel sınıflandırmabozumu sürecini gerektirir. İşte bu bağlamda reklamın insanları yeni ürünleri satın almaya ikna etme - telkin etme- kapasitesinin sorgulanması (Schudson, 1986) açısından reklamın etkililiği konusunda kuşkucu olmakla kalmıyor, reklamın estetik şeceresinin selamlanmasıyla karşılaşıyoruz. Tasarım ve reklam sadece sanatla karıştırılmakla kalmıyor, sanat sıfatıyla selamlanıp müzeye konuluyor. Stephen Bayley'nin işaret ettiği (1979: 10) gibi, "endüstri tasarımı yirminci yüzyılın sanatıdır" (aktaran Forty, 1986: 7).

Sanatçının etkileyici bir asi ve üslupçu kahraman olarak sunulduğu romantik-bohem hayat tarzının cazibeleri savaş sonrası dönemde Britanya'da özellikle popüler ve rock müzik açısından güçlü bir izlek olageldi. Frith ve Horne (1987) yüksek kültür ve popüler kültür ayrımının yapıbozumuna da yardımcı olan sanatın popüler kültüre şırınga edilişinin bu özel tarzını belgeler. Ayrıca, öncelikle genç izlerkitlenin daha keyif verici, çapraşık ve otantik gördüğü, daha denetimli ve biçimsel kamusal davranış örüntülerine ve duygusal kısıtlanıma alışkın olan yetişkin izlerkitleninse tehlikeli bir tehdit, denetimsiz "şeytanın müziği" olarak gördüğü dolaysız duygusal dışavurum biçimleri olarak sunulan jazz, blues, rock ve zenci müziği göz önüne alındığında sanatın popüler kültüre şırınga edilmesinin daha önce sözünü ettiğimiz duyguların denetimli bir tarzda denetimden çıkarılma sürecini bir adım ileri götürdüğü söylenebilir (Stratton, 1989). Oysa

bir anlamda, sanatsal hayat tarzlarının popülerliğine ve hayatı bir sanat eseri kılma doğrultusundaki çeşitli neo-dandyci dönüşümlere rağmen, bu proje bu hayat tarzlarına ait simgelerin kimilerinin barındırdığı zorlayıcılığa karşı koyarak gittikçe modası geçen bir bütünleşme ve amaç birliği derecesini içerimler. Tutunumlu bir üslup inşa edilmesinden ziyade aşina üsluplar silsilesiyle oynayıp genişletmeye ilgi gösterilmektedir. Üslup terimi öğelerin tutunumlu ve hiyerarşik olarak düzenlenmesini, manevi bir biçim ve anlamlılığı gerektirir (Schapiro, 1961). Yirminci yüzyılın yorumcuları sıklıkla çağımızın ayırt edici bir üsluptan yoksun olduğunu savunmuşlardır. Sözgelimi, Simmel (1978) "üslupsuzluk" çağına gönderme yaparken, Malraux (1967) kültürümüzün "duvarları olmayan bir müze" olduğunu söylemiş ve pastiş, "retro", simgesel hiyerarşilerin çöküşü ve kültürlerin kaydedilerek yinelenmesini vurgulayan postmodernizmle birlikte bu tip algılayışların ağırlığı da artmıştır (bkz. Roberts, 1988).

Benzer bir savunu hayat tarzı çerçevesinde de yapılabilir. Tüketim kültürü içerisindeki eğilim, hayat tarzlarının bundan böyle içsel bir tutunumu gerektirmediğini önermektedir. Bundan dolayı, yeni orta sınıf içinde genişleyen bir katman olan yeni kültür aracıları, sanatçıların ve kültür uzmanlarının hayat tarzına meyilli olmalarına rağmen bir tek hayat tarzı geliştirmeye çalışmamakta, bunun yerine izlerkitleye ve tüketicilere sunulan üslup ve hayat tarzları silsilesini tedarik ederek genişletmeye bakmaktadır (aşağıda 6. bölümdeki tartışmaya bakınız).

D. SONUÇ

Stuart Ewen (1988) *Her Şeyi Tüketen İmajlar* başlıklı kitabında Amerika'nın gözde bir büyük alışveriş mağazası olan Nieman-Marcus için hazırlanmış ve görünüşte karşıtların bir araya getirildiği bir reklamı tartışır. Bu reklam aynı kadının iki fotoğrafını yan yana koyar. Birinci fotoğraf Paris'in *haute couture*'ü* uyarınca giyinmiş üst sınıftan bir kadın imajı sunar; imajın altındaki metin buradaki tutumu şöyle tarif eder: "İnsanları gözeten bir eğilim",

* Yüksek, seçkin, pahalı giyim. Dior marka gibi. (ç.n.)

"doğru saatte doğru şeyin giyilmesi", "bedene tam uyma", "bir tarz", "birilerini hoşnut kılmak için giyinme", "değerlendirme", "caddede gezinme". İkinci fotoğraf bir Filistin puşisine ve çöl kaftanına bürünmüş halde düşünceye dalmış bir Musevi kadın imajı sunar. Bir graffiti harf karakteriyle metin serbestliğin "dargörüşlü kısıtlanımlardan özgürleşme", "ruh hali buyurduğunda bir giysinin yapısını değiştirme", "rahatlık duygusu vereni giyinme", "bir ruh hali", "kendi kendinizi hoşnut kılmak için giyinme", "evrim" ve "sokak hayatını sevme" olduğunu vurgular. Çağdaş kültürde kadınlar ve erkekler bu iki şıktan birini seçmeye değil, her iki şıkkı bir araya getirmeye davet edilir. Kadınların ve erkeklerin giyimlerinin ve tükettikleri malların birer iletişim vasıtası, "sınıf statüsünün simgeleri" olarak görülebilmesi (Goffman, 1951), giysinin kuşanıcısı/kullanıcısının uygun davranışlarını, hal ve tavırlarını gerektirir ki, bu da toplumsal dünyanın çeşitli kişi kategorileri halinde gözle görülür şekilde sınıflandırılmasını geliştirir. Bu anlamda, elde edilmesi ve uygun bir şekilde kullanılması hatırı sayılır bir zaman, para ve bilgi yatırımını gerektiren kıt mallara dayalı itibar iktisatları tüketim kültürü içerisinde varlıklarını hâlâ sürdürmektedir. Bu tip mallar taşıyıcılarının statüsünü sınıflandırmak için okunabilir ve kullanılabilir. Aynı zamanda tüketim kültürü romantik otantikliği ve bir kimsenin başkalarının yerine narsistik bir şekilde kendisini hoşnut kıldığı duygusal doyumu öneren rüyaları, arzuları ve fantezileri tahkim eden imajları, göstergeleri ve simgesel malları kullanır. Çağdaş tüketim kültürü bu tip davranışların uygun ve kabul edilebilir bulunduğu bağlamlar ve ortamlar silsilesini genişletiyor gibi görünmektedir. Bundan dolayı çağdaş tüketim kültüründe önemli olan birbirine alternatif görünen şıklar arasında seçim yapmak değil, *her ikisini* bir araya getirmektir. Bugünün tüketim kültürü ne denetimin hükümsüz kılınmasını ne de daha katı denetim kurumlarının geliştirilmesini temsil ediyor. Burada söz konusu olan bu ikisinin hem biçimsel denetimi idare edebilen hem de denetimi bozup iki uç arasında kolayca gidilip gelinmesini sağlayan gevşek bir temel yapı tarafından alttan alta desteklenmesidir.

III. POSTMODERN KÜLTÜRÜN BİR SOSYOLOJİSİNE DOĞRU

Sosyolojide Postmodernizm

Anthony Giddens *Toplum Teorisi ve Modern Sosyoloji*'de "Sosyolojinin Geleceği Üzerine Dokuz Tez" sıralıyor. Birinci tez "sosyolojinin on dokuzuncu yüzyıldan ve yirminci yüzyıl başlarından miras kalan toplum düşüncesinin kalıntılarını giderek süpüreceği"ni ileri sürer (1987a: 26). Burada Giddens halihazırda popüler olan bir argümanı, sosyolojinin "modernlik projesi"yle bağlı olduğunu ve bağlı olmaya devam edeceğini ileri süren argümanı geliştirir. Giddens bunu, on dokuzuncu yüzyıl düşüncesinin yaygın bir mirası olarak gördüğü iktisadi indirgemecilikten uzaklaşmak ve modernliğin öbür belli başlı üç parametresi üzerinde odaklanmak amacıyla yapar: Yönetsel iktidarın gelişimi, askeri iktidarın gelişimi ve savaş. Sonunda şöyle yazar:

> Modernliğin kültürel boyutu -kendi başına oldukça karmaşık olduğu besbelli bir şey- söz konusudur. Bu boyutun analizi bazı kisveler altında yürütülse de, uzun bir süredir sosyolojinin bir uğraşısı olageldi. Sosyologlar kendi disiplinlerinin ortaya çıkışını dünyevileşmeye (secularization) eşlik eden 'rasyonalizm'in yükselişi ve 'dünyanın büyüsünün bozulması'yla bağlantılı olarak kavradılar. Ama modernlik kültürünün büyük ölçüde kapitalizmin ya da endüstriyelciliğin yansıması olarak kavrandığının bir kez daha yinelenmesi herhalde yanlış olmayacaktır. Max Weber'in 'düşünceler'in bağımsız bir rol oynadığını ileri sürme yönündeki ünlü girişimi bile, tikel özerk bir modern kültüre süreğen bir rol atfetmekten ziyade başlangıçta kapitalizmin yükselmesine yol açan koşullar üzerinde yoğunlaşmıştı. Birçoklarının 'post-modernlik' olarak yaftaladıkları şey hakkında halihazırda süren tartışmaların belki de daha ziyade geleneksel dünyanın gittikçe daha eksiksiz bir hal alan çözülüşünün sonucunda ortaya çıkan kültürel evrenin haritasını yapma yönündeki ilk gerçek inisiyatifler olarak görülmesi gerekir. Son kertede bu tartışmalar önceden yerleşik olan kültür analizi modellerinin kökten sakat oldukları yönünde güçlü bir duyguyu ifade etmektedir (Giddens, 1987a: 28-9).

Bu alıntıda birçok ilginç nokta yer almaktaysa da, burada yalnızca iki noktaya kısaca değineceğim. Birincisi, Giddens postmodernliğin ya da postmodernizmin çağdaş kültürün haritasını yaparken başvurulabilecek daha üstün bir model olarak barındırdığı potansiyele dikkat çekiyor. Yazık ki bu nokta geliştirilmemektedir ve Giddens'ın son zamanlarda postmodernizme gönderme yaptığı tek metni olan ve Habermas'ın (1981a) yazısı üzerine yorum geliştiren "Modernizm ve Postmodernizm" başlıklı yazısında, postmodernizm bilebildiğim kadarıyla hiç ele alınmamaktadır (Giddens, 1981a). Giddens'ın postmodern kültür analizinin potansiyeline verdiği önem, belki de kendisinin yapılaşma (structuration) teorisinin parçası olarak bir "potansiyeller ontolojisi"nin geliştirilmesi yoluyla nesnelcilik ve görecilik ikiliğinin ötesine gitmeye çalışan bir "orta yol stratejisi"ni yeğleyişiyle bağlantılandırılabilir (bkz. Cohen, 1986, 1987). İkincisi, alıntı Giddens'ın modernliğin ya da toplumun tözsel bir boyutu olarak kültüre yaptığı birkaç dolaysız göndermeden birini oluşturur. Giddens'ın (1987b) şimdi en sonunda modernlik kültürü ve post-

modernlik konusunda yaptığı tartışmayı destekleyebilecek bir kültürel üretim teorisinin geliştirilmesine eğilmiş olduğu "Yapısalcılık, Post-Yapısalcılık ve Kültürün Üretimi" başlıklı yazısında apaçık görülüyor.

Daha genel ifadeyle, birkaç Avrupa ulusundan Sosyolojik Teori Grupları'nı bir araya getiren Bremen'deki 1988 tarihli Toplumsal Yapı ve Kültür Konferansı'nın son yıllarda kültürün sosyoloji içerisindeki teorileştirme uğraşlarının merkezine taşınmasının arazlarından biri daha olduğu gözlerden kaçmayacaktır. Yeni Delhi'de 1986 yılında yapılan Uluslararası Sosyoloji Derneği Kongresi'ne, kültür üzerine yapılan önemli bir sempozyumun beş oturumla dahil edilmesine ve Amerikan Sosyoloji Derneği'nde ilk oturumlarını 1987 yılında gerçekleştiren bir kültür bölümünün oluşturulmasına bu çerçevede dikkat çekmek olanaklı. Donaldson Langer (1984: 9) daha kapsamlı kültür sorunlarına duyulan ilginin son zamanlardaki bu kabarışının ve kültür sosyolojisinin meşru bir soruşturma alanı olarak algılanışının sosyoloji içerisindeki önemli bir değişikliği temsil ettiğini ileri sürmüştür. Kültür ve sanata duyulan sosyolojik ilgi 1970'li yılların ortalarına dek sıklıkla tuhaf, amatörce ve en iyi ihtimalle de marjinal bir ilgi olarak görülmüştü. Bu gelenekte sanatlara bir şekilde ilgi duyan sosyologlar ile sosyolojinin kutsal kültür bölgesinin kavranılmasıyla bir ilintisinin olmadığını düşünen edebiyat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri arasındaki disipliner sınırlar göreceli güçlüydü. Bu alanlar arasındaki sınırların yıkılmasının arazlarından biri, İngilizce konuşan dünyada 1970'lerden bu yana çok geniş bir disiplinler yelpazesinden gelen okuyuculara sahip ve çeşitli kültür teorileştirmelerine açık bir dizi derginin yayımlanmaya başlaması oldu. Bunların kimileri yalnızca kültürle uğraşır. Bu çerçevede şu dergiler akla geliyor: *Working Papers in Cultural Studies; Ideology and Consciousness; Oxford Literary Review; Block; Semiotext(e); Tabloid; Substance; New German Critique; Diacritics; Theory and Society; Humanities in Society; Telos; Thesis Eleven; Praxis International; Canadian Journal of Political and Social Theory; Philosophy and Social Criticism; Media, Culture & Society; Politics, Culture and Society; Social Text; Theory, Culture & Society; Representations; Discourse; Cul-*

tural Anthropology; Critique of Anthropology; Culture and History; New Formations; Cultural Studies ve *Textual Practice*. Feminizm, Marksizm, yapısalcılık, postyapısalcılık, semiyoloji, eleştirel teori ve psikoanalize duyulan ilginin artması da kültürel sorunlar yelpazesinin genişlemesine yardımcı oldu. Buna ek olarak, kültür teorileştirmeleriyle -kültür ve toplum arasındaki ilişkiyle ve sanat ve kültür alanındaki değişmelerle iç içe geçmiş hale gelen ideoloji, dil, bilgi, söylem, öznellik ve fail (agency) sorunlarıyla- ilgilenenlerin, sosyolojinin dışında kalan ve sadece kültür ve sanat çalışmaları konusundaki değil, aynı zamanda politika, tarih, coğrafya, sanat, mimari, felsefe ve planlama konusundaki bir dizi dergiyi kalburdan geçirmek zorunda kalacaklarını önceden bilmeleri gerek. (Bu değişmelerin Fransız toplum teorisiyle ilişkili olarak kısaca tartışıldığı bir yazı için bkz. Featherstone, 1986).

Bu değişiklikler akademik ve entelektüel alanların dinamiğinin yanı sıra bunların toplumsal-kültürel değişmelere yanıt verme ve onları izlekselleştirme kapasitesi çerçevesinde dikkatlice belgelenmeyi ve açıklanmayı gerektirir. Bu değişikliklerin sadece bir paradigma kayması ya da daha üstün bir metodoloji dizisinin zaferi düzeyinde ele alınmaması gerekir. Oysa, göz kamaştırıcı bir kültür teorisyeni ordusunun katkıda bulunduğu sersemleticilikten ötürü hoşgörülebilecek akademik izlerkitleye sıklıkla bu düzlemde sunulmaktadırlar. Son zamanlara dek merkezi sorunların ve tartışmaların neler olduğu konusunda kesin bir düşünceye sahip olan ve en muhteris biçimi altında toplum bilimlerindeki öbür konulara zemin hazırlama iddiasında olabilecek şekilde sosyolojiye bir temel sağlamayı arzulayabilen sosyoloji teorisyenleri, şimdi artık yapıbozum, postyapısalcılık ve postmodernizmin gündemde yerlerini almalarından ya da hatta var olan gündemleri modası geçmiş kılma tehdidini taşımalarından ötürü bir adım geri çekilmek zorundadırlar. Şimdilerde kültürün ağır bastığı "Modernlik ve Postmodernlik" ve "Beden" gibi daha geniş bir konular silsilesinin incelenmesinin yanı sıra enformasyon takasını hızlandırmak amacıyla, öbür Avrupa Sosyolojik Teori Gruplarıyla daha güçlü bağlantılar kuran İngiliz Sosyoloji Derneği'nin yayımladığı yazılarda Foucault, Lyotard,

Deleuze, Derrida ve Baudrillard tartışılmıştır.

Birçok sosyolog açısından "postmodernlik" ve "postmodernizm" terimleri ilkin 1980'li yılların başında Habermas ve Foucault arasında gerçekleşen "çekişme"yle öne çıkmış olabilir pekâlâ. Oysa her iki terimin çok daha uzun bir tarihi var: "Postmodernizm"in ilk kullanımı 1934 yılında Federico de Onis tarafından modernizme karşı küçük çapta bir tepki olarak tanımlanır; "postmodernlik" terimiyse ilk olarak Toynbee tarafından 1947 yılında Batı medeniyetinin yeni bir devresini tarif etmek amacıyla ortaya atıldı (bkz. Hassan, 1985). Terimin sanatsal kullanımı olan postmodernizm Amerika Birleşik Devletleri'nde Rauschenberg, Cage, Burroughs ve Barthelme gibi genç sanatçılar ve Fiedler, Hassan ve Sontag gibi eleştirmenler tarafından müze ve akademide kurumsallaştığı düşünülen "tükenmiş" yüksek modernizmin ötesindeki bir harekete gönderme yapmak üzere kullanıldıkça 1960'lı yıllarda popürleşerek terimin bir çağı işaret eden kullanımı karşısında öncelik kazandı. Postmodernizm terimi 1970'li yıllarda mimaride, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında daha geniş bir kullanıma erişti ve daha sonra 1970'lerin sonlarında Fransa'ya ihraç edilip Kristeva ve Lyotard gibi eleştirmenlerce benimsenmesiyle birlikte bir dizi hızlı mutasyona maruz kaldı. Terim daha sonra büyük ölçüde Derrida'nın postyapısalcı yapıbozum biçimi altında Amerika Birleşik Devletleri'ne gerisin geri ihraç edildi. Terim 1970'li yılların sonlarında Almanya'ya da ihraç edildi ve orada Habermas (1981a) tarafından 1980 Adorno ödüllü denemesinde Foucault ve Derrida'yı "genç muhafazakârlar" (bkz. Huyssen, 1984) olarak niteleyip modernliği tamamlanmamış bir proje olarak tartıştığı bağlamda kullanıldı. Habermas ve Foucault, Habermas ve Lyotard arasında gerçekleşen ve eleştirel teoriye karşı postmodernlik çerçevesinde formülleştirilen tartışmalar büyük ölçüde üçüncü kişiler tarafından yürütüldü (bkz. Bernstein, 1985; Hoy, 1986). Tartışmanın hiç değilse iki bariz noktaya değinilmesini gerektiren birçok boyutu var. Birincisi, Habermas'ın (1981a) Foucault ve Derrida'dan (ve anıştırma yoluyla Deleuze ve Lyotard'dan) duyduğu hoşnutsuzluk, bu yazarların sonuçta sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırları tahrip etmeye çalışan ve böylece ahlâk ve iletişimsel hakikat tarzları

karşısında estetik yaşantılara ve jestlere öncelik tanıyan postmodernist avangarddan kaynaklanan anlamlı yoğunlukları yaşantılamakla yetinen merkezsiz ve sınırsız bir özneyi onaylamalarından ileri gelmektedir. Habermas, "Teknoloji, Bilim ve İdeoloji" (1971) gibi ilk dönem yazılarından itibaren toplumsal kültürel hayat alanının iletişimsel yapılarının araçsal ve stratejik rasyonellik tarafından açıkça işgale uğrayışını teorileştirmeye ve bu durumu tersine çevirmenin yollarını bulmaya çalışmıştı. Bu perspektiften bakıldığında, toplumsal kültürel hayat alanının iletişimsel potansiyeline dönük estetik alandan yükselen yeni bir tehditle uğraşmak zorunda kalmak, nahoş bir zorlukla daha karşılaşmak demektir. İkincisi, Habermas'ın (1985: 203) iletişimsel hakikatleri aydınlatmak üzere estetik tecrübenin eleştirel potansiyelini işe koşma doğrultusundaki girişiminin, iki farklı kültür kipi arasında tercüme yapmanın zorluğu hesaba katıldığında, sınırlı bir başarı göstereceği beklenebilir.

Bundan dolayı Habermas'ın (1984) kültürel modernliğin farklı sektörleri olan bilim, ahlâk ve sanat arasındaki ilişki ve bunların yörüngeleri üzerine yaptığı çalışmayla birlikte postyapısalcılık, yapıbozum ve postmodernizme duyulan ilginin genel ortaya çıkışı bağlamında birkaç düzeyde birden kavranılması gerekir. Bunlar hem bilgi kiplerinin üst-teorik temellerini hem de iyi, anlamlı ya da doyurucu hayatın bir versiyonunu en iyi sağlayabilecek kültürel bünye tipini işaret etmektedir. Postmodernizm estetik soruları sosyolojik teorinin merkezine etkili bir şekilde iteler: Metinlerin okunması ve eleştirilmesinde başvurulabilecek estetik modeller ve haklılaştırımlar (metnin hazzı, metinlerarasılık, yazarcıl metinler) ve hayat için estetik modeller (hayatın dışavurumsal estetikleştirimi, iyi hayat olarak sanat) sunar.

Şu halde, yukarıda aşırı basitleştirdiğim bu anlatı, sosyoloji içerisinde son zamanlarda kültüre gösterilen ilginin artmasını işaret etmemize yardımcı olabilir. Bunun yakın tarihli bir tezahürü, Giddens'ın (1987a) modernliğin dördüncü boyutu olarak kültürü işaret etmesi ve potansiyel olarak postmodernizmin modern kültür evreninin haritasının yapılmasında başvurulabilecek daha üstün bir analiz tarzı sunabileceğini önermesidir. Ama postmodern mühimmat deposundaki kavramsal ve antikavramsal aygıtı -

kopuntuların, yazarcıl metinlerin, paradoksların, ironilerin, oyuncul düşünümselliğin vurgulanması, farklılığın selamlanması ve üst-anlatıların sonunu ve tarihin sonunu ilan edenleri de dahil olmak üzere tümelleştirmelerin ve totalleştirmelerin eleştirilmesi-açıp değerlendirmeye çalışmadan önce Giddens'a kısaca geri dönmemiz gerekiyor. Giddens'ın sosyolojinin geleceği üzerine ortaya attığı tezlerden altıncısı, "sosyologların geniş ölçekli, uzun erimli toplumsal dönüşüm süreçlerine duyulan ilgiyi yeniden geliştirecekleri"ni ileri sürer (Giddens, 1987a: 41). Görünüşte bu, postmodern analiz tarzlarının daha üstün olduğu varsayımına karşı çıkıyor izlenimi uyandıran bir iddia gibidir. Ayrıca, on dokuzuncu yüzyıl düşünce geleneğinden kopulmasına ihtiyaç duyulduğunu ileri süren önceki birinci teze de ters düşmektedir ki, Giddens bunun farkındadır. Giddens yirminci yüzyılda hızlanan geniş ölçekli toplumsal değişimlerin kavranılabilmesi için uzun erimli süreçler üzerinde odaklanmaya ihtiyacımız olduğunu savunur.

Geniş ölçekli, uzun erimli süreç sosyolojisi son yıllarda bir yeniden canlanma yaşadı. Burada Wallerstein (1974, 1980), Habermas (1984), bizzat Giddens (1985) ve daha yeni olarak Mann (1986) ve Hall (1985) akla geliyor. Ama bu tip sosyoloji söz konusu olduğunda hemencecik akla gelen, medenileşme süreçleri teorisiyle (1978b, 1982), sosyolojinin toplumsal oluşumu (1984a) ve cinsiyetler arasındaki değişen iktidar dengesi teorisiyle (1987a) Elias'tır. Elias sosyologların sosyolojide mevcut ortak bir tarih görüşünün ve toplumsal değişmelerin yapılaşmamış olduğunu varsayma eğiliminde olan tarihin ötesine uzanmaları gerektiğini savundu. Tarihi bir şurada bir burada bitiveren ve bilgileri eşit derecede geçerli görünen grupların biteviye bir göçü olarak görmekten ziyade bizler "bilginin insan üreticileri ve taşıyıcılarının kuşaklararası gruplaşmalarındaki uzun erimli değişmelerin yapısını... araştırmak zorundayız" (Elias, 1972: 125). Kendine ait bir güç kazanan uzman gruplarınca üretilen bilgi kertelerinin bulunduğunun ve bu uzman bilgi üreticilerinden oluşan grupların öbür bağımsız gruplar karşısında sınırlı ve göreceli bir özerklik elde edebileceklerinin farkında olmak zorundayız (Elias, 1971:

250). Böylece, Elias'a göre, bilginin dinamiklerini görmeyi reddettiğimiz vakit ortaya çıkan zorlama eşitlikleri ve abartılı kutupsallıklarıyla mutlak göreciliğin bataklığından kurtulmamız olanaklı hale gelebilir. Böylece sözgelimi Kuhn ve Bachelard'ın bilgi teorilerinde kopuşlara ve süreksizliklere verdikleri önemin tersine, daha ziyade göreceli özerkliği doğuran tikel bilgi fonlarındaki gelişmeleri araştırabiliriz (Elias, 1972).[1]

1. Norbert Elias'ın medeniyet ve iktisat gibi kavramların uzun erimli gelişimini incelerken ve bunların gündelik terimlerden türetilmesi ve daha sonra birbirine karşılıklı bağımlı gruplar arasındaki iktidar dengelerinin değişen yapısının bir doğurgusu olarak uğradıkları değişiklik ve sonuçta evrensel ya da bilimsel nosyonlar olarak teorileştirilip gelenekselleştirilmesi üzerinde odaklanırken kullandığı metodu izlemek, "postmodernlik" terimi örneğinde muazzam zor. Bu zorluk, en azından kendisi birkaç yöne gidebilen ya da hatta zamanından önce fiyaskoya uğrayan bir sürecin çok erken aşamalarının işaretlerine ve izlerine eğiliyor oluşumuz gerçeğinden kaynaklanıyor. Sonuçta postmodernizmin izlerini *avant la lettre* (sözgelimi 1920'lerin avangardı) ortaya çıkarmaya girişebilirsek de, terimin henüz istikrar kazanmamış olabileceğinin ve son zamanların birçok akademik heves ve modalarının yolunu izleyebileceğinin ayırdında olmamız gerekiyor. Bu elbette sürecin duracağını ya da "postmodernizm"in taşıyıcılarının başka betimsel terimlere ulaşabileceğini ima etmiyor. Başka bir dikkat edilmesi gerekli nokta da, medeniyet ve iktisat kavramlarının önemli iktidar kazanımlarına ve bilgi ve yönelim araçlarını tekelleştirmede belli bir başarı derecesine sahip tikel grupların yükselişiyle bağlantılı olmasıdır. Sonuçta bu gruplar kendi ilgilerini "şeylerin doğasında bulunan" ilgiler, yani temel ilgiler olarak sunma yeteneğine sahipti. Postmodern kavramının yörüngesini kavramaya çalıştığımızda sayısız zorluklarla karşılaşırız; bu zorluklar sadece kavramın iktisadın gelişimiyle ilintili olarak Quesnay öncesi ve Fizyokrat aşamasının eşdeğeri bir aşamada yer almasından kaynaklanmıyor. Simgesel üretim ve yayım uzmanlarının iktidar potansiyelinin ne olduğunu henüz bilmiyoruz. Geçmişte bilgi uzmanları (yani, rahipler) değişen iktidar dengelerinde bir başatlık kurmuşlardı; başka uzmanlar gelecekte bunun aynısını yapamayabilirler (Elias'ın çeşitli şiddet, bilgi, iktisadi üretim uzmanları ve yönelim araçları konusunda yaptığı açıklama için bkz. Elias, 1987b). Bununla birlikte, halihazırdaki işaretler hem postmodernizm teorilerinin hem de postmodern kültürel malların üretiminde varolan eğilimin, tekelleşmenin bozundurulması yönünde olduğunu göstermektedir. Kısacası akademik, entelektüel, sanat piyasalarının ve tüketim malları piyasasının üslup ve moda zorunluluklarıyla bağlantılı ve kamuların yenilik arayışı yönünde eğitilmesine bağımlı olan postmodern teori ve pratiklerde bulunan hiperdüşünümsellik, temelcilik karşıtlığı ve çokkültürlü "hoşgörü", tekelleştirme yönündeki eğilimlere ve yeni bir istikrarlı simgesel hiyerarşinin kurulmasına direnebilir. Şu halde, Elias'ın terimleriyle ifade edilecek olursa, göreceli özerk bilgi tipleri (örneğin, bilim) geliştirme kapasitesi ya da bir grubun toplumsal düzeyde bir dizi iktidar kaynağını tekelleştirme yeteneğiyle bağlantılı göreceli istikrarlı bir bilgi öbeği, postmodernizm örneğinde ortaya çıkmayabilir. Elias'ın yaklaşımının burada gönderme yapabileceğimiz başka bir unsuru da.

Şu halde, uzun erimli süreçler konusundaki tartışma, bir postmodern sosyolojiyi mi savunalım, yoksa postmodernizmin bir sosyolojisini sunmayı mı hedefleyelim sorusunu önümüze koymaktadır. Postmodernizmi anlamaya giriştiğimiz takdirde sosyolojik metodolojilerden vazgeçerek postmodernizmin postmodern bir açıklamasını sunmak üzere postmodern analiz modellerini kullanmamız gerekiyor mu? Bu durum sosyolojinin süzgeçten geçirilmesini ve yeni bir postmodern sosyolojiyi ya da antisosyolojiyi işaret etmektedir. Buradan ortaya çıkabilecek olanaklardan kimisini spekülatif tarzda inceleyelim. Postmodernizmin postmodern bir açıklaması asalak bir açıklama - asalağın asalağı- sağlamak üzere bilgideki ve simgesel üretim uzmanları ile öbür gruplar arasındaki karşılıklı ilişkide bulunabilecek gelişmelerin incelenmesine karşı koyacaktır. Böyle bir açıklama postmodernizm içerisindeki birlikler ve farklılıklarla, onun paradoksları, ironileri, tutunumsuzlukları, metinlerarasılığı ve çokkatlı zihinsel nitelikleriyle oynamak için postmodern stratejileri kullanacağından ötürü asalağın asalağı olacaktır. Alternatif olarak böyle bir açıklama, üst-anlatıların sona erdiğini ilan etmek için tutunumlu bir üst-anlatıya, çöküşün bir versiyonunu anlatan bir öyküye sızma stratejisine başvurabilir (Hutcheon -1987- ve başkaları Lyotard'ı böyle bir stratejiye başvurmakla suçladı). Başka bir olanak da, belli gelişmelerin, uzun erimli süreçlerin tarihsel sürecin yeni bir post-toplumsal şekillenim (postmodern kültür) üretmesini sağlayacak ölçüde gerçekleşen bir birikim sayesinde nihai bir kopuş oluşturduğunu varsaymak olacaktır. Bu perspektifin bizim zaten bir postmodern kültür içerisinde yer aldığımızı savunmasından ötürü, post-

bilginin yayılmasını ve kitlelerin büyüyen iktidar potansiyelini işaret eden "işlevsel demokratikleşme" nosyonudur (bkz. Elias, 1987b). Bu, sürdürüldüğü takdirde belli bir açıklık eğilimini ve bilginin tekelleştirilmesine direnişi geliştirecektir. Bu, yeniden tekelleştirme girişimlerinin ortaya çıkmayacağı ve istikrarlı pedagojilerin geliştirilmeyeceği anlamına gelmez; bununla birlikte, enformasyonun aşırı üretildiği ve çokkatlı, rekabet halindeki kültürel üslup merkezlerinin geliştiği koşullar altında kültür uzmanları arasında, üzerinde anlaşma sağlanmış birleştirici ilkelerin bulunmayışı, istikrarlı bir yeniden merkezleştirme ve bilgi ve kültürü yeniden hiyerarşikleştirme olanağını azaltma eğilimine girebilir. Sonuçta özellikle tekelleştirme ve tekelleri bozundurma süreçleri ve değişen iktidar dengeleri çerçevesinde bu eğilimleri incelememiz gerekir.

modernizmi eski teknikleri ve metodolojileri kullanarak teorileştirmeye kalkışacak herhangi bir girişim zorunlu olarak başarısızlığa uğrayacaktır. Medya yoluyla enformasyonun aşırı üretilmesinin doğurduğu kültürel aşırı yüklenmeyi ve bunun yol açtığı anlamın içe dönük patlamasını (implosion) ve bir simülasyon dünyasının oluşmasını, gerçekliğin estetik bir sanrısında normatifliğin ve sınıflandırmanın ötesinde yaşadığımız bir hiperuzamın oluşmasını vurgulayan Baudrillard'nın postmodern simülasyon dünyasına ilişkin geliştirdiği açıklama bu tiptendir (1983a, 1983b). Baudrillard'nın postmodernizmin mantığını gidebileceği en son uca dek götürme konusunda, sosyolojik açıklamanın uzanabileceğinin ötesinde postmodern dilsel mecazların ve post-toplum imgelerinin -toplumsalın sonu- ortasında cümbüşe dalma konusunda, postmodernizme eğilen akademik yazarlar arasında en aşırıya kaçan yazar olduğuna kuşku yok (postmodern "dışkı kültürü"ne ilişkin Baudrillard'dan epey yararlanan Kuzey Amerikalı bir açıklama için bkz. Kroker ve Cook, 1987). Baudrillard'a göre tutkalımsı kitleleri normatiflik çerçevesinde ya da Bourdieu'nün yaptığı tarzda sınıf analizi çerçevesinde tartışmaya yönelik herhangi bir girişim, sistemin şimdi artık geride kalan önceki aşamasına ait bir analiz biçimi olmasından ötürü başarısızlığa mahkûmdur.

Bir postmodern sosyolojinin başka bir içerimi de, yalnızca toplumsalın değil, aynı zamanda tarihin de sona erdiğini vurgulamak olacaktır. Vattimo'nun (1985) sunduğu postmodernizm açıklaması, postmodernin sadece modernliğin ötesine uzanan bir hamleyi işaret eden bir tarihsel kopuşu anlamlandırıyormuşçasına algılanmaması gerektiğini vurgular. Postmodernizm, modernist tarihsel gelişme düşüncesinin ya da tarihe dayatılabilecek birleştirici bir bakış açısının reddini barındıran bir postmetafizik ve postmodern çağ nosyonlarını içerir. Buna göre, aslında tarihin sona ermesi zaten her zaman söz konusuydu; bu durumu ancak şimdilerde görebiliyor ve kabul edebiliyoruz. Postmodernizmin, hepsi de tarihe bir tutunumluluk ve inandırıcılık duygusu dayatmaya çalışan modernliğin üst-anlatılarına (bilim, din, felsefe, hümanizm, sosyalizm, feminizm vb.) getirdiği eleştiri ve bunları reddedişi dikkatlerimizi tümelleştirmelerden uzaklaştırarak yerel

bilginin tikelliğine yöneltmemizi sağlar. Bu, Nietzsche, Heidegger ve Derrida'nın eserlerinden hareketle geliştirilen argümanlar yoluyla teorik düzeyde savunulan bir değişikliktir. Ama savunulan bu teorik değişiklik pekâlâ bizzat zaman içerisinde belli bir uğrakta öne çıkmış olabilir ve bundan dolayı çağdaş tüketim kültürü içerisinde cereyan etmekte olan ve tümelleştirmelerin ve gündelik düzeyde çok yönlü ve sürekli değişen şimdiye ağırlık vermek yoluyla düzenli anlatısallık duygusunun altını oyan daha genel bir tecrübenin tarihsizleştirilmesi olarak görülen süreçle ortakyaşar (symbiotic) tarzda ilişkilendirilmesi gerekebilir.

Bundan dolayı, postmodern kültürü sosyolojik açıdan anlamaya çalıştığımızda karşılaştığımız sorunlar bu iki boyutun nasıl ilişkilendirilmesi gerektiği konusunda yoğunlaşmaktadır: (Birçoğu trajik olmayan bir nihailik duygusu barındırmakla beraber tarihin sona erdiği duygusunu içeren) postmodern teorilerin üretimi ve dolaşımı ile daha kapsamlı gündelik postmodern kültürel tecrübelerin ve pratiklerin üretimi ve dolaşımı. Bu çerçevede postmodernizmden yana ya da ona karşı olmamız gerekmez; daha ziyade postmodernizmin nasıl olanaklılık kazandığını ve postmodernizmle bağdaştırılan gevşek nosyonlar ailesine gösterilen ilginin nasıl doğduğunu sosyolojik açıdan açıklamamız gerekir. Postmodernizm savunucularının tam da böylesi bir girişimin ölümcül şekilde sakat olduğunu ve modası geçmiş üst-teoriye bağlı kalmayı temsil ettiğini belirten bariz suçlamalarına rağmen bu yine de böyledir. Şu halde kısaca söylemek gerekirse, postmodern doğrultusunda var olduğu iddia edilen hareketin bu iki boyutunu, teorik ve gündelik boyutunu anlamaya çalışıyor ve bunlara ilişkin bir açıklamaya ihtiyaç duyulduğunu işaret ediyoruz. Bu çerçevede entelektüel ve sanatsal pratiklerde teorileştirilen ve ifade edilen *postmodernizm,* daha geniş bir *postmodern kültürün,* kültürel malların ve pratiklerin üretimi, tüketimi ve dolaşımındaki daha kapsamlı değişimler dizisinin bir işareti ya da habercisi olarak görülebilir. Sonuçta belki de bu eğilimler bir çağı kapayacak oranlara varıyor ve böylece *postmodernlik* yönündeki bir hamleyi gösteriyor olabilir.

Postmodernizmin sosyolojik bir açıklaması lehine bir post-

modern sosyoloji nosyonunu reddettiğimiz ve bu açıklamayı geniş ölçekli uzun erimli bir sürecin parçası olarak gördüğümüz takdirde, bu bölümün boyunu aşan yıldırıcı bir görevle karşı karşıya geliriz. Bu bölümün yapmaya çalıştığı tek şey, böyle bir yaklaşımın izleyebileceği yolun bir taslağını çıkarmaktan ibaret. *Birincisi*, postmodernizmin daha üstün bir metodoloji olma ve bizi bir postmodern kültürün içine ya da kıyısına ve postmodernliğin gerçek çağına ya da antiçağına yerleştiren tarihsel süreçteki önemli bir kopuşu keşfetmiş olma yönündeki (sıklıkla üstü örtük) iddialarını izlediğimiz takdirde başgösteren kapanmaların kimilerine itiraz etmek istiyoruz. *İkincisi*, burada geçici olarak postmodernizmin gruplararası ilişkiler dinamiği içerisinde cereyan eden süreçler çerçevesinde anlaşılması gerektiğini önermeyi amaçlıyoruz.[2] Daha özgül ifadeyle, postmodern simgesel malların üreticilerinin ve taşıyıcılarının kimler olduğunu sormamız gerekir. Buna ek olarak, hem çeşitli alanlar -sanat, mimari, müzik, edebiyat- içerisinde ve entelektüeller ile akademisyenler arasında işler halde olan dinamikleri ve süreçleri keşfetmek için postmodernizmin gerçek pratiklerini incelememiz hem de bu alanlardaki üreticiler ve yayıcılar arasındaki dolaşımı ve değiş tokuşu

2. Bu, postmodern teorinin (burada Lyotard, Deleuze, Foucault, Derrida, Baudrillard, Vattimo ve Rorty'yi düşünmekteyim ve bu isimlerden kimilerinin bu kategoriye dahil edilmeye itiraz edeceğinin farkındayım) yalnızca daha önceki irrasyonalizm biçimlerine geri dönüşü temsil eden ve bir kez açıklandıktan sonra sosyolojinin önceden olduğu gibi yoluna devam edebileceği belalı, zararlı bir şekilde icat edilmiş bir sorun olarak görülmesi gerektiği anlamına gelmez. Tam tersine, postmodern teori çağdaş Batı toplumlarında önemli üst-teorik ve metodolojik içerimlere sahip bilgi ve kültürün örgütlenmesi konusunda değişikliğe uğramış koşullara tepki göstermektedir. Mevcudiyet metafiziği (metaphysics of presence), metinlerin gizli üst-anlatısal meşrulaştırımları ve retorik yapıları üzerinde, tarih içerisinde farklı dönemlerde tarihçilerin şemalarında saptanabilecek sürekli yinelenen betiler ve vasıtalar (metafor, kapsamlama, chiasmus vb.) üzerinde odaklanılması, bilgi konusunda kesin bir kazanımı temsil eder (bkz. White, 1973; Bann, 1984). Nesnellik ve görecilik arasında bir seçim yapmamaktan kaynaklanan sorunlarla birlikte yaşamaya hazırlanmak zorundayız -Giddens'ın postmodern kültür analizi tarzlarının sağladığı içgörüyü alıkoymayı isterken uzun erimli, geniş ölçekli toplumsal süreçlerin incelenmesinden yana çıkışında yaptığı gibi. Sonuçta yanlış temsil edilmek karşısında dikkatli olmalı ve Elias ve Giddens'ın'eserlerinin kendi farklı tarzlarıyla gösterdikleri gibi uzun erimli, geniş ölçekli toplumsal süreçler hakkındaki teorilere yedirilebilecek temelcilik karşıtı konumu vurgulamalıyız.

arttıran yeni koşulların ortaya çıkma yollarını incelememiz gerekir. Burada dışarlıklı grupların yerleşik gruplara karşı geliştirdikleri stratejileri, tekelleştirme ve gaspetme süreçlerini, enflasyonun etkilerini vb. düşünebiliriz. Bizzat bu değişmelerin simgesel üretim, yayım ve yeniden üretim uzmanlarının sayısında genel bir artışa yol açan ve bunların toplumdaki öbür gruplarla olan ilişkisini değiştiren ve hem toplum nezdinde genel değerlerini yükselten hem de kendi toplumsal etkililiklerini savunma ve kanıtlama kapasitelerini güçlendiren uzun erimli süreçlerle ilişkilendirilmesi gerekir. Bunu söylemek, bu grupların orta sınıf ve son zamanlarda yeni orta sınıf denilen sınıf içerisinde ortaya çıkışının, sayıca artış göstermesinin ve iktidar potansiyelinin artmasının, iktisadi sermayeye dayalı iktidarının giderek eskidiği varsayılan eski burjuva sınıfına meydan okuyabilecek kültürel sermayeye dayalı bir yeni sınıfın yükselişi gibisinden bir şeylere vardığını savunmak anlamına gelmez. Simgesel üretimde yer alan entelektüeller ve uzmanlar Gouldner'ın (1979) savunduğu tipte yeni hegemonik sınıf olmaktan çok uzaktırlar. Yine de bunu söylemekle birlikte, iktisadi uzmanlar ve şimdilerde boy gösteren simge uzmanları arasındaki karşılıklı bağımlılıklarda ve dengede ortaya çıkan değişmeleri küçümsememeliyiz. Yeni orta sınıf sektörlerinin ya da hizmet sınıfı denilen (Lash ve Urry, 1987) sınıfın ortaya çıkması ve genişlemesi yalnızca simgesel üretim ve yayım uzmanlarını yaratmakla kalmaz, aynı zamanda postmodern olarak yaftalanan kültürel ve simgesel mallar ve tecrübeler silsilesine daha duyarlı ve uyumlu olabilen potansiyel bir izlerkitle de yaratır.

Daha özgül ifadeyle, postmodernizmin 1960'lı yıllarda sanatlarda ve 1970'li yıllarda akademik ve entelektüel alanlarda ortaya çıkışıyla ilişkili olarak, önceden görülmedik sayılarda yüksek öğrenime giren ve yetişkin hayatına dahil olurken beraberlerinde taşıdıkları yönelimler, zevkler ve eğilimler geliştirmiş olan özellikle geniş bir kuşak topluluğu üzerinde, "1960 kuşağı" üzerinde odaklanmamız gerekir. Ayrıca sanatçıların ve entelektüellerin bir kuşağın bilincine ilişkin tikel tanımları keşfedip billurlaştırabileceği ve çeşitli kamulara ve piyasalara yayabileceği de savunulabilir. Bu anlamda sanatçıların ve entelektüellerin

ifade ettikleri "1960 kuşağı"nın duyarlılıkları ticaret, endüstri ve bilim alanlarından gelen üyelerin yönelimlerini ya da arzularını yeterince temsil etmez ve hayatın estetikleştirilmesiyle, duygusal denetimsizlik ve enformelleşmeyle oynar. "1960 kuşağı" ile Romantiklere dek uzanan bütün bir karşı-kültür hareketleri silsilesi arasında süreklilikler olduğu sık sık gözlemlenmiştir (Abrams ve McCulloch, 1975; Martin, 1981; Weiss, 1986; Sayre ve Löwy, 1984).

Burada bizi ilgilendiren nokta, sanatçıyı kahraman olarak selamlamasıyla ve hayatı bir sanat eserine dönüştürecek şekilde üsluplaştırmasıyla -hem sanatçının projesinin hem de hayat tarzının anlamlılığı- hayatın estetikleştirilmesini hedefleyen bu projenin, kültürel malların hem üreticileri/yayıcıları hem de tüketicileri/izlerkitleleri olarak hareket eden ve simgesel mallarla ilgili olarak uzmanlaşan belli meslek gruplarının genişlemesi yoluyla entelektüel ve sanatçı çevrelerinin ötesinde daha büyük bir izlerkitlede yankılar bulmuş olmasıdır. Bourdieu'nün (1984) onlara yakıştırdığı adla "yeni kültür aracıları"nın genişlemesi, meşru kültürel mallar silsilesinin genişletilmesini ve eski simgesel hiyerarşilerden kimilerinin yıkılmasını içerdi. Sürekli yeni kültürel malları ve tecrübeleri izleyen yeni beğeni yaratıcıları aynı zamanda popüler pedagojilerin, hayat kılavuzları ve hayat tarzı kılavuzlarının üretilmesiyle de uğraşmaktadır. Bu gruplar kültürel mal enflasyonunu teşvik eder, esin kaynağı olarak sürekli sanat ve düşün eğilimlerinden yararlanır ve sanatsal ve entelektüel üretime paralel halde çalışarak bu üretimin yeni koşullarının yaratılmasına yardımcı olur. Yeni kültür aracıları piyasaya dönük tüketim kültürü mesleklerinde -medya, reklam, tasarım, moda vb.- ve devletin sübvanse ettiği ve özel girişime de dahil olabilecek danışmanlık ve yardım mesleklerinde, eğitim ve terapi mesleklerinde yer alır. Bundan dolayı, postmodern malları ve pratikleri kabul etmeye hazır bir izlerkitlenin bulunuşunu kavrayabilmek için toplum içerisinde simge üretimi uzmanlarının daha da sivrilmesine yol açan süreçleri ve özgül olarak da sanatçılar, entelektüeller, akademisyenler ve kültür aracıları arasındaki değişen ilişkileri ve bunların işadamları, politikacılar ve yöneticiler dahil olmak üzere daha geniş bir şekillenimdeki sapmalar gösteren kar-

şılıklı bağımlılıklarını incelememiz gerekir. Yeni küçük burjuva denilen (Bourdieu, 1984) sınıf ile eski küçük burjuvazi arasındaki mücadele, Britanya'da Viktorya dönemi değerleri adına sanatçılara ve entelektüellere yönelik güçlü saldırılar başlatan Thatcherizm örneğinde görüldüğü üzere hâlâ devam etmektedir elbet. Ama simgesel üretim ve yayım alanlarındaki uzmanların esnekliğine ve elverişsiz durumlarda yeni taktikler benimseme kapasitesine dikkat çekilmesi gerekir. Belki de bu süreci Eliasvari bir denge metaforu altında, sarkacın 1960'lı ve 1970'li yıllarda simgesel üretim merkezlerine doğru salınırken 1980'lerde devreyi tamamlamak üzere iktisadi üretim merkezlerine doğru salınması ve bu merkezlere daha büyük bir egemenlik kazandırması olarak görmeliyiz (Wouters, 1987). Ayrıca simgesel ve iktisadi uzmanlar arasındaki mücadele nosyonunun bizi bunlar arasındaki temel karşılıklı bağımlılıklar konusunda körleştirmemesi gerekir ve 1980'li yıllarda aşırı finans sermayesinin postmodern mimariyi finanse etmede kullanılabileceği ya da sanat piyasalarını şişirebileceği yolları ve gentrification'ı hızlandırmak ve kentin genel itibarında ve simgesel sermayesinde genel bir artışa yol açmak için kentlerin simge uzmanlarını yenilenen alanlara sevk etme yollarını (sözgelimi, New York'taki SoHo bölgesinin durumunu Zukin betimlemektedir, 1982a, 1982b) gözden kaçırmamalıyız. Şu halde "postmodernleşme" (Cooke, 1988) denilen sürecin cereyan ettiği tikel bölgeler söz konusu olabilir.

A. KÜLTÜREL VE ENTELEKTÜEL ALANLAR İÇERİSİNDE POSTMODERNİZMİN GELİŞMESİ

Bu değişmelerden kimilerini daha ayrıntılı incelemeye kalktığımız vakit, ilkin postmodernizmin özgül sanatsal, entelektüel ve akademik alanlar içerisinde işgal ettiği yer üzerinde odaklanmamız yararlı olacaktır. Birincisi, mimari, edebiyat, müzik, sanat, fotoğraf, sahne sanatları, felsefe ve eleştiri alanlarında postmodernizme ilişkin apaçık ve birleşik bir görüş geliştirilmiş değil. Sözgelimi, Jameson (1984c: 62) Lyotard'ın önmodernist postmodernizmini Jencks'in antimodernist postmodernizminden ayırır.

Jencks, kavramı *Postmodern Mimarinin Dili* başlıklı kitapta ilk kullanışını anarken (1984: 6) bize şunları anlatır:

> Kitabı ilk yazdığım 1975 ve 1976 yılında Post-Modernizm sözcüğü ve kavramı yalnızca edebiyat eleştirisinde arada sırada kullanılıyordu. Zihinleri en çok karıştıran da sözcüğün William Burroughs'ın aşırılıkçı romanlarına ve bir nihilizm ve anti-uzlaşım (anti-convention) felsefesine gönderme yapılarak "Ultra-Modern" anlamında kullanıldığının sonradan farkına varışımdı. Ihab Hassan ve öbürlerinin yazılarından haberli olarak terimi tüm bunların karşıtı bir anlamda kullandım: Avangard aşırılıkçılığın sona erişi, geleneğe kısmi bir geri dönüş ve kamuyla kurulan iletişimin merkezi rolü -ve mimari kamusal sanattır.

Edebiyat eleştirisi alanında postmodern terimi birkaç yıl önce, muhtemelen terimin 1960'lı yıllarda Hassan gibi öbür edebiyat eleştirmenlerince kullanılma tarzından habersiz olan Spanos tarafından kullanılmıştı. Jencks gibi Spanos da (1987: 2) terimi *boundary 2* dergisini kurarken kullanma tarzını şöyle anımsıyor:

> 1970 yılının sonbaharında... meslektaşım romancı Robert Kroetsch'i, hakkında yazıştığımız 'postmodern edebiyat dergisi' *boundary 2*'nun, yayına başlama zamanının ya da şimdi söyleyecek olsam ortamının geldiğine ikna ettim. *Boundary 2*'ya 'postmodern edebiyat dergisi' şeklinde bir altbaşlık koyarken, öyle görünüyor ki, çağdaş Amerikan edebiyat tarihi konusundaki eleştirel söylemde temel yeri olan bir terimi tanıtıyormuşuz. Gelgelelim, o tarihte *postmodern* sözcüğüyle neyi kastettiğimizden tam olarak emin değildim. Özellikle eleştirel bir söylem olarak edebi modernizmin sona erdiğine, bu söylemin on dokuzuncu yüzyılın son yirmi yılında ve yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında çiğneyip geçtiği sınır tarafından açılan uzamın üzerinin kapatılıp mühürlendiği ve başka bir sınır tarafından ve o sınır içerisinde bütün bütüne sömürgeleştirildiğine ilişkin güçlü hissiyatım, postmodern teriminin kullanılmasını kışkırttı.

Bu iki örnek de şunu öneriyor gibi görünmektedir. Sanatçılar ve yazarlar kendi alanlarında başgösteren sorunlarla boğuşurken kendi alanlarında yerleşik olandan, özellikle yerleşik modernizmden uzaklaşmış yeni bir analiz tarzını keşfetmeyi, göş-

termeyi, yerleştirmeyi ve meşrulaştırmayı arzulamaktadırlar. *Postmodernizm* terimi o esnada ortaya çıkmaktadır. 1970'li yılların ortalarından beri terimin anlamlarını elde eden ve açıklamaya çalışan yorumcular, sanatçılar ve akademisyenler arasında daha büyük bir enformasyon dolaşımı söz konusu olmuş ve bu sayede postmodernizmin daha genel kabul görmüş bir anlama kavuşması olanağı artmıştır.

Bizzat *adlandırma* sanatı başka gruplarla mücadeleye girişen grupların önemli bir stratejisidir. Postmodernizm gibi bir terimin dışarlıklı gruplar ya da alana yeni dahil olanlar tarafından kullanılması, bu grupların varolan meşru hiyerarşik yapılar içerisinde yukarıya tırmanma olanakları kısıtlı olduğu vakit söz konusu olur. Bu avangard taktikler nihai olarak yerleşik olanı modası geçmiş kılacak şekilde alanın yeniden sınıflandırılmasına yol açan ve yerleşik alanın ilerisinde konumlanan bir uzam yaratmak amacıyla tasarlanır.

Postmodernizmi başlangıçta sanat alanından yükselen bir avangard strateji olarak görmenin ve bu stratejiyi yalnızca 1850'li ve 1870'li yılların Parisi'ndeki avangard hareketlere uzanmakla kalmayıp, aynı zamanda Fütürist, Dada ve Gerçeküstücülük hareketlerini ve 1920'lerin Rusya ve Almanyası'ndaki sol avangardı içine alan uzun bir tarihe yerleştirmenin belli bir cazibesi var. Bu yaklaşımın sorunlu yanı, dışarlıklı grupların başvurdukları stratejilerin ve simgesel üretim uzmanlarının iktisadi uzmanlarla olan rahatsız karşılıklı bağımlılıklar ortamında patlak veren dönemsel husumet ve çatışmaların benzerlikleri üzerinde odaklanmaya ya da bu tip hareketlerin geçirmeye yazgılı oldukları "ebedi" bir eylemcilik, husumet, militanlık ve tartışmacılık döngüsü inşa etmeye eğilimli olmasıdır (Poggioli, 1973). Bu yaklaşım 1850'lerden bu yana metropoliten merkezlerde reklam ve iletişim kanallarına erişimleriyle avangardların ortaya çıkışlarının *genel* koşulları ile bir profesyonel ve aylak sınıf izlerkitlenin zorunluluğu ve özgül hareketlerin *tikel* koşulları arasında yeterince ayrım gözetmemesidir (Tagg, 1985/6). Postmodernizm örneğinde 1960'lı yıllarda New York'ta postmodern sanat ortaya çıktığında sanatçılar, eleştirmenler, entelektüeller, sanat tacirleri ve sanat kurumları arasında başgösteren özgül ilişkiyi inceleme ihtiyacını

düşünebiliriz. Bunu postmodern metinlerin/nesnelerin, antimetinlerin/antinesnelerin üretimi ve tasarımıyla faal olarak uğraşanların kendi çalışma tarzları ve daha önceki avangardlar arasında benzerlikler oluşturma doğrultusundaki tüm girişimlere direnebileceklerini gözden kaçırmaksızın yapmamız gerekir. Aslında, ayırt edici bir kopuş ve yeni bir avangardın söz konusu olduğunu göstermeye çalışan eleştirmenlerin, tacirlerin ve sanat kurumlarında faaliyet gösterenlerin tüm çabalarına rağmen, koşullar postmodern metin/nesne üreticisi ve tasarımcılarının bir avangard harekete uymalarını ihtimal dışı bırakabilir.

Aslında 1960'lı yıllardaki postmodern sanatın karakteristiklerinden biri kurumsallaşmış sanata, müzelere ve galerilere, eleştirel akademik beğeni hiyerarşilerine, sanat eserlerinin sınırları çizilmiş teşhir nesneleri olarak kutsanmasına karşı başlattığı saldırıydı. Özerk, kurumsallaşmış sanata yönelik bu saldırı yeni değildi. Peter Bürger'in (1984) gösterdiği gibi, bu saldırı Estetizmi reddedişiyle 1920'li yılların tarihsel avangardıyla boy göstermişti. Bu bağlamda 1960'lı yıllarda Dada ve Gerçeküstücü hareketlere ve özellikle Marcel Duchamp'ın eserlerine duyulan ilginin yeniden canlanmış olduğuna dikkat çekmek gerekir (Huyssen, 1984). Ayrıca, postmodernizmin ilkin bunun *avant la lettre* etkin bir şekilde uygulandığı 1920'lerin tarihsel avangardıyla ortaya çıktığı da savunulmuştur (Lash ve Urry, 1987). 1960'lı yıllarda sanat ve gündelik hayat arasındaki engelleri ortadan kaldırmaya ve sanatın bir müzedeki üst-nesne haline gelmesine direnmeye yönelik 1920'lerdekine benzer ve belki de daha aşırı girişimlere tanık olmaktayız. Burada, ortaya koyduğu "olaylar"ı Avustralya sahilinin bir kısmının paketlenmesini ve Colorado'daki bir vadinin devasa bir perdeyle örtülmesini de içeren Bulgar-Amerikan sanatçı Christo'nun tasarladığı "happeningler"i ve manzara sanatını düşünebiliriz. Ama bu antisanat girişimi, nesneleştirilmesi ve metalaştırılması olanaksız geçici bir tecrübenin vurgulanması yoluyla süregen bir sanat nesnesi nosyonunu reddetme girişimi bile Christo'nun eserlerinin fotoğrafları, filmleri, kitapları ve sergileri aracılığıyla kısa sürede sanat kurumlarına geri dönebilecek bir yol buldu (Martin, 1981: 110).

1960'lı yılların önde gelen postmodern eleştirmenlerinden bi-

risi olan Susan Sontag (1967), buna benzer bir mizaç içerisinde sanat nesnesinin bir metin değil, dünya üzerinde başka bir duyumsama nesnesi olması gerektiğini savundu. Bu yeni duyarlılık romana cephe alarak müzik, dans, resim, heykel ve mimariden yana çıktı. Duyumsal olana verilen bu ağırlık, söylemsele (discursive) karşıt olarak betiselin (figural) birincil dolaysızlığına verilen bu önem, postmodern estetiğin bir bedensel estetik olarak nitelendirilmesine yol açtı (Lash ve Urry, 1987). Bu noktayı aydınlatmak için iki kısa örnek verilebilir. Birincisi Oppenheim'ın bedensel sanatıdır. "Beceremiyorum" adlı bir video bandı Oppenheim'ı kendi kendisini bir su tankında boğmaya çalışırken gösterir (bu belki de Salvador Dali'nin "Ters Dönmüş Denizaltı"da kendisini neredeyse suda boğduğu "happening"in bir parodisidir. Bu olay Dali'nin otobiyografisinde betimlenir). Başka bir video bandı, taşların Oppenheim'ın midesinde yuvarlanışını ağır çekimle gösterir. "Rahatsız Edici Sanat" multimedya gösterim video bandı şu açıdan ilginçtir. Oppenheim'ı 10 zencefil bisküvi yerken gösterir, sonra da zencefil bisküvi adamlar içeren dışkının mikroskobik renkli slaytları galerilerde yansıtılırken bir yandan da video bant tüm mideye inme ve dışkı olma sürecini devri daim göstermektedir (Wall, 1987). İkinci örnek kendi bedeninin iç bölgelerini, kendi içini -kanın akışı, kaslar, kalp atışları- ve bedeni hem iğrenç hem de büyüleyici gösteren "akustik manzara"yı filme almak için tıbbi cihazları kullanan Avustralyalı beden sanatçısı Stelarc'dır (Kroker ve Kroker, 1987: vi).

Böyle bir bedensel sanatın, *happening*lerin ya da yineleme ve tesadüfe dayanan sanatın (müzik alanında su altında icra edilen müzik taklidi yapmaya girişen ve bazı görsel çalışmalara ve sanat eserlerine benzer bir açıklığa erişebilmek için birçok yoldan icra edilebilecek Brier'in "Titanik'in Batışı" ya da enstrümanların tamamının, şarkıcının kendi ses parçacıklarından, güfteninse rastgele yapılan bölük pörçük vokallerin tesadüfi zincirlenişinden oluştuğu Laurie Anderson'ın müziği akla geliyor) yerleşik beğeni hiyerarşilerine ve estetik sistemlere nasıl olup da dahil edilebileceğini kavramak çok güç. Ama asıl mesele de bu elbet: Yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki eski ayrımları yerle bir etmek, modernizmin süreklilik kazandırdığı özerk yaratıcı sanatçı

nosyonuna ve sanatın sanatkârane tanımına meydan okumak, sanatın yalnızca bedende mevcut olmakla kalmayıp kitle kültürünün aşağılanan manzarası da dahil her yerde olduğunu göstermek. Pop sanatın 1960'lı yıllardaki yükselişi ve karşı-kültürün kabarışıyla bağlantılı bir kültürel kopuş olarak nitelendirilmesi buradan ileri gelir (bkz. Hebdige, 1983; Huyssen, 1981; Martin, 1981).

Sanatçıların postmodern sanat eserleri/antieserleri üretmedeki projelerini kendi kendilerine kavrayışlarının ancak eleştirmenler ve entelektüellerle olan ilişkileri yoluyla ifade bulması, atlanılmaması gereken bir noktadır. Postmodernizm örneğinde eleştirmenlerin daha önceleri olmadık ölçüde güçlü bir rol oynadıklarına ve "Postmodernizmin kimi açılardan bir sanat hareketi haline gelmeden epey bir süre önce eleştirmenlerin terimi haline geldiği"ne sık sık dikkat çekilmiştir (Bradbury, 1983: 325). 1960'ların sonundan bu yana sanatçıların ve teorisyenlerin sayılarında genel bir artış olmasına karşın (sanat kurumlarının, sanat teorisi ve kültür eleştirisiyle uğraşan kitap ve dergi yayımlarının ve daha sonra tartışılacak çeşitli izlerkitlelerin genel bir genişlemesinin yanı sıra), bunun on sekizinci yüzyıldan bu yana simgesel üretim alanındaki uzmanların sayılarındaki ve iktidar potansiyelindeki uzun erimli genişleme süreciyle ilişkili olma tarzını gözden kaçırmamalıyız. On sekizinci yüzyıldan itibaren bağımsız estetik ve sanat tarihi disiplinlerinin büyümesine, periyodik literatürün gelişmesine, bağımsız bir meslek olarak eleştirmenliğin ortaya çıkışına ve akademilerin, sergilerin ve özgül sanat üretim ve yayım bölgelerinin -stüdyolar, galeriler, sanat okulları, üniversiteler, müzeler vb.- kaydettiği büyümeye tanık olmaktayız (Burglin, 1985/6). Bugün eleştirmenin ya da felsefecinin yalnızca sanatsal pratiklerin ifadesine değil, aynı zamanda sanatçının daha sonra ifade etmeye çalıştığı tikel teorilerin geliştirilmesine daha aktif bir şekilde müdahale ettiği düşünülüyorsa eğer, bu durumun hiçbir şekilde benzersiz olmadığının da vurgulanması gerekir. Daha önce değindiğimiz gibi, Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru serpilen Dada hareketinin üyeleri tüm sanatın mukaddes konumuna tecavüz ederek "sanat için sanat" estetisizminin saçmalığını açığa çıkarmaya ve saçma savaş kültürü de dahil olmak üzere tüm kodları parçalamaya ça-

lışıyorlardı. Montaj tekniğine duyulan arzu ve her bir metnin çokanlamlılığını ortaya çıkarmak amacıyla metnin yanılsatıcı birliğine karşı başlatılan saldırı Nietzsche'nin felsefesinin etkisini sergiler. Ayrıca, Dada'nın kurucularından biri olan Hugo Ball'ın daha önce Nietzsche üzerine bir tez yazmış olması ilginçtir (Kuenzli, 1987).

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1970'li yıllarda bu kez Nietzsche'nin yerini Derrida ve yapıbozumunun aldığı ve çok daha yoğun bir ikincil metinler, dergiler ve gazetecilik tarzı yorumlar şebekesi yoluyla yayılan postmodern teorinin merkezi gönderme noktalarından biri olarak temellük edildiği benzer bir süreçle karşılaşırız. Bir örnek vermek gerekirse, fotoğraf alanında yapıbozum teorisi, fotoğrafların her zaman yinelenmeler ya da "zaten önceden görülmüş" olmalarından ötürü fotoğrafın bundan böyle orijinallik iddiasında bulunamayacağını savunmak üzere Douglas Crimp gibi New Yorklu eleştirmenlerce desteklendi. Böylece fotoğrafların sıradan imgeleri simüle ve temsil etmesi (Cindy Sherman), tanınmış yüksek sanat fotoğrafçılarının tespit ettiği değişikliğe uğramamış imgeleri (Levine) ya da reklam imgelerini yeniden fotoğraflaması gerekiyordu (Andre, 1984).

Postmodernizmin daha kapsamlı toplumsal süreçlerdeki bir kopuşu ya da krizi temsil etmeyip, yalnızca entelektüellerin kendi alanları içerisindeki daha özgül bir krizin arazi olduğunun savunulması elbette olanaklı. Sonuçta postmodernizm entelektüellerin kendi projelerinin evrensel potansiyeline duydukları güveni yitirmelerini temsil eder. Bununla aynı zamanda boygösteren entelektüel malların kendi kendisini değersizleştirmesi daha genel bir toplumsal değersizleşmedir. Hassan'ın (1985) *belirsizlikler* doğrultusundaki eğilimler olarak kategorileştirdiği postmodern teoride bulduğu vurgu, açıklık, çoğulculuk, keyfilik, eklektisizm, tutunumsuzluk, paralojizm, metinlerarasılık, birçoğun bir karşısında öncelikli olduğunun kabul edilmesi; ve *içkinliklerin*, bizim manevi dünyalara ait olduğumuzun, kendi donuk simgesel özoluşturumumuzun ve tarihin ve öbür tüm üstanlatıların gerçekleşmesini önleyen bir göstergeler yayımının ve dağılımının tuzağına düşmüş olduğumuzun teslim edilmesi bundan kaynaklanır. Postmodernizm flaması altında benimsenen fel-

sefe karşıtı, temel karşıtı (anti-foundational) felsefenin ortaya çıkışının, Batılı entelektüellerin kendi projelerinin üstünlüğüne duydukları güveni, insanlığın hedefleyeceği hakikat, ahlâk ve üslup standartları oluşturma otorite ve kapasitesine sahip olduklarına duydukları güveni yitirmelerini temsil ettiği savunulmuştur. Bauman (1988) çokkültürcülüğün bu kabulünü entelektüellerin toplumsal rollerindeki değişmeyle bağlantılandırmakta ve yine bunu da günümüzde devletin tahakküm yapısını yeniden üretmek için meşruluğa eskisi denli gerek duymamasıyla ilintilendirmektedir. Entelektüellerin statüsü bundan böyle denetleyemedikleri kültürel malların üretiminde kaydedilen muazzam genişlemeyle daha da acze uğramıştır ve hatta "galeri sahiplerinin, yayımcıların, televizyon yöneticilerinin" ve öbür "kapitalistlerin" ya da "bürokratların", "piyasa faillerinin" şeylerin altını oymalarından ötürü entelektüellere danışılmasına bile ihtiyaç duyulmamaktadır (Bauman, 1988: 224). Daha sonra benim "yeni kültür aracıları" ya da "yeni entelektüeller" ya da "yarı-entelektüeller" olarak betimlemeyi tercih ettiğim sınıfın yükselişine ve simgesel mal üretiminde görülen enflasyonun genel koşullarına yeniden eğileceğiz.

Entelektüellerin alanına ("entelektüel" teriminin, bugün büyük çoğunluğu akademik kurumlarda yer alan simgesel üretimdeki bir dizi uzmanı kapsayan ve asla sorunsuz olmayan bir kavram olduğunu akılda tutarak) göz attığımız takdirde, bunların pratikleriyle sanatçıların pratikleri arasındaki paralellikten hayrete düşeriz. Bourdieu'nün (1983b: 4) işaret ettiği gibi, "sanatçıya benzeyen...felsefeci kendisini, kuruma hiçbir borcu olmayan yaratılmamış yaratıcı olarak ortaya koyar". Entelektüellerin "entelektüel merkezciliği" onların pratiklerini pratik olarak düşünmelerini önler ve postmodern teorilerin mandallandıkları temel karşıtlıkçılığının (anti-foundationalism), felsefi evrenselciliğin zorunlu bir eleştirisini sağlamasına rağmen bu değişikliği evrenselcilik ve görecilik arasındaki farklılıkların gölgelerini karartan dikotomik terimler haricinde görememe ve bizzat bu tip kavramların ortaya çıkışının insan bilgisi deposundaki gelişmeyle bağlantılandırılmasına gerek olabileceği ihtimalini hesaba katmama aczi söz konusudur. Evrenselciliğin yi-

tirilmesinin entelektüellerin kendilerini hâlâ "yaratılmamış yaratıcılar" olarak -bu kez evrensel aksiyomların yaratıcıları olarak değilse de, keyfiliğin ve kendilerinin varsayılan sonlu bir konumlar silsilesi arasından yaptıkları seçimlerin göreceliğinin vurgulandığı seçmecilik çerçevesinde- görme eğilimini barındırdıkları çoğulculuk ve göreciliğe zorunlu olarak yol açtığının düşünülmesi buradan kaynaklanır. Evrenselciliğin eleştirisi (sıklıkla öyle şişirilip hayali bir düşman haline getirilir ki, insanın inanası gelmez) evrenselcilik ve çoğulculuk, mutlakçılık ve görecilik, taraflılık ve mesafelilik arasında çeşitli harmanlamalar ve dengeler olabileceği olanağını hesaba katmaz. Ayrıca, tarih çarkının bu tikel çıkmazlar dizisiyle karşılaşınca kilitlendiği ya da bizim en sonunda yanıltıcı temsili anlamlandırma şemalarını yarıp geçerek ebedi insanlık durumunun sonsuz, ama yine de nihai olarak anlamsız ve temellendirilemez olan sözcük eğirimini görme yönünde coşku verici cesarete sahip olduğumuz varsayımında, kapıdan kovulan evrenselciliğin bacadan içeri girmesi söz konusudur. Sonuçta yapabileceğimiz tek şey anlamlandırma oyununa katılmaktan ibarettir ve böylece ister bilimlerde isterse toplum bilimlerinde ya da insan bilimlerinde olsun, sanat, bilginin örnek çerçevesi haline gelir (Kauffmann, 1986). Bu nokta, Arac'ın (1986) Lyotard ve Rorty gibi yazarlarda görüldüğünü savunduğu üzere, postmodern teorisyenlerin "cılız" yazımlarının ya da kendi argümanlarını ortaya koyabilmek üzere felsefi tarihe başvurmalarının bir haklılaştırımı olarak da kullanılabilir.

Evrenselci şemalarıyla geçmiş yılların entelektüellerinin çocuksuluğu üzerinde odaklanılması, bizlerin bilgi açısından onlara göre ilerlediğimiz ve böylece bu ilerlemeye yaslanarak onların inançlarını kınayabilecek bir konumda olduğumuz duygusunun bacadan içeri girmesini sağlar. Ayrıca, bu odak noktası entelektüel alan içerisindeki çeşitliliği ve postmodernizmin Batı entelektüel hayatı içerisinde en azından Romantiklerden bu yana serpilegelen sağlam, temelcilik karşıtı bir karşı-kültürel dipten gelen dalgayla olan ilişkisini ihmal eder. Bu gelenek sanatsal ve entelektüel teorileştirme tarzları arasındaki ilişkiyi geliştirmeye, estetik beğeniyi bilginin bir ölçütü olarak oluşturmaya ve bir yaşama kılavuzu olarak hayatı estetikleştirmeye çalışmıştı. Bu, Der-

rida, Foucault, Deleuze, Baudrillard gibi postmodern, post-yapısalcı ve yapıbozumcu teorisyenlerin saygıyla zikrettikleri Nietzsche'nin mutlaka dahil edilmesi gereken bir gelenektir (bkz. Megill, 1985; Rajchman, 1985).

Arac'ın metaforuyla iş görmeye devam etmek gerekirse, postmodernizmin yükselişini incelemek için ampirik malzemelerden yararlanmaları bakımından "daha kalın" tarihler yazan entelektüellerin -Arac burada Anderson, Bell ve Jameson'ı zikreder- zaman zaman sadece entelektüellerin tecrübeleri konusundaki yorumlardan hareketle yaygın bir postmodern kültürün varlığından söz etme eğiliminde oldukları görülüyor. Burada özellikle Jameson'ın (1984a, 1984b) ve Berman'ın (1982) çalışmalarını düşünebiliriz. Sözgelimi, Jameson postmodernizmin iki temel görünümü olarak şunları saptar: (i) Gerçekliğin imajlara dönüşümü ve (ii) zamanın bir dizi şimdi haline geldiği şizofrenik bölük pörçüklüğü. Buradaki sorun, gündelik pratiklere dalmış erkeklerin ve kadınların bu tecrübeleri fiilen nasıl formülleştirdikleri konusunda pek az kanıt sunulmasıdır. Bundan dolayı postmodernizm adını desteklemekte ve çeşitli kamuları eğitirken başvurulacak postmodernizm için bir pedagoji geliştirmekte çıkarı olan entelektüellerin, mimarların, eleştirmenlerin ve kültür aracılarının oynadıkları girişimci rolünü ve başvurdukları stratejileri analizimize dahil etmemiz gerekir. Buna ilave olarak, kimi postmodern eleştirmenlerin metinlerarasılığa ve metinlerin çokkatlı yorumlanabilirliğine verdikleri tüm öneme rağmen, varsayılan bölük pörçüklük ve farklılığın terrsine, sermaye mantığının ya da modernleşmenin küresel sürecine tekabül eden ve eleştirmenler tarafından tecrübenin sahip olduğu birliğin tezahürleri olarak yorumlanabilecek bir ifadeler silsilesi doğuran söyleme öncel bir tecrübe birliğini varsayanlar da söz konusu (Tagg, 1985/6). Bu totalite duygusu sıklıkla bir ana sistemin isterlerinden ya da "sermayenin mantığı", "kültürel mantık" ya da "aks ilkesi" (örneğin Samesun, 1984a; Bell 1976) gibi bir süreçten çıkarsanan bir tümleşik ve birleşik kültürün mevcudiyetini önceden varsayan "postmodern çağ" gibi totalleştirmelere, "postmodern kültür" gibi alttotalleştirmelere ve "kültürel olan" gibi deyimlere yol açar. Yaşantıdan "daha yüksek" bir bütünleştirici kavram düzeyine sıç-

ranılmasından ya da bunun tam tersi yapılmasından ötürü çeşitli mücadeleler, iktidar dengeleri ve karşılıklı bağımlılıklarla uğraşan tikel grupların gerçek pratiklerine eğilmekten zarifçe kaçınılır.

Postmodernizmin bir sosyolojisi, "postmodernizm" terimin gruplar arasındaki mücadelenin bir ödülü haline geldiği simgesel üretimdeki farklı uzman grupları arasında cereyan etmekte olan dışarlıklı ve yerleşik grupların rekabet, tekelleştirme, tekelin bozulması ve gasp edilmesi sürecini ve başvurdukları stratejileri hesaba katmak zorundadır. Bu zorunluk bizi şu tip soruları yanıtlamamıza elverecek kanıtlar toplamaya yöneltecektir: Postmodernizm terimini kim kullanıyor? Terim hangi özgül pratiklerde kullanılıyor? Terimin kullanılmasına hangi gruplar direniyor? Terim özgül olarak nerede kullanılıyor? Postmodernizmin tikel bölgeleri var mı? Önerdiğimiz bu sorulara verilecek yanıtların bir kısmı terimin özgül entellektüel, akademik ve sanatsal alanlarda ortaya çıkışının, gelişmesinin ve kullanımının incelenmesinden ve alanlar arasındaki değiş tokuşun artmasına yol açan bu pratiklerin değişen doğasının araştırılmasından hareketle verilmesi gerekir. Ama aynı zamanda bizzat bu değişmelerin giderek artan sayıda kültür aracısının sivrilmesine yol açan değişmelere bağımlı ve bunlar tarafından ağırlaştırılmış olabileceğinin de farkındayız. Şu halde, var olan simgesel hiyerarşilerin istikrarının bozulması sadece dışarlıklı sanatçıların ve entellektüellerin gaspetme ve avangard taktiklerinin sonucu olmayıp, aynı zamanda çeşitli tipte simgesel ve kültürel mallara (buna sadece sanatsal ve entellektüel mallar değil, tüketim malları da dahildir) talebin ve bunları sağlama kapasitesinin artması çerçevesinde ortaya çıkmış olabilir. Bizzat orta sınıf içerisinde yeni kültür aracılarının ve simgesel malların izlerkitlesinin kaydettiği büyümenin de devlet, iktisat ve girişim uzmanları ile sanatın giderek değer kazandığı uzun erimli bir sürecin parçası olan simgesel üretim uzmanları arasındaki daha geniş karşılıklı bağımlılıklarda görülen değişmeler çerçevesinde kavranılması gerekir. Bu, iktidar dengesinin iktisadi uzmanlar lehine tekrar daha güçlü bir şekilde değişmesinden ötürü simgesel üretim uzmanlarının halihazırda azalmalarına ve daha olumsuz

değerlendirmelerle karşılaşmalarına rağmen devam etmesi muhtemel bir süreçtir. Şimdi bu değişmelerden kimilerine göz atabiliriz.

B. YENİ KÜLTÜR ARACILARI VE POSTMODERNİZMİN MERKEZLERİ

Sosyolojide yeni orta sınıf hakkında epeyce bir şeyler yazıldı. Aslında bizzat sosyolojinin, bu sınıfın iktisadi sermayeye karşı entelektüel bilgi, simgesel mallar ve kültürel sermayenin toplumsal değerini arttırma yönündeki girişimin hegemonik dürtüsüyle bağlantılandırılabileceği savunulmuştur (Gouldner, 1979). Bu görüş bazen iktisadi uzmanlar ve simge uzmanları arasındaki karşılıklı bağımlılıkları ve iktisadi uzmanlar ve bunların etkin bir şekilde toplumun ilk bilimsel analizi haline gelen teorisyenlerinin artan özerkliğini ihmal etse de (bkz. Elias, 1984a), orta sınıf içerisindeki simgesel üretim ve yayım uzmanlarının iktidar potansiyelinin gelişmesi üzerine eğilmemizi sağlar. Yeni orta sınıfın yükselişi ile kompozisyonu ve bunların Marksist sınıf teorisi içerisindeki rolleri hakkında burada incelenemeyecek ölçüde karmaşık uzun tartışmalar yapıldı (bkz. Bruce - Briggs, 1979, Burris, 1986; Carter, 1985; Barbalet, 1986). Kimileri terminoloji konusunda çekişmeye girebilir ve "yeni küçük burjuvazi"den (Bourdieu, 1984) ya da "bilgi sınıfı"ndan ya da Djilas, Galbraith ve öbürlerini izleyerek "yeni sınıf"tan (Bruce - Briggs, 1979) söz etmeyi yeğleyebilir. Başkalarıysa (Lash ve Urry, 1987) son zamanlarda Britanya'da 1971 ve 1981 yılları arasında yarım milyonu bulan ve 1971 yılında işgücünün yüzde 11'ini oluştururken 1981 yılında yüzde 13.2'sini oluşturan "hizmet sınıfı"nın gelişmesinden söz etmiştir (bkz. Cooke, 1988).

Ayrıca Amerika Birleşik Devletleri"ndeki nüfus patlaması kuşağının bir seçkin öbeği olarak görülen "Yuppiler"in (genç kentli profesyoneller) ortaya çıkışı hakkında (büyük kısmı bu gruba dış bileyen gazetecilerin spekülasyonlarından oluşan) hatırı sayılır bir tartışma yürütülmüş ve bu hızla büyüyen öbeğin gerçek Yuppiler sayılmamakla birlikte benzer tutumlar sergileyen "psikografik"

Yuppilerle birlikte şişebileceği savunulmuştur. Burnett ve Bush (1986:27) nüfus patlaması kuşağının (1946 ve 1964 yılları arasında doğanların) yüzde 14'ünün Yuppi sayılabilmekle birlikte nüfus patlaması topluluğunun Amerika Birleşik Devletleri'nde yaklaşık 30 milyon insanı temsil eden neredeyse yüzde 50'sinin "psikografik Yuppiler" olduklarını belirtir. Yuppilerin tarif edildikleri denli bencil "mükemmel tüketiciler" ve narsist, hesaplı hedonistler olup olmadıklarını görebilmek için bu grubun hayat tarzları ve eğilimleri üzerine yapılacak çok sayıda sistematik araştırmaya ihtiyaç olmasına rağmen (yararlı bir başlangıç için bkz. Hammond, 1986), bizatihi Yuppi kavramının formülleştirilmesi, birçoğu göreceli refah içerisinde bir çocukluk geçirmiş, yüksek öğrenim düzeylerine ulaşmış, 1960'lı yılları 12 ve 20 yirmi yaşları arasında geçirmiş ve 1970'li ve 1980'li yıllarda büyük sayılarda giderek rekabetçi meslek piyasasına girmekte olan engin bir savaş sonrası topluluğa dikkatlerimizi yöneltmemizi sağlar. Bu topluluk içerisinde, bazıları orta yaşa erişip çeşitli örgütlerde iktidar konumları elde ettikçe giderek artan bir toplumsal etkiye sahip olabilmiş bir dizi ayrı beğeni ve sınıflandırma şemasının biçimlendirilmiş olması muhtemeldir.

Yeni orta sınıf hakkındaki tanımların sıklıkla müdürleri, işverenleri, bilimle uğraşanları ve teknisyenleri içermesine rağmen, benim üzerinde odaklanmak istediğim sektör genişlemekte olan "yeni kültür aracıları" grubudur (bkz. Bourdieu, 1984). Bunlar daha önce gönderme yapılan simgesel malların ve hizmetlerin sağlanmasıyla uğraşır; pazarlama, reklam, halkla ilişkiler, radyo ve televizyon yapımcıları, sunucular, magazin muhabirleri, moda yazarları ve yardım meslekleri (sosyal yardım çalışanları, evlilik danışmanları, cinsel terapistler, diyetisyenler; oyun önderleri vb.). Bu grubun alışkanlıklarına, sınıflandırma şemalarına ve eğilimlerine göz attığımız takdirde Bourdieu'nün (1984: 370) bunlara hayat karşısında bilgilenmeye yönelik bir tutum benimseyen "yeni entelektüeller" dediğine dikkat etmeliyiz. Bu grup kimlik, sunum, görünüm, hayat tarzı ve bitimsiz yeni tecrübeler arayışı karşısında büyülenir (bkz. 4. ve 6. bölüm). Aslında bu grubun kendilerine açık tecrübeler silsilesinin farkında oluşu, özgül bir çevre ya da cemaate demirleme eksikliği, her zaman olduğundan daha fazla

olmayı arzulayan otodidaktin özbilinciyle birleştiğinde, hayatın özünde açık uçlu olarak kavranmasından ötürü sabit kodlara direnme uyarısıyla birlikte belli bir sınıflandırmaya dahil edilmenin reddedilmesine yol açar. Bourdieu (1984: 371) bu grubun hayat tarzının, üsluplaştırılmış, dışavurumsal bir hayat yeşertmek yoluyla ayrımını ortaya koyma arayışının "ayırt edici tavırları, ayırt edici oyunları ve önceden entelektüellere tahsis edilen öbür ruhsal zenginlik göstergelerini *neredeyse* herkese sunduğu"na dikkat çeker. Bu grup, entelektüellerin hayat tarzını aktif olarak destekler ve daha geniş bir izlerkitleye aktarır ve spor, moda, popüler müzik ve popüler kültür gibi yeni alanları geçerli düşünsel analiz alanları olarak meşrulaştırmak konusunda entelektüellerle ortaklık kurar. Medya ile akademik düşünsel hayat arasında çalışan bu kültür aracıları, popüler olan karşısında pek az hoşnutsuzluk hisseden ve aslında popüler olanı kucaklayan yeni bir ünlü entelektüeller soyunun desteklenmesine katkıda bulunan İngiliz Kanal 4' de yayımlanan "Modernlik ve Muhalifleri" dizisi ve modern sanat üzerine BBC' de yayımlanan "Yeninin Şoku" gibi popüler düşünsel programların medyada aktarılmasını kolaylaştırır. Bu kültür aracıları popüler kültür/yüksek kültür ekseni etrafında dönen eski ayrımların ve simgesel hiyerarşilerin çökertilmesine etkin bir şekilde yardımcı olur. Nitekim entelektüel mallara ve entelektüel ve sanatsal hayat tarzına gösterilen bu genel saygı yeni orta sınıf içerisinde ve potansiyel olarak bu sınıfın ötesinde yeni simgesel mallar ve tecrübeler için, entelektüel ve sanatsal hayat tarzı için, postmodernizme kazınmış ve postmodernizmde yayılan duyarlılıklardan bazılarını edinmeye hazır olabilecek bir izlerkitlenin yaratılmasına yardımcı olur.

Bu duyarlılıkların kökenlerinin izlerini zaman içerisinde epey gerilere dek sürmek olanaklıdır elbet ve simgesel üretim uzmanlarının Romantiklerden beri uğraşageldikleri sanatsal hedeflerin ve sanatsal-bohem hayat tarzının kolaylaştırılmasına yarayan kısıtlamaların gevşetilmesini destekleyen daha büyük bir duygusal keşif ve enformelliğin (ki bu iktisadi üretim uzmanlarının hedefleriyle karşıtlık içerisine konulabilir) cereyan ettiği uzun erimli bir sürecin bir parçası olarak görülmesi gerekir. 1960'lı yılların, "karşı kültür" olarak bilinir hale gelen hareket-

lerin duygusal kısıtlanımlara yönelik bir saldırı geliştirdiği ve biçimsel giyim, sunum ve hal-tavır standartlarının gevşetilmesini desteklediği bir dönem olduğu barizdir. O tarihlerdeki popüler algılayışların tersine, bu tip enformellik tezahürlerinin denetimlerin eksikliğine ya da çöküşüne delalet etmeyip daha ziyade daha büyük bir özdenetime bağımlı oldukları Elias'ın yaklaşımını izleyen Wouters (1986) tarafından savunulmuştur. Tehlikeli ve acı veren, daha önce bastırılmış duygularla etkin bir şekilde yüzleşme yeteneği hem denetimin gevşetilmesini hem de daha yüksek derecede bir denetimi gerektirir: "Duyguların denetimsiz bir denetimi". Enformelleşme sürecine eşlik eden daha az katı davranış patikaları ve kodların gevşetilmesi bireylerden hem birbirlerine daha büyük bir saygı göstermelerini ve birbirlerini kaale almalarını hem de yanı sıra ötekinin bakış açısıyla özdeşleşilmesini ve bu bakış açısının takdir edilmesini talep etti. Bu gelişme ayrıca örgüt yapılarında komuta yönetimine karşıt olarak müzakereye dayalı yönetim doğrultusunda görülen değişmeleri ve hiyerarşik örgüt yapılarında daha yüksek bir akışkanlık derecesinin ve rollerin icra edilişinde esnekliğin olmasını destekledi (de Swaan, 1981; Haferkamp, 1987). Enformelleşme sürecinin 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerde şiddetini yitirdiği savunulabilirse de (Wouters, 1986, 1987), bu durumların sonucunda ortaya çıkan "enformelleşmenin formelleştirilmesi" 1960'ların kazanımlarının tamamen aşınmasına yol açmamıştır. Yeni orta sınıf sektörlerinin, kültür aracılarının ve yardım mesleklerinin (Martin, 1981 bunlara "dışavurumsal meslekler" der) kendilerini duygusal keşif, estetik yaşantı ve hayatın eleştirilmesine daha açık kılacak zorunlu eğilimlere ve duyarlılıklara sahip olacakları savunulabilir. Aslında, postmodern sanatın bir öğesi olarak nitelenen bedenin estetikleştirilmesinin hem üretilmesi hem de değerlendirilmesi duygusal bir denetimsizliği gerektirir. Buna benzer şekilde şizofrenik ya da çokkatlı duyarlılıkları ortaya koyan ya da destekleyen ya da ödip öncesi aşamada yaşantılanan bedensel yoğunluklara bir "geri dönüş"ü destekleyen postmodern teoriler de daha büyük bir duygusal denetimsizliğe davetiye çıkarmaktadır. Buna ilave olarak, sanat eserlerini ve kendilerini sunarken daha enformel yordamlar ve üsluplar talep eden ve kullanan dışarlıklı grupların etkisiyle

müzakereye dayalı yönetim tarzının akademik kurumlara da nüfuz ettiği savunulabilir. (Bu bağlamda Pollack'ın (1985/ 6) sanat okulu hocalarının (büyük ölçüde erkeklerden oluşur) desteklediği daha önceki estetik beğeni patikalarının ve eserleri sergileme tarzlarının yeni bir genç kadın öğrenciler kuşağından kaynaklanan meydan okumalarla karşılaşması konusunda ilginç bir tartışma sunduğuna dikkat çekmekle yetiniyorum.)

Yeni orta sınıf içerisinde estetik, üslup, hayat tarzı, hayatın üsluplaştırılması ve duygusal keşif karşısında giderek artan duyarlılık sanatçı sıfatıyla çalışan insanların ve aracı sanat mesleklerinin sayısındaki artışa ve bu tip mesleklerin toplumda genel olarak gördüğü saygının yükselişine paralel olarak gelişti. Sanatçının bohem, dışarlıklı, farklı üslubunun daha kavranabilir ve kabul edilebilir kılınmasıyla birlikte "karşıtlıkların azalması" söz konusu oldu. Sanat mesleklerinin sayısındaki artış belli merkezlerde dramatik bir tarzda gelişti. New York' un SoHo bölgesi üzerine yaptığı çalışmada Zukin (1982a, 1982b) 1960'lı yıllarda New York'ta çalışan sanatçıların sayısı konusundaki tahminlerin 1000' den 3500' e uzandığını, buna karşılık 1970' li yıllarda yapılan sayım verilerinin bu sayının 100.000 civarında olduğunu gösterdiğini belirtir. Sanatla ilgili işlerin sayısındaki artış kısmen devletin sanatı himaye etmesindeki artışın (bkz. DiMaggio ve Useem, 1978) ve kimi iş çevresi önderlerinin sanat karşısındaki tutumlarında görülen değişikliğin sonucuydu. Amerika Birleşik Devletleri'nde devletin desteklediği eğitim ve kültür kurumlarındaki sanatla ilgili işlerin sayısı da 1965 yılından itibaren hızla arttı. Bunun etkilerinden biri sanat meslekleri ve öbür meslekler arasındaki mesafenin kapanmasıysa, diğeri de "sanatsal vizyon"u sıradan orta sınıfın vizyonuna yaklaştıran güvenli kariyer yörüngelerinin geliştirilebilmesiydi. Zukin (1982a: 436), "Sanat burjuvaziyi şok etmek şöyle dursun burjuvazinin estetik vizyonu haline geldi" diye yazar. Bu durum, ufku geniş yenilikçiler yerine bir uygulayıcılar kuşağının yükselmesine yol açtı. Sanat giderek daha az seçkinci, daha "profesyonel" ve "demokratik" hale geldi. New York'taki aşağı Manhattan'ın SoHo bölgesi bu sürecin bir parçası olarak ve yeni orta ve üst sınıf üyelerini çökmekte olan bir kent merkezi bölgesine çekerek bu bölgenin bir kültürel tüketim

merkezi olarak yeniden gelişmesine yol açtı: Bir derginin yazdığı gibi "estetlerin Disneyland"i (aktaran Jackson, 1985). Batı'nın öbür belli başlı kentlerinde, bölgesel ve ulusal politikacıların izledikleri stratejilerin sonucu olarak sanatın devletten gördüğü desteğin ve işadamları ile finansörlerin yeni sermaye yatırımı stratejileri benimsemelerinin bir kombinasyonu yoluyla paralel süreçler başgösterdi. Bu tip sanat merkezlerinde sanatçı, entelektüel ve çeşitli kültür aracılarının sayıları ile çeşitli izlerkitle ve kamuların sayıları arasında giderek bariz bir karşılıklı bağımlılık gözlemlenmektedir. Kendilerini eski küçük burjuva değerlerinin muhafızları olarak gören iş dünyasının temsilcilerinin ve özellikle Margaret Thatcher gibi profesyonel politikacıların bu yeni simge uzmanlarına karşı güçlü bir hoşnutsuzluk sergileyebilmelerine ve hükümetin sanatı sübvanse etmeye ayırdığı ödenekleri azaltmaya çalışmalarına rağmen, yeni bir sanat yatırımcısı kuşağın yükselişiyle şişen piyasa, hızında azalma olmaksızın yoluna devam etmektedir. Aslında, New York'ta Sothebys'deki sözcülere göre yeni taze paranın baskısı altında "sanat piyasası neredeyse başka bir iş alanı haline geldiği noktaya ulaşmış bulunuyor" (*Independent*, 28 Mayıs 1987).

Böylece profesyonel politikacıları, hükümet yöneticilerini, yerel politikacıları, işadamlarını, maliyecileri, tacirleri, yatırımcıları, sanatçıları, entelektüelleri, eğitimcileri, kültür aracılarını ve kamuları bir araya getiren geniş şekillenim iktidar dengelerini değiştiren ve daha önce çıkarlarının birbirine karşıt olduğunu düşünüyor olabilen gruplar arasında ittifaklar üreten yeni karşılıklı bağımlılıklar ve stratejilerle sonuçlandı.

Daha genel bir ifadeyle 1980'li yıllarda iktidar dengesi akademik, sanatsal ve yardım profesyonelleri ile kültür aracılarının büyük rakamlarda istihdam edildikleri merkezlerden uzaklaşarak uzun süredir daha güçsüz muhaliflerine yönelik bir gerilim ve karşıtlık ortamı geliştirmiş olan ticaret ve yönetim merkezlerine kaymış olabilir (Wouters, 1987). Bu tip bir gerilimli denge ve bunun yarattığı tikel stratejiler, karşılıklı bağımlılıklar, rekabetler ve çatışmalar bugün sınırların net bir şekilde çizilmesini daha zorlaştıracak ölçüde geniş ve çok kapsamlı sayıda insan arasında ortaya çıkmaktadır. Yine de bu gerilimli denge benzer süreçler

konusunda yapılmış olan çalışmalardan yararlanabilecek daha ayrıntılı ve sistematik sosyolojik araştırmalara konu olmayı hak etmektedir. Wouters' ın (1987: 424) anlattığı gibi, bir anlamda,

> akademik, sanatsal ya da toplumsal yardım merkezleri ile ticaret ya da yönetim merkezleri arasındaki gerilimli denge Elias'ın betimlediği on sekizinci yüzyıl Almanyası'nda görülen soyluluk ile burjuva entelijensiya arasındaki gerilimli dengeye benzemektedir. O tarihte burjuva entelijensiyanın 'derinlikli' (duygusu), 'hakiki erdemi' ve 'dürüst'lüğü ile soyluluğun 'yüzeyselliği', 'yanlış', 'törensel' ve 'dışa dönük kibarlık'ı arasında bugünküne benzer bir ayrım yapılıyordu.

Daha önce savunduğumuz gibi, bugün biz on sekizinci yüzyıl Almanyası'nda burjuva entelijensiya (*Bildungsbürgertum)* ile soyluluk arasında söz konusu olandan çok daha fazla grubu içine alan daha kapsamlı bir sayı ve iktidar dengeleri dizisi ile karşı karşıyayız elbet; ama bu örnek postmodernizmin bir sosyolojisini geliştirmemize yardımcı olma çerçevesinde öğretici olabilir pekâlâ.

C. POSTMODERNİZM VE HAYATIN ESTETİKLEŞTİRİLMESİ

Postmodern kültür üzerine yapılan tesirli bir derlemede (Foster, 1984), Ulmer tarafından kaleme alınmış "Post-Eleştirinin Nesnesi" başlıklı bir yazı yer alıyor. Derrida'dan epeyce yararlanan bir argüman çerçevesinde Ulmer, eleştirmenlerin metnin ya da anlamlarının hakiki ya da doğru bir temsilinin verilmeye çalışıldığı eski tarzın peşinden gitmeye kalkışmamaları gerektiğini; bunun yerine metnin merkezi kavramlarını ve stratejilerini altüst etmek üzere asalak ve oyuncul bir tarzda gelişen ve düz çizgisel olmayan bir yazım faaliyetine girişme serbestisine sahip olmaları gerektiğini savunur. Kauffmann'ın (1986: 187) savunduğu gibi böyle bir "postmodern pedagoji" önerisi ve talebi, "eleştiri yazısının da sanatsal olmasını savunarak sanat ve eleştiri arasında yapılan ayırıma" meydan okur. Kullandığımız dilin "kaynağı"nı ve sınırlarını araştırarak dünyamızın sınırlarını dile getiren "kahramanların sanatçılar oldukları" sanatın buna benzer bir değer edi-

nişi Foucault'nun çalışmalarında bulunur (Rajchman, 1985; ayrıca bkz. Wolin, 1986a; Megill, 1985). Sınırları ihlal etmeye yönelik bu stratejinin sorunlarından biri, "öteki"ni kavrama yeteneği olmayan, yazı karşısında söze değer atfeden vb. hoşgörüsüz küçük burjuva tüketiciyi hedef almasıdır. Oysa, simgesel üretim ve yayım uzmanlarını sivrilten uzun erimli değişmeleri incelediğimiz takdirde böyle bir konumun çok daha geniş bir izlerkitlede yankılandığını bulabiliriz (ama bu, şok edilebilir geleneksel küçük burjuvazinin sona erişine tanık olduğumuzu anlatmaz; böyle bir durumun çok uzağındayız). Yeni orta sınıf içerisinde giderek artan sayıda insan estetik hayatın etik açıdan iyi hayat olduğunu, insan doğası ya da hakiki benlik diye bir şeylerin olmadığını, bizlerin yarı-benliklerin toplamı olduğumuzu ve hayatın estetik olarak şekillendirilmeye açık olduğunu kabul ediyor olabilir (Shusterman, 1988). Sürekli öğreniyor ve kendini zenginleştiriyor olma arzusunun, her zaman yeni değerler ve sözcük dağarları peşinde koşma arzusunun, kimi postmodernistlerin savunduğu sanatçı ve entelektüelin kahraman olarak görüldüğü bitimsiz merakın (Shusterman özellikle Rorty ile uğraşır) Romantiklere dek izlenebilecek uzun bir tarihi var. Bunun yeni orta sınıfta bulunabilecek üslup ve hayatın üsluplaştırılmasına gösterilen ilgiyle, her zaman sürekli yenilenebilir hayat tarzının "kurallar yok, yalnızca tercihler var" sloganıyla bir yakınlığı vardır ve kültür aracıları olarak yeni orta sınıf üyeleri, bunları daha geniş bir nüfusa yaygınlaştırmaya girişmektedir.

Kültürümüz içerisinde yaygın bir akım olarak hayatın estetik haklılaştırımına verilen önem kimilerince nostaljik bir matem ve dinsel canlanma çağrısıyla (örneğin Bell, 1976) ve yine bir Marksist ütopya ya da hakikaten "rasyonel toplum" olanağının korunması gerektiğini düşünenlerce en az öbürü denli nostaljik bir matemle karşılandı (örneğin Jameson, 1984a; bu konumlar şu çalışmada tartışılıyor: O'Neill, 1988). Bizzat Jameson (1984c) postmodernizmi elekten geçirerek ilerici ve gerici çizgileri ayırt etmek gibi ustalık isteyen bir sorunla uğraşmıştır; ama o bile Hutcheon'ın (1987: 23) verdiği şu ironik destekten kaçınamaz: Lukács'ın gerçekçi konumunu eskimiş olarak niteleyip çamur atarken daha önce benimsediği (Eagleton'la birlikte) kendinden

menkul ilerici modernist konumu, şimdi postmodernizme karşı reaksiyoner bir düşmanlık benimsemesiyle uyumlulaştırılmaktadır. Postmodernizmi tartmayı ve değerlendirmeyi arzulayanların karşılaştıkları çıkmazlar bunlardır. Bu çıkmazlar, arazlarına gömülü olduğumuz ve uğraştığımız belki de yeni bir hareket olabilecek bir şeylerin başlayışını kavramaya çalışmanın zorluğundan kaynaklanıyor. Bu çıkmazlar postmodernizmin yükselişini simgesel üretim ve yayım uzmanlarının iktidar potansiyelinde bir artışa yol açan uzun erimli bir sürecin parçası olarak kavramaya ihtiyaç duyduğumuzu işaret ediyor. Sonuçta bu çıkmazlar bir postmodern sosyolojiden ziyade postmodernizmin bir sosyolojisini yapma yönünde çalışmamız gerektiğini anımsatıyor.

IV. KÜLTÜREL DEĞİŞME VE TOPLUMSAL PRATİK

"Postmodernizm" teriminin öne çıkışı akademisyenler ve entelektüeller arasında hatırı sayılır bir ilgi uyandırdı. Kimilerinin terimi sadece geçici ve sığ bir entelektüel heves olduğu gerekçesiyle bir köşeye atmasına karşılık, başkaları terimin sadece sanatsal modernizmden değil, aynı zamanda bütün bir modernlik çağından derinlemesine yer edinmiş bir kopmayı gösterdiğini kabul ediyor. Bu kabul sonuçta modernliğin tüm kültürel tezahürlerinin, zamanı geçmiş olduğu gerekçesinden hareketle, reddini gerektiriyor. Burada "kültür" terimi sadece sanatlardaki değil, Weber'in modernliğin farklılaşma sürecinden kaynaklandığını düşündüğü bilim, hukuk ve ahlâk alanlarındaki üretimi de içerecek şekilde daha geniş bir kültürel üretimi anlatır. Bu farklılaşma sü-

recinin tersine çevrilişi ya da kimilerinin dediği gibi farklılaşmanın giderilmesi de (*de-differentiation*) kültürel üretimin ve anlamlandırma rejimlerinin (regimes of signification) kapsamlı bir dönüşümden geçtiğini gösterir (bkz. Lash, 1988). Nitekim, postmoderne doğru cereyan ettiği savunulan değişikliğin içerimleri çifte bir vurguyla kültürün önemini aydınlatmaya yarar: (i) Gündelik tecrübe ve pratikleri dönüştüren yeni kültürel üretim ve yeniden üretim tekniklerinin ortaya çıkışının vurgulanması; (ii) bilim, hümanizm, Marksizm ya da feminizmin insanlığa dünyanın bilgisini edinmede ve dünyanın içerisinde pratik eyleme geçmede başvurabilecekleri buyurgan kılavuzluklar önerme iddiasında bulunması ya da arzulaması anlamında bilgiye temel bir statü tanındığı modernliğin derin kültürel kodlanmasının sorgulamayla karşılaşmasının vurgulanması. Bundan dolayı postmodernizm kültürel değişmenin doğası ve bunu analiz etmeye çalışırken başvurduğumuz temel üst-teorik bağ hakkında kapsamlı sorular ortaya atmıştır.

Birçok eleştirmenin işaret ettiği gibi, postmoderni büyük anlatıların sona erişi olarak formülleştiren Lyotard gibilerinin karşılaştığı sorunlardan biri, bu formülleştirmenin de postmoderni açıklayabilmek için iddia edilen kopuşa yol açan bir toplum ve toplumsal gelişme teorisini zorunlu olarak içeren bir üst-anlatıyı gerektirmesidir (örneğin bkz. Kellner, 1988). Postmoderni teorileştirenlerden birçoğunun bugüne dek bunu felsefi, edebi ya da insan bilimleri art yöresinden hareketle yapmış olmaları gerçeği ve teorilerinin tözselcilik karşıtı ve kanıt karşıtı mantığı, önceleri olgular olarak görülen ve toplum bilimi çevrelerinde bir ölçüde ihtiyatla ele alınan fenomenlerin bundan böyle daha mağrur bir tarzda ele alınabileceği, en kötü aşırılıklarında postmodernizmin kanıta duyulan ihtiyacın ortadan kalktığı iddiasını destekleyebilmek için cılız tarihler yazılmasını ve "her şey uyar"ı ya da kanıtın mizaca özgü kullanımını meşrulaştırabileceği anlamına gelir. Bu durum zaman zaman toplumsal süreçlerin ve toplumsal pratiklerin dönüşümünü yeni "başıboş" toplumsal düzenin müjdecileri olarak görülen edebi ve sanatsal metinlerin analizinden toparlanan kanıtlardan hareketle genelleştirme yapma ve yorumlama eğilimiyle bir araya gelir.

Fredric Jameson'ın çalışmalarının özelliklerinden biri, bu gergin ipin üzerinde yürümeye çalışmasıdır: Postmoderni ciddiye alarak önemli bir kültürel dönüşümün göstergesi olarak kavramak ve aynı zamanda postmoderni toplumsal süreçler çerçevesinde açıklamaya girişmenin yanı sıra pratik önemini tartabilmek için *değerlendirmek*. Jameson'ın postmodernizm üzerine yaptığı çalışmalar (1984a, 1984b, 1984c, 1987), postmodern olarak tarif edilen kültürel tecrübelerin tikel niteliğini bulup anlamaya çalışmakla kalmayıp, aynı zamanda bunları toplumsal bir çerçeveye yerleştirmenin yoluna bakmasından ötürü epey etkili olmuştur. Jameson'ın toplum ve gelişme teorisi Marksizmden beslenir ve postmodernizmi İkinci Dünya Savaşı sonrası çağda geç kapitalizm yönünde gerçekleştirilen hamleyle ilintilendirdiği kültürel egemen olarak tanımlar. Bu bölümde Jameson'ın postmodernizmi nitelendirişinin boyutlarından kimilerini, özellikle kültür terimini kullanışını inceleyeceğim. Jameson'ın dikkatlerimizi, postmodernizmin kavranılıp açıklanırken yerleştirilmesi gereken toplumsal süreçlere ve yapıya yönelttiği savunulacak. Bu anlamda Jameson'ın totalleştirme çabası -ki postmodernistlerden ve başkalarından gelen eleştiri oklarının hedefi bu totalleştirme çabasıdır- övgüye değerdir (bkz. During, 1987; O'Neill, 1988). Ama buna ilave olarak, Jameson'ın kültürü geç kapitalizm içerisine oturtma tarzının, kültürel pratikler yerine kültürel tecrübelere odaklanmasından ileri gelen tarzının yol açtığı kimi sorunlar olduğunu da savunacağım.

A. GEÇ KAPİTALİZM VE TOPLUMSAL PRATİK

Jameson (1984b: 125) ısrarla postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak niteler ve postmodernizm gibi kültürel değişmelerin "geç tüketici ya da çokuluslu" kapitalist toplumsal sistemin "derin mantığını dışavurma" yollarını analiz eder. Kapitalizmin bu üçüncü aşamasını İkinci Dünya savaşı sonrası çokuluslu kapitalizm olarak dönemleştirmesi, Mandel'in *Geç Kapitalizm* başlıklı çalışmasındaki (1975) şemasına yaslanır. Tarihsel değişmelerin sermayenin birikim mantığının ve teknolojik de-

ğişmelerin bir sonucu olarak görülmesinin barındırdığı indirgemecilikten ayrı olarak, Jameson'ın analizine şık bir kültürel dönemleştirme eşlik eder. Nitekim, Jameson'a göre (1984a: 78) gerçekçilik piyasa kapitalizmine, modernizm tekelci kapitalizme ve postmodernizm geç/çokuluslu/tüketimci kapitalizme tekabül eder. Bu perspektiften bakıldığında kültürün "üstyapısal düzeyler"de cereyan ettiği kabul edilir (Jameson, 1984d: xv). Jameson bu konumun iktisadiyatçı içerimlerinden uzak durmaya çalışsa da, kültür konusundaki görüşünün burada tartışacağım bir dizi sorun yaratan bir temel-üstyapı modelinin kısıtlanımları içerisinde çalıştığı apaçıktır.

Mandel'in geç kapitalizmi Postmodernizmle değil, Yüksek Modernizm ve Uluslararası Üslup'la ilintilendiriyor olması gerçeğinden ayrı olarak (bkz. Cooke, 1988), modernizmin tekelci kapitalist toplumlarda varsayıldığı gibi pürüzsüzce serpildiğini göremeyiz. Aslında modernizmin coğrafi dağılımının ne denli eşitsiz olduğunu görmek kolaydır: Gelişkin Batı'da; İngiltere ve İskandinav ülkelerinde modernist hareketler nadiren gelişmiş, buna karşılık Almanya, İtalya, Fransa, Rusya, Amerika ve Hollanda'da güçlü olmuşlardır. Bundan dolayı sanat hareketlerini kapitalizmin gelişiminin özgül aşamalarıyla bağlantılandırmak zordur.

Buna ilave olarak, Jameson'ınki gibi yaklaşımlar tarihi tikel bir amansız gelişimsel mantığın sonucu olarak görme eğiliminde olup, sınıfların, toplumsal hareketlerin ve grupların çeşitli iktidar dengelerinde, karşılıklı bağımlılıklarda ve hegemonya için giriştikleri mücadelelerde böyle bir mantığın önkoşullarının yaratılmasında oynadıkları rolü azımsarlar. Aslında dikkatlerimizi sadece sermaye konusundaki yüksek düzey göreceli soyut sistem teorileştirmelerine değil, aynı zamanda kapitalizmin özgül gruplar, sınıflar ve sınıf fraksiyonlarınca uygulanma tarzına yoğunlaştırmamız gerekir. Burada 1960'lı yıllarda E. P. Thompson ve Perry Anderson arasında "İngiltere'nin özel boyutları" üzerine cereyan eden tartışmaya ve Anderson'ın (1987) bu tartışma konusunda geriye yönsemeli olarak kaleme aldığı çalışmasına gönderme yapabiliriz. Anderson bu çalışmasında önceki konumunu savunur ve kır aristokrasisinin on dokuzuncu yüzyılda İngiliz top-

lumunun denetlenmesinde oynadığı rolü vurgular. Buna göre, feodalizm ölüp gitmemiş, burjuvazi bir anda egemen yönetici konumuna gelmemişti; daha ziyade yerleşik teorinin kutsal kabullerinin tersine, toprak sahipleri Viktorya İngiltere'sinde hegemonik sınıf olmayı sürdürmüştü (Wiener, 1981). Şu halde, farklı kapitalist toplumlardaki farklı iktidar dengelerinin ve tahakküm yörüngelerinin söz konusu olduğunun teslim edilmesi ve kültürel farklılıklara daha açık olan yorumlara ya da Richard Johnson'ın (1976, 1979) "kültürelcilik" dediği yaklaşımlara yaslanılarak iktisadiyatçı yorumlara karşı koyulması önemlidir.

Jameson'ın kültür hakkındaki genel nitelemesi açısından birkaç itiraz ortaya konulabilir. Birincisi, Jameson'ın geç kapitalizmde kültürün oynadığı rolü meta biçiminin mantığınca üretilen bir kültürel bolluk olarak tarif etmesiyle ilintili. Sözgelimi, Jameson (1979: 131) şöyle yazmıştır: Kültür "bizzat tüketim toplumunun unsurudur; hiçbir toplum tüketim toplumu denli gösterge ve imajlarla dolup taşmamıştır". Bu dile getiriş son zamanlarda Jameson'ın postmodern kültür üzerine kaleme aldığı yazılarına yedirilmiştir. Burada Jameson "kültürel alanın yarı-özerkliği"nin tahrip edilmesine ve bunun yerine "toplumsal hayatımızdaki her şeyin 'kültürel' hale geldiğini söylememize elverecek denli kültürün bütün toplumsal dünyaya devasa yayılışı"nın geçmesine gönderme yapmaktadır (Jameson, 1984a: 87).

Bu dile getiriş karşısında ortaya koymak istediğim ilk itiraz, burada kültürel doygunluğa erişmiş geç kapitalist toplumlar ve öbür toplumlar arasında üstü kapalı bir karşıtlık kurulmasıdır. Bu karşıtlık on dokuzuncu yüzyıl kapitalizminin daha arı anlamda iktisadi olduğu, malların meta-göstergeler olarak değil, yararlar olarak görüldüğü bir ortamda işlerin ve toplumsal ilişkilerin arı mübadele değerine yaslandığı varsayımı üzerinde kuruluyorsa eğer, bu durumda sözü bazı antropologlara ve sosyologlara devretmek gerekecektir. Durkheim'ı izleyerek "kültürel olarak gömülü" iktisattan söz eden Elwert'in (1984) yaptığı gibi "iktisat kültürü"nü ya da iktisadi davranışın kültürel sacayağını kavramak olanaklıdır. Sahlins (1974, 1976), Douglas ve Isherwood (1980) ve Leiss (1983) hem "ilkel" hem de modern toplumlarda malların "iletişim vasıtaları", kültürel göstergeler olarak oynadıkları role

dikkat çektiler. Bundan dolayı sadece kültürün üretilmesi üzerinde odaklanmakla kalmayıp, üretim kültürü nosyonlarına ciddiyetle eğilmemiz gerekiyor. Bizzat iktisadi işler, sorgulanmaksızın kabul edilen varsayımların oluşturduğu bir kültür matriksi içerisinde cereyan eder ve bunun da doğallaştırılmaması gerekir. Reddy (1984), Fransa'da piyasa kültürünün yükselişi üzerine yaptığı çalışmada, kapitalist toplumların rekabetçi birer piyasa toplumuna dönüştükleri nosyonunun büyük ölçüde bir seraptan ibaret olduğunu savundu. On dokuzuncu yüzyıl İngiltere ve Fransa'sında etkili bir emek piyasasının işler halde olduğunu varsaymaktan ziyade (ki gerçek durumun bununla alakası yoktu), denetlenmeyen rekabete yapılan bu çağrıyı ve insanların tedricen söyleme sızıp giren bir yeni kültürün, bir piyasa kültürünün öğeleri olarak kazanç tarafından güdümlendiği varsayımını yeniden inceleyebilmek için endüstri devrimine ilişkin bu iktisadi söylenceyi yeniden formelleştirmek zorundayız. Buna ek olarak, bu söylemin nasıl aktarıldığını ve desteklendiğini sormamız gerekir ki, bu da iktisadi uzmanların iktidar potansiyelindeki yükselişin ve öbür gruplarla olan ilişkisindeki değişmenin incelenmesine ihtiyaç olduğunu işaret eder. Sözgelimi, Elias (1984a), piyasalar gibi toplumsal fenomenlerin artan özerkliğinin nasıl da alım satım, ticaret ve endüstrideki gerçek iktisadi uzmanların iktidar potansiyeliyle ve bu fenomenler hakkında fikir yürütme özerkliğinin büyümesiyle (bir iktisat biliminin ortaya çıkışıyla) ilişkilendirilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Şu halde iktisadın ve iktisadi alanın toplumsal oluşumunu ve kültürün bu süreçte oynadığı hayati rolü incelememiz gerekir.

Dahası, meta biçiminin mantığını araştıran ve imgelerin bolluğunu ve Jameson'ın sözünü ettiği postmodern kültüre benzer olan simülasyon toplumunun gelişimini inceleyen Baudrillard gibi başka yazarlara göz attığımız takdirde, çok farklı kimi sonuçlarla karşılaşırız. Baudrillard *Üretimin Aynası* (1975) ve *Göstergenin İktisadi Politikasının Eleştirisi*'nde (1981) kapitalizm koşulları altında metanın Saussurecü anlamda bir gösterge haline gelme, metanın anlamının özgöndergesel (self-referential) bir gösterenler sistemi içerisindeki konumu tarafından keyfi olarak belirlenmesi tarzına dikkat çekebilmek için meta mantığını teorileştirdi. Bun-

dan dolayı meta-göstergelerden ve göstergelerin tüketilmesinden söz edebiliriz. Aslında, Jameson eski bir yazısında -"Kitle Kültüründe Şeyleşme ve Ütopya" (1979)- Baudrillard'yı bu noktaya dek izlemiş olup, tüketim kültürü ve televizyonun gerçek ve imgelemsel arasındaki sınırı silen bir simülasyon dünyasının yükselişine yol açan bir imaj ve gösterge bolluğu ürettiğini belirten Baudrillard'ya katılacaktır: Gerçekliğin derinliksiz bir estetik sanısı. Gelgelelim, Baudrillard'ya göre kapitalist meta biçimi mantığının tam merkezinde bir nihilizmin yattığının keşfedilmesi - Marx'ın tamamlayıcısı olarak Nietzsche'nin keşfedilmesi (Kroker, 1985)-, "göndergesel yanılsamalar"ın tamamını tahrip eden bir keşiftir. Baudrillard'nın (1983a) gözde metaforlarından birini kullanmak gerekirse: İmtiyazlı nihailik alanlarının tamamı -emek, kullanım değeri, cinsiyet, bilim, toplum, insanın özgürleşimi ve bunların teorileştirimleri (Lyotard'ın -1984- üst-anlatılar dediği şeyler)- bir "kara delik" tarafından emilir. Şu halde Baudrillard'ya göre meta üretiminin mantığı tikel bir altüst oluşa yol açmıştır. Bir zamanlar belirlenen olan kültür bundan böyle anlamlandırma kültürünün zaferinden söz edebileceğimiz ölçüde, bundan böyle halkın medya imajlarının emilmesini, yansıtılmasını ve alaycı bir parodisinin yapılmasını istikrara kavuşturmayı reddeden tutkalımsı bir yığına indirgenmesinden ötürü sistemin daha önceki bir aşamasına ait olan sınıftan ya da normatiflikten söz edemeyeceğimiz ölçüde yüzer gezer hale gelmiş ve belirleyici olmuştur. Baudrillard'ya göre bu tutkalımsı yığın ne manipüle edilmektedir ne de manipüle edilebilir (1983b).

Jameson tüketim toplumunu göstergeler, iletiler ve imajlarla dolup taşan bir toplum olarak tasvir ederken açıkça Baudrillard'nın peşinden gider ve şunu ekler: "Gerçeğin öncelikleri tersine çevrilir ve her şey o ölçüde kültürün dolayımından geçer ki, politik ve ideolojik 'düzeyler'in bile başlangıçta, kültürel olan birincil temsil tarzlarından çözülmesi gerekir" (Jameson, 1979: 139). Kültürel doygunluğa ulaşmış ve ulaşmamış toplumlar arasında yapılan ayrımın daha yüksek bir özgüllük derecesine ihtiyaç duyduğu, buraya dek yapılan tartışmada açıkça görülüyor. Aşağıda önereceğimiz gibi, bu ayrım kültürün iki anlamının karıştırılmasından beslenen bir ayrımdır: Tüm toplumların anlamlandırma

pratiklerini içermeleri anlamında antropolojik ya da gündelik anlam ve yüksek kültür anlamında, on sekizinci yüzyıldan beri iktidar potansiyelinde sağladıkları kazanımları toplumsal pratiklere evrensel kültürel kılavuzlar sağlama iddiasındaki özerk bir kültürel alan duygusunun yükselmesine yol açan simgesel üretim uzmanlarının ürünü anlamında kültür. Bu imtiyazlı kültürel alanın kitle kültürünün kültürel imaj ve gösterge bolluğu tarafından aşındırıldığını söyleyen varsayım, piyasa, tüketim ya da kitle kültürünün taşıyıcıları ve yüksek kültür uzmanları arasındaki uzun rekabet sürecinin ve karşılıklı bağımlılıkların üstünü örter. Bu noktayı, iki boyutu daha ele alarak tartışabiliriz.

Birçok yorumcu Jameson'ın postmodernizm/geç kapitalizm/post-endüstriyel toplum kültürünün erken dönem kapitalizm kültürünün olduğundan daha az birleşik olduğunu belirten ifadesine katılacaktır (bkz. Bell, Touraine ve Habermas). Gelgelelim, burada yine daha önce tartıştığımız bir tehlike var. Böyle bir perspektife, geleneksel toplumların kültürünün tümleşik ve birleşik olduğunu üstü kapalı bir tarzda kabul eden hatalı bir ikilik eşlik eder. Bu bakış açısı, araştırmalarının büyük kısmı on beşinci, on altıncı ve on yedinci yüzyılların popüler kültürünün basitçe sonraki gelişmelerin göreceli gelişmemiş bir öncüsü olarak görülemeyeceğini işaret eden Norbert Elias (1978b, 1982), Annales Okulu (bkz. D. Smith, 1988) ve Abercrombie vd. (1980) tarafından sistematik bir tarzda eleştirildi. Yazık ki birçok yorumcu on dokuzuncu yüzyıl kapitalizminin altüst oluşlarından başlayarak geriye doğru, sıklıkla 1750 öncesine ulaşan bir istikrar ve endüstri öncesi organik birlik noktasına kadar düşünmeye giriştikleri "cılız tarihler" yazımına yenik düşer ve böylece popüler kültürün karmaşık, katmanlaşmış doğasını ve bunun karnavallar, festivaller ve panayırlar gibi ayinsel altüst edilişlerini gözden kaçırır (bkz. Easton vd., 1988: 20). O nedenle düzen ve başıboşluk parametrelerinin modernlik ve postmodernlik için geçerli olduğu iddiası güvenilmez bir iddiadır. Lyotard da bu nostaljinin izlerinin Baudrillard'nın posmodernizmin toplumsalın sona ermesine, toplumu biçimsiz bir yığına çeviren toplumsal bağın çözülmesine yol açtığını belirten tezinde bulunabileceğini savunur. Lyotard'a göre (1984: 15) bu, yitik bir "organik toplum"un cennetvari temsilini

aklından çıkarmayan bir bakış açısıdır; bu, "Tanrının ölümü"nün ve büyük anlatıların kemirilmesinin entelektüeller ve onların itiraz kaldırmaz bir bilgi arayışları açısından, yani sıradan erkek ve kadınların tersine onların pratiklerinde bilişsel (cognitive) inançların oynadıkları rolün merkeziliği açısından daha büyük bir sorun yaratmış olabileceğini öneren bir noktadır. Stauth ve Turner'ın (1988) işaret ettikleri gibi, entelektüellerin nostaljisine kapılmaktan ziyade kültürün tikel versiyonlarının göstergeleri temellük etmek uğrunda mücadeleye girişen çeşitli gruplar tarafından taşındıklarını ve manipüle edildiklerini ve bu grupların göstergeleri kendi tikel çıkarları çerçevesinde kullandıklarını teslim etmemiz gerekir.

Yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki ayrımın, kitle kültüründen duydukları hoşnutsuzlukları ve seçkinci yüksek kültürü yeğleyişleri bir nostalji barındıran entelektüeller tarafından da bu şekilde kullanıldığına sık sık dikkat çekilmiştir. (B. S. Turner, 1987). Kimi yorumcuların vardığı sonuç, kitle kültürü ve yüksek kültür arasındaki ayrımın aşınmasıyla postmodern kültür yönünde gerçekleşen değişikliğin özellikle entelektüeller açısından tehdidkâr olduğunu düşünmek olmuştur. Sözgelimi, Jameson (1984b: 112) şöyle yazar:

> Etrafı saran televizyon dizilerine, *Reader's Digest* kültürüne, zevksizliğe, değersizliğe, ucuz edebiyata karşı yüksek ya da seçkin bir kültür dünyasını muhafaza etmede ve karşılarına yeni gelen öğrencilere karmaşık okuma, dinleme ve görme yeteneklerini aktarmada geleneksel bir çıkarı olan akademik bakış açısından bu durum belki de tüm gelişmeler arasında en tatsız olanıdır.

Akademisyenlerin kendi kültür sermayelerini biriktirirken yaptıkları yatırımın karşılığını görme konusunda hak iddia etmekte çıkarları vardır elbet; ve popüler kültüre ve takdis edilmiş "zor" akademik metinlerin imtiyazlı olmayan yorumlarına karşı kazılmış olan savunma mevzileri, sahip olduğu pedagoji, sınavlar, hakemlik yordamları ve "özen"iyle akademi kurumunu baştan başa kuşatmış haldedir. Buna rağmen, Jameson belki burada entelektüellere ilişkin çok homojen bir görüş sunuyor olabilir. En-

telektüellerin tamamı geriye yaslanıp yüksek kültürün aşınması üzerine dehşetle tefekküre dalmıyor. Tersine, dışarlıklı entelektüeller gibi kimi grupların yerleşik düzene yönelik tehdit üzerine kayıtsızca tefekküre daldıklarını ve popüler kültürün, kitle kültürünün ve postmodern kültürün erdemlerinden söz ederek belki bu süreci bizzat hızlandırmaya çalıştıklarını tasavvur edebiliriz. Varolan sınıflandırma sistemine yönelik olarak eşitlik ve demokrasi adına yapılan bu saldırının peşinden dışarlıklı grubun lehine olacak şekilde simgesel hiyerarşinin yeniden kurulması doğrultusunda bir girişim gelebilir. Şu an için henüz bir yeniden tekelleştirme durumu içinde değiliz elbet ve bugün artık böyle bir girişim gerçekçi bir ihtimal olmayabilir pekâlâ. Buna rağmen, üstü mühürlü kültürel kategorilerin müdahalelere açılmasının şimdi artık kabul edilebilir olan kitle kültürü/popüler kültür mallarına ilişkin yeni yorumlara, okumalara ve tercümelere talep olan bir uzam yarattığı savunulabilir ve bugün akademide bu durumun yeni başlayanlara rehberlik etmede başvurulacak yeni pedagolojilerin kurumsallaştırılmasına yol açacağının tüm sinyalleri mevcut. Entelektüeller ve postmodernizm izleğine bölümün sonunda tekrar döneceğiz; bu noktada, akademinin hem içerisinde hem de dışında popüler kültüre ve postmodernizme ilgi duyulmasına yol açan kültürel sınıflandırmaların bozulmasının hali hazırdaki evresinin bazı simge uzmanlarının iktidarını zayıflatırken başka simge uzmanlarına ve kültür aracılarına fırsatlar sunabileceğini söylemek şimdilik yeterli.

B. TECRÜBEYE KARŞI PRATİK

Jameson'ın yaklaşımı hakkında itiraz etmek istediğim ikinci nokta, postmodernizm pratiklerini ihmal etme pahasına postmodernizm tecrübesine odaklanmasıyla ilişkili. Yorumcunun postmodernizm tecrübesi ve postmodern kültür ürünlerini tikel pratiklerde kullanan grupların ve sınıf fraksiyonlarının özgül tecrübeleri arasında bir ayrım gözetilmesi bana önemli gibi görünüyor. Bu ayrımın yapılması simgesel üretim uzmanlarının (sanatçılar, entelektüeller, akademisyenler) postmodernizmi kendi

pratiklerinde nasıl kullandıklarının ve özgül grupların üyelerinin (izlerkitlelerin ve kamuların) hem özellikle tasarlanmış postmodern ürünleri ve tecrübeleri hem de eleştirmenlerin postmodern olarak kabul ettikleri (ama alımlayıcıların böyle kabul etmeyebilecekleri) tecrübeleri tikel gündelik pratiklerde nasıl kullandıklarının analiz edilmesini gerektirebilir. Marshall Berman'ın (1982) modernlik üzerine yaptığı çalışmaya gönderme yapılarak bir örnek vermek gerekirse, "Görünmez *Flâneuse*" başlıklı bir yazıda (1985) Janet Wolff, Berman'ın modernlik tecrübesini kamusal hayatla sınırlandırmasına itiraz eder. Baudelaire'i izleyen Berman modern kentin anonim uzamlarındaki *flâneur*'ün, gezentinin kalabalıktan edindiği izlenimlerin gayri kişisel uyarımların şoklarını, sarsıntılarını yaşantılamakta olduğunu düşünür. Ama Berman açıklamasında *flâneuse*'e yer vermez ve kadınların kamusal hayatta boy gösterme kapasitelerinin sınırlılığı kadınların modernlik tecrübesine ilişkin bir açıklamanın yokluğuna mazeret oluşturamaz. Tersine, kadınların mahrem alandaki modernlik tecrübesi, modernlik tecrübesi hakkındaki herhangi bir açıklamanın önemli, ama eksik bir bağıntısal öğesini oluşturur.

Aynı argüman, Jameson'ın tanımladığı postmodernizmin (1984b: 15) iki temel özelliği hakkında ortaya konulabilir: Gerçekliğin imajlara dönüşümü ve zamanın bir dizi süreğen şimdi halinde parçalanması. Birincisi açısından, Baudrillard'nın postmodern imajistik kültür hakkındaki tartışmasına benzer bir şekilde Jameson, göndergenin (referent) yitirilmesine, "öznenin ölümü"ne ve bireyciliğin sona ermesine yol açan pastiş ve simülasyonlara, üslup çeşitliliği ve heterojenliğine gönderme yapar. Burada yine bu yitikliği kimin yaşantılamakta olduğunu ve *longue durée*'de özgül alt sınıf gruplarının gündelik pratiklerinde pek de önemli olmamış bir gönderge nostaljisine yenik düşme tehlikesiyle karşı karşıya olup olmadığımızı sormamız gerekir. Buna ilave olarak, televizyon izleme pratiğine ilişkin yapılan araştırmalar farklı grupların televizyon izleyişleri esnasında bir sürü farklı faaliyetin - yemek yeme, muhabbet, çalışma, sevişme vb.- cereyan ettiğini göstermiştir. Üstelik, programların fiilen alımlanışı ve yorumlanışı da tikel bir sınıfsal alışkanlığın süzgecinden geçmektedir. (Mullin ve Taylor. 1986; Leal ve Oliven, 1988). Ay-

rıca, televizyon izleme alışkanlığının sınıf konumu ve yaşla da karşılıklı bir ilişkisinin olduğuna dikkat edilmesi gerekir. Televizyonu en fazla izleyen gruplar iktisadi sermayesi daha az olanlar, yaşlılar ve alt sınıf üyesi olanlardır; televizyon izleme oranı sınıf ve yaş ölçeğinde yükseldikçe azalmaktadır. Orta sınıftan gelen gruplar açısından televizyon toplumsal karşılaşmalarda kullanılan bir kaynak sağlar ve bu grupların boş zaman faaliyetlerindeki toplumsal bağlantıların yaratılması ve ayakta tutulması gibi önemli bir ihtiyaçla ilişkilendirilebilir. Şu halde televizyon izleme pratiği çerçevelenmiş bir pratiktir. Televizyon dünya değildir ve televizyonun farklı toplumsal kullanımlarına ilişkin soruşturmalar yapmamız gerekmektedir (karş. DiMaggio; 1987).

İkinci özellik, yani zamanın bir dizi süreğen şimdi halinde parçalanması açısından Jameson'ın kullandığı örnek çerçeve şizofrenidir (yeri gelmişken, Baudrillard'nın da - 1983b - televizyon düşkünü, o kanaldan bu kanala geçip duran izleyicinin parçalanmış dünya algısının, posmodernizmin bir örneği olan şizofreniyi doğurması çerçevesinde tartıştığını belirteyim). Şizofreni, gösterenler (signifier) arasındaki ilişkinin çöküşü, zamansallık, hafıza ve tarih duygusunun çöküşü olarak görülür. Şizofreniğin tecrübesi "tutunumlu bir ardışıklık halinde bağlantılandırılamayan yalıtık, bağlantısız, süreksiz bir maddi gösterenler" tecrübesidir (Jameson, 1984b: 119). Bundan dolayı şizofrenin kişisel kimlikten habersiz olmasına, projelere sahip olmamasına rağmen dünyanın dolaysız, farklılaşmamış mevcudiyetinin yaşantılanması bir dizi *yoğunluğa* yol açar: "Gizemli ve baskı altına alıcı bir duygu yükü" taşıyan berrak, güçlü tecrübeler (Jameson, 1984b: 120). Bireyin hayatındaki anlatısallığın yitirilmesi duygusu ve tecrübenin bağlantısızlığı bu yüzden Jameson'ın sözünü ettiği birinci etkenle gayet yakından bağlantılıdır: Gerçekliğin imajlara dönüşmesi. Postmodernizmin yol açtığı iddia edilen şizofrenik yoğunluklar hakkında doyurucu bir yorum yapmak güç, bundan dolayı kendimi iki noktaya dikkat çekmekle sınırlandıracağım.

Birincisi, grup katarsisi, uyuşturucular ve öbür vasıtaların yardımıyla erişilen bunun gibi berrak yoğunluluklar nosyonu çağlar boyunca çeşitli dinsel ve sanatsal altkültürler tarafından ne de-

receye kadar selamlanmıştır? Bu tip bilinç eşiğinin önünde durma deneyleri genellikle gayet sınırlıdır ve gündelik hayatın diziselliğinden açıkça ayrı tutulmuş ifrat alanları olarak işlev görür. Burada Bakhtin, Ladurie ve diğerlerince Ortaçağların karnavalına ilişkin yapılan tartışmalar akla geliyor - (Stallybrass ve White, 1986). Bu altkültürlerin ötesindeki bireylerin ya da gayet iyi tanımlanmış belli vesilelerin dışında yer alan öbür grupların daha büyük yoğunluklar ve tarih duygusunun yitirilmesini yaşantılayıp yaşantılamadıklarının araştırılması gerekir. Bundan dolayı Jameson aşırı genelleştirme yapmaktan ve tarihsel doğruluğa duyarlı olmamaktan ötürü suçlanabilir. Totalleştirmeye ve kültürel değişmeleri gayet iyi tanımlanmış çağlarla ilişkilendirmeye ilgi duyması, kültürün kapitalizm öncesi toplumlar içerisindeki farklılaşmasına ve böylece postmodernin öğelerinin emsalsizliğine önem vermemesi anlamına geliyor. Jameson teorisini aydınlatmak için çok berrak ve anlamlı örnekler sunar, ama bunlar sadece birer örnektir ve sadece aydınlatıcıdır. Bu örneklerde tarihin, körlemesine olsa bile gündelik hayatlarında rekabetçi mücadeleler ve karşılıklı bağımlılıklar içerisinde olan birey grupları tarafından üretildiği ve yeniden üretildiği haliyle canlı yapısının açıklığına ve olumsallığına, barındırdığı karşı koyucu eğilimlere pek az ilgi gösterildiği açıkça görülüyor. Bir toplum bilimcinin insan bilimlerinde yaygın daha keşfe yönelik ve açıkça imajistik yazım tarzlarına yöneltebileceği temel itiraz böyle bir şey olabilir. Ama bu itiraz insan bilimleri ve toplum bilimleri bilginlerini müşterek bir bölgede toplayan postmodernizmin ortaya çıkışı ve postmodernizm sorunu açısından da merkezi bir yer işgal etmektedir. Bununla birlikte, Jameson'ın totalleştirici ilgileri ve postmodernizme ilişkin bir toplum teorisinin taslağını sunma yönündeki girişimleri, kendisini toplum bilimi eksenine sıkıca yerleştirmekte ve onu zorunlu olarak kendi yargılama ve özen standartlarına açık kılmaktadır. Jameson'ın yeni metotların savunucusu haline gelmeyi ve postmodernizmi uygulamayı açıkça reddetmesinden ötürü (ki onun postmodernizmi açıklayabilmek ve yargılayabilmek için postmodernizmin dışında durma arzusuyla ilişkilendirilebilir) bu durum özellikle geçerlilik kazanmaktadır.

İkincisi, dışsal denetimlerin içselleştirilmesini ve devlet oluşumu sürecine eşlik eden artan duygusal kısıtlanımı betimleyen Norbert Elias'ın *Medenileşme Süreci* (1978b, 1982) teorisi, bu eğilime karşı koyan eğilimleri -sözgelimi; 1960'larda gerçekleştiği gibi duygusal denetimlerin gevşemesi- hesaba katmak üzere Elias'ınkine yakın bir tarzda çalışan Cas Wouters (1986) tarafından son yıllarda bir parça değiştirilmiştir. Sonuçta görülen enformelleşme süreci, medenileşme sürecinin spiral gelişmesindeki bir karşı koyucu hareket, belli noktalarda dengenin önceden yasaklanan ve güçlü kişilerarası ve psişik yatırımların eşlik ettiği davranış biçimlerinin ve duygusal keşif tarzlarının izin verilebilir ve hatta zorunlu hale geldiği (özellikle yeni orta sınıf için, diye eklemek istiyorum) "duyguların denetimli bir denetimsizliği" lehine değişebileceğini vurgular. Dolayısıyla, yeni orta sınıfın hesaplı bir hedonizm sergileme, daha çeşitli (ve sıklıkla tehlikeli) estetik ve duygusal kesitlerle uğraşma kapasitesinin giderek arttığını daha ayrıntılı olarak görmek olanaklı olsa gerekir. Ama bunlar bizzat denetimlerin reddine varmayıp, daha ziyade bir miktar hesap yapılmasını ve başka kişilerden karşılıklı saygı görme beklentisini zorunlu olarak gerektiren duyguların kişilerarası sorumluluğa dayalı dikkatlice çerçevelenmiş "denetimli bir denetimsizliği"yle sonuçlanır. O nedenle rasyonel-duygusal ikiliğinin ötesine geçmemiz ve estetik ve duygusal tecrübelerin üzerindeki denetimlerin gevşetilmesi olanağını yaratan orta sınıf içerisindeki koşulları ve pratikleri incelememiz gerekir. Bu gevşeme "postmodern" olarak tarif edilen simgesel ürün ve tecrübelere daha fazla açık olunmasına yol açabilir.

Meyrowitz'in (1985) yetişkine benzeyen çocuk ve çocuğa benzeyen yetişkin üzerine yaptığı çalışmanın önerdiği bir örneği vermek gerekirse, Meyrowitz bugün yetişkinlere duyguların keşfine çıkma, "kendiliğinden" davranma ve önceden daha katı denetlenen ebeveyn rollerinden ayrılma konusunda daha büyük bir yetki tanındığını savunur. Disneyland ve konulu parkların çoğalması bu duygusal denetimsizlik ve duyumların önemsendiği, bir zamanlar çocuklarla sınırlandırılmış davranış biçimlerinin benimsenmesinin gerçekleştiği bölgelerin birer örneğini oluşturur. Jameson (1987: 48) Disneyland'i postmodern hiperuzamın ve si-

mülasyonun örnek çerçevesi olarak zikreder. Çağdaş turistin (ya da "post-turist"in) gezinti yerlerine, konulu parklar gibi tatil mahallerine ve giderek müzelere, kendisine sunulan gösterilerin simülasyon olduğu bilgisiyle yaklaştığı ve montajlanmış dünyayı ve hiper-gerçekliği olduğu gibi kabul ettiği savunulmuştur (Urry, 1988). Bu demek oluyor ki, turistler otantik bir simülasyon öncesi gerçeklik arayışında olmayıp, "gerçeklik oyunu"yla uğraşmak için zorunlu eğilimlere ve gerçek nostaljisi olmaksızın yüzeydeki duyumlara, şaşırtıcı hayale, bilincin eşiğinde duran tecrübelere ve yoğunluklara açık olma kapasitesine sahiptir.

Postmodern kültüre bu perspektiften yaklaşmaya çalışıldığı takdirde postmodernizm konusundaki daha soyut ve varsayımsal tartışmalardan uzaklaşarak, kanıtlamaya yönelik klasik "kim, ne zaman, niçin ve ne ölçüde?" gibi sorular çerçevesinde sosyolojik kanıtlara ulaşmak olanaklı hale gelecektir. Postmodern kültürel pratikler ve postmodernizm bölgelerine ilişkin bu perspektiften yapılacak bir çalışma, Zukin (1988a) ve Cooke'un (1988) kentin sanat ve kültür merkezlerinin gelişimine ve uzamsal yeniden yapılanmasına ve bunlara eşlik eden gentrification'a (bkz. 1. ve 7. bölümde yapılan tartışmalar) gönderme yapmak üzere "Postmodernleşme" adını verdikleri sürece eğilerek işe başlayabilir. Buna ilave olarak, bu süreç ile simgesel mallar ve hizmetler sunan yeni kültür aracılarından oluşan yeni *küçük burjuvazi* arasındaki bağlantıların da incelenmesi gerekir. Hayat karşısında öğrenmeye açık bir tarz benimseyen bu "yeni entelektüeller" (Bourdieu, 1984: 370) kimlik, sunum, görünüş ve hayat tarzı tutkunudurlar (bkz. 6. bölüm). Esasen "yeni entelektüeller" sanatsal ve entelektüel hayat tarzına o denli saygı duyarlar ki, bedenlerinin, evlerinin ve otomobillerinin taşıyıcının bireyselliğini dışavurabilmesi için üsluplaştırılması gereken *persona*'larının bir uzantısı olarak görüldüğü bir yaşama sanatını bilinçli olarak icat ederler. Bourdieu hayat tarzının yeşertilmesi yoluyla girişilen bu ayrım yapma arayışının "ayırt edici tavırları, ayırt edici oyunları ve daha önce entelektüellere tahsis edilmiş olan manevi zenginliğin öbür dışsal göstergelerini neredeyse herkese açık kıldığı"nı özlü bir şekilde anlatır (Bourdieu, 1984: 371). Bundan dolayı yeni kültür aracıları hem kültürel malların hem de entelektüel

hayat tarzının daha geniş bir izlerkitleye aktarılmasına yardımcı olurlar.

Bundan ötürü, simge üreticilerinin iktidar potansiyelinde ve kültürel alanın öneminde görülen uzun erimli bir artış sürecinin parçası olarak postmodern kültür ürünlerinin izlerkitlesinin, kamusunun ve tüketicisinin oluşumunu işaret etmek olanaklıdır. Bu değişimler sanatsal, entelektüel ve akademik kurumlarda uzun süredir oluşturulmuş bulunan simgesel hiyerarşilerin savunucularının iktidar tekellerinin kırılmasına ve kimi sınıflandırmaların bozulmasına zorunlu olarak yol açmıştır. Böylece yerleşik kutsal patikanın otoritesi ya da avangardların yerleşikleşme doğrultusundaki arzuları meydan okumaya, eleştiriye ve saldırıya maruz kalır. Sanatları örnek verecek olursak, sanatın iş dünyası ve devlet tarafından himaye edilişinin artması ve sanatın kendi başına önemli bir piyasa haline gelmesi, iş dünyasının önderleri, devlet ve yerel politikacılar arasındaki karşılıklı bağımlılıklarda görülen karmaşık bir dizi değişmenin sonucunda geçekleşmiştir. Zukin (1988b) New York'ta çalışan sanatçıların sayısında 1970'li yıllardan beri görülen muazzam artışa ve sanata komşu mesleklerin gelişmesine ve sanatı daha kabul edilebilir, kârlı bir meslek kılan ve bizzat sanatın daha demokratikleşmiş görünmesini sağlayan SoHo bölgesinin ve öbür bölgelerin gentrification'ına işaret etmiştir. Thatcher ve Reagan'ın Viktorya dönemi değerlerine dönülmesi ve altmışların kültürünün yok edilmesi yolunda yaptıkları çağrıya rağmen, simge uzmanlarını ve kültür merkezlerini ortadan kaldırmanın ve eski küçük burjuva törelerine geri dönmenin bu denli güç olması ilginçtir.

Burada postmodernizmle eş tutulan çeşitli sanat ve entelektüel alanlarındaki değişmelere uzun uzadıya yer vermediğimden, sadece birkaç noktaya kısaca değineceğim (1. ve 3. bölümledeki tatışmalara bakınız). Postmodenizmi kavramak için terimin ortaya çıkmasını ve yerleşik guplara karşı dışarlıklı gruplar tarafından savunulmasını olanaklı kılan kültürel sınıflandırmaların bozulduğu bir uzamı açan sanatlardaki her tikel alan içerisinde gerçekleşen iktidar dengeleri ve mücadeleleri üzerinde odaklanmamız gerekir. Burada, eski geleneğin kapanışını ve tükenişini meşrulaştırmaya çalışan ve yerleşik olanın ilerisinde yeni bir uzam yaratmaya gay-

ret eden gruplar açısından, adlandırma önemli bir stratejidir. Bu adlandırma stratejisi yoluyla "postmodern", 1960'lı ve 1970'li yıllarda sanatsal ve entelektüel çevrelerde genç sanatçıları ve eleştirmenleri tükenmiş ve kurumlaşmış olarak algılanan modernizmden ayırmak amacıyla kullanılan terim haline geldi.

Entelektüellerinkine benzer şekilde, sanat çevrelerinde yer alanların kendi tikel alanlarının yapılarındaki değişimler iki düzeyde iş görmüş olabilir: (i) Yerleşik olan üzerinde çalışan ve var olan simgesel hiyerarşilerin istikrarını bozmak için uğraşan dışarlıklı gruplardan gelen baskılara açık hale gelinmesi; ve (ii) genelde devlet kurumlarının entelektüel ürünlere olan talebindeki değişmelerin ve daha geniş bir kültürel tüketim piyasasına çekilmiş olmanın demokratikleştirici etkisinin bir sonucu olarak entelektüellerin kendi çabalarının değeri, hedefleri ve amacı konusunda daha araştırıcı bir sorgulamaya girişmelerine yol açması. Bu ikinci konum, postmodernizmi, ürünlerine olan talebin düşüşe geçmesinin bir sonucu olarak bir statü ve kimlik kriziyle yüz yüze kalan entelektüellerin geçirmek zorunda kaldıkları tecrübenin dolaysız bir ifadesi olarak gören Bauman (1988) tarafından savunulmuştur. Bu dönüşüm entelektüelleri evrensel bir projeye sahip yasa koyucular konumundan uzaklaştırarak, insanlığın kültür arşivinde yer alan çokkatlı hayat-alanları ve dil-oyunlarıyla oynayan, bunları genişletilmiş popüler bir "geçici" izlerkitle için tercüme etmek zorunda olan bir tercüman rolüne soyunmaya mecbur bırakmıştır. Lyotard'ın (1988) yanı sıra başkaları da entelektüellerin evrensel otoritesinin karanlığa gömüldüğünü işaret etmişlerdir. Kimileri entelektüellerin kendi çıkarlarını daha açık bir şekilde itiraf etmelerini olumlu bir adım olarak kabul etmekten mutludur ve evrensel entelektüellerin karşıtı olarak tikel entelektüelin ortaya çıkışını hoşnutlukla karşılamaktadır (bkz. Bourdieu, 1986). Jacoby (1987) gibi başkaları açısından, kendilerini izleyen kuşakta ardılları olmayan "son entelektüeller"in evrensel düşünsel projelerinin tahribatı bir ilgi konusudur.

C. OTORİTE VE KÜLTÜREL PRATİK

Jameson'ın perspektifinden bakıldığında entelektüellerin postmodernizmin demokratikleştirici, popülist ruhuna direnmede ve insanlık adına konuşma otoritesini korumada kesin bir çıkarları vardır. Sözgelimi, Jameson, Marksist perspektiften hareketle sosyalizm kavramının çöküşüne karşı direnilmesi gerektiğini ve bu direnişin "kavramı güçlü bir kültürel toplumsal vizyon olarak yeniden icat etme meselesi" olduğunu savunur (Jameson, 1987: 5). Jameson'ı, O'Neill (1988) tarafından yapıldığı gibi postmodernizme nostaljik bir neo-Durkheimcı reaksiyon göstermekle suçlanmaya açık kılan şey, Marksizmin ütopyacı boyutunu muhafaza etmeye çalışmasıdır. Burada Jameson'ın kültüre aşırı entelektüalist bir yaklaşım benimseyerek kültürün gündelik pratiklerde "daha aşağı", sorgulanmaksızın kabul edilen bir düzeyde kullanılma ve canlandırılma tarzlarını ihmal etme pahasına kültürel imajların toplumsal değişimleri üretme konusundaki güç potansiyelini ve toplumsal değişimleri destekleme ya da üretme konusunda bütünleştirici inançların zorunluluğunu fazla önemsediği söylenebilir. Birçoklarının dinin dünyevileşmesini hoşnutlukla karşılamasına rağmen, aynı şey belki bilimin dünyevileşmesi açısından da yapılmalı (Douglas, 1982). Aslında, her iki dünyevileşme biçimini ve genelde entelektüel bilgiyi kavramanın bir yolu, değişimi bir inanç dizisinin ya da dünya görüşünün öbürüyle yer değiştirmesi çerçevesinde değil; söz konusu simge uzmanlarının -ruhban, bilim adamları ve entelektüeller- kendi bilgilerinin halkın gündelik iktidar dengelerinde oynadığı rolün otoritesini destekleme yeteneksizliklerinde tezahür eden göreceli iktidar potansiyelindeki bir çöküş çerçevesinde değerlendirmekten geçiyor. Burada içerilen bilgi tiplerinin doğasında ve toplumsal etkililiğinde bariz farklılıklar var elbet. Dinsel uzamların sıradan insanlar için dünyevi bir anlama ve pratik kullanışlılığa sahip inançlar sağladığına işaret eden Bendix (1970), bu konuda Weber'i izlemektedir. Oysa, taraftarlarının kanaatlerine rağmen sanatçıların ve entelektüellerin sağladıkları bilgi buna benzer pratik yararlar önermez. Sanatçılar ve entelektüeller devasa hünerlere sahip olsalar da, bu hünerler onlara dinsel anlamda iktidar

sağlamaz ve belirgin bir amacı olmayan gizli bilgi, kültür seçkinlerini nüfusun gözünde kuşkulu bir konuma iter.

Bundan dolayı, Jameson'ın (1987: 53) postmodernizmin bir boyutu olarak kültürün demokratikleştirilmesine gönderme yapması isabetlidir, ama Jameson bunu belli bir kararsızlıkla yapar; çünkü postmodernizmi olumsuz terimlerle değerlendirmekte ve postmodern pastişi çözündürüp yenilenmiş bir toplumsal ya da küresel totalite ve tarih duygusu sağlayacak analiz ve sanatsal üretim tarzları geliştirmeyi istemektedir. Jameson'a göre (1984a: 89-90), bilgi ve sanatın bu anlamda pedagojik bir işlev görmeyi sürdürmesi gerekir. Bu, postmodernizmin başına buyrukluğunun ve oyunculluğunun gelecekteki toplumsal hayatın ve kültürel üretimin örnek çerçevesi olarak kabul edilişine karşı gösterilen anlaşılabilir bir tepki olabilirse de, bu tepki kendisinin entelektüel aristokrasinin halk üzerindeki otoritesini yitirmesine nostaljik bir şekilde yakındığını belirten postmodernistlerin verdiği yanıt karşısında savunmasız kalmasına neden oluyor (bkz. Hutcheon, 1986-7; During, 1987).

Şu halde, postmodernizmi kavrayabilmek için konuya birkaç düzeyde yaklaşmamız gerekiyor. Birinci düzey, tikel alanlarda kutsal patika üzerinde girişilen rekabetçi mücadelelerde belirgin olarak gözlemlenen sanatsal, entelektüel ve akademik alanlardaki değişmeleri içerir. İkinci düzey, toplumiçi ve toplumlararası düzeylerde gruplar ve sınıf fraksiyonları arasındaki iktidar dengelerinde ve karşılıklı bağımlılıklarda boy gösteren değişmeler çerçevesinde kavranılabilecek daha geniş kültürel alanda simgesel malların üretim, dolaşım ve yayım tazlarında ortaya çıkan değişimleri içerir. Üçüncü düzey, yukarıda sayılan birinci ve ikinci değişme dizilerinin bir sonucu olarak anlamlandırma rejimlerini farklı yollardan kullanmaya ve yeni yönelim araçları ve kimlik yapıları geliştirmeye başlayan farklı grupların gündelik pratiklerinde ve tecrübelerinde boy gösteren değişimleri içerir. Postmodernizm birçok açıdan çağdaş kültürel değişimin bir işaretini sunuyor ve bunun dikkatlerimizi, kültürün yukarıda sıralanan alanları ya da "düzeyler"i arasındaki ilişkiye ve akademik entelektüellerin sürece toplumsal çıkarları olan taraflar olarak dahil edilmesini gerektiren zorunlu düşünümselliğe yöneltmesi gerekir.

Başka birçok yorumcu gibi Jameson da bu değişmelerin sıklıkla metinlerden ve öbür anlamlandırma tarzlarından hareketle yorumlanan yaşantı boyutu üzerinde odaklanır. Ama Jameson'ın postmodern kültürel üretimi, toplumsalı küreselleştiren geç kapitalizmin üçüncü ve "daha arı" aşamasına doğru yaptığı hamle çerçevesine oturtarak sadece kültür analiziyle yetinmeyip ötesine geçmek gibi bir özelliği var. Burada Jameson haklı olarak ulusdevletlerin hızlı sermaye ve enformasyon akışlarıyla genişleyen uluslararası piyasa tarafından zayıflatıldıkları devlet-toplum çiftinin karanlığa gömülmesi üzerinde odaklanır. Ama bu anlamda, devlet-toplum çiftinin özdeşliği biçiminde uzun süre sosyolojinin göndergesini oluşturmuş olan toplumsalın sona erişinden söz edebilirsek de, bu durum toplumsal ilişkilerin karanlığa gömülmesi anlamına gelmez. Daha fazla sayıda insan arasındaki genişleyen karşılıklı bağımlılıklar ve daha karmaşık iktidar dengeleri hâlâ sosyolojik açıdan kavranabilir. Jameson'ın yaklaşımının sorunu, iktisattan kültüre sıçraması ve böylece burada toplumsal ilişkiler olarak kavradığımız toplumsalın dolayımlama etkisini gözden kaçırmasıdır. Yani, postmodern kültürü kavrayabilmek için sadece göstergeleri yorumlamakla yetinmemeli, aynı zamanda bu göstergelerin, gündelik pratikleri esnasında insanlar tarafından nasıl kullanıldıklarına da eğilmeliyiz. On sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde ya da on dokuzuncu yüzyıl ortalarında Paris'de cereyan ettiği gibi göstergelerin dallanıp budaklanması ve yeni kültür ürünleri ve meta selinin kültürel açıdan demokratikleştirici bir etkisi vardır elbet ve tikel kültür ürünlerinin ve pratiklerin taşıyıcılarının tikel statüsünü ve toplumsal konumunu tayin etmek için "göstergelerin okunulması"nı zorlaştırır. Ama yine de kültür ürünlerinin niteliklerini yeniden tayin etmek ve okumak için girişimlerin sürekli yapılacağı savunulabilir.

Kısacası, toplumsal guplar kendi toplumsal durumlarını sınıflandırmaya ve düzenlemeye çalışma ve kültür ürünlerini bazı insanlar arasında sınır çeken ve başka bazılarıyla köprüler kuran sınır çizgileri çekme aracı olarak, iletişim vasıtaları olarak kullanma eğilimindedir. Kültür ürünlerinin toplumsal kullanımları üzerinde bu şekilde odaklanmak dikkatlerimizi başkalarının uyguladıkları, sergiledikleri ve tükettikleri kültürel göstergelerin ko-

daçımını yaparak yorumlayan ve zorunlu olarak başkaları hakkında hükümler veren cisimleşmiş kişilerin pratiklerine yöneltecektir. Postmodernizm bu toplumsal oyunun sona ereceği, toplumsalın ötesine bir hamle yapılacağı beklentisini ortaya koyar. Ama kültürel sınıflandırmaların bozulduğu bir evrede yaşasak bile bir kültürel düzenin yeniden elde edilme olanağını gözardı etmemeliyiz ve kültürel başına buyrukluğun bilinç eşiğinde durma ortamlarını, bizatihi kültürle eşuzanımlıymış gibi kabul etme ayartısının tuzağına düşmemeliyiz.

Şu halde, sonuç olarak postmodernizmin sadece kapitalizmin mantığının açınlanışı (unfold) düzeyinde kavranılmaması, ayrıca simgesel üretimdeki çeşitli uzman grupları ve iktisadi uzmanlar arasındaki değişen iktidar dengelerinin, rekabetçi mücadelelerin ve karşılıklı bağımlılıkların dinamiği çerçevesinde somut olarak incelenmesi gerekir. Bu, yeni olduğu iddia edilen kültürel üretim ve tüketim biçimlerinin hem akademi içerisindeki hem de dışındaki üretici, aktarıcı ve yayıcılarının oynadıkları rolü soruşturmamız gerektiği anlamına gelir. Postmodernizm popüler kültür incelemesinin popülerleştirilmesi ve meşrulaştırılması için bir uzam açan uzun süredir yerleşik simgesel hiyerarşilerin istikrarsızlaştırılması gibi başka alanlarda da belirgin olan kültürel sınıflandırmaların bozulması yönünde gerçekleşen toplumsal ya da küresel bir değişikliğin bir arazıysa eğer (DiMaggio, 1987), o vakit postmodernizmi hem toplum içinde hem de toplumlar arasında bulunabilecek grup içi mücadelelerin değişen dinamiğine oturtmamız gerekir. Bundan dolayı postmodernizmin anlaşılması hatırı sayılır ölçüde bir düşünümsellik gerektirmektedir. Terimin başarısından, yerleşik simgesel hiyerarşilerin gardiyanlarıyla akademide giriştikleri mücadele içerisinde terimin vaat ettiği her şeyden ve postmodern kültür ürünlerini tanıyabilecek ve pratikleri esnasında kullanabilecek izlerkitlelerin ve kamuların yaratılmasından ve eğitilmesinden çıkarı olan postmodernizm taşıyıcıları ve aktarıcılarının üzerinde yoğunlaşmamız gerekir.

Son olarak, postmodernizm olarak dile getirdikleri ve şekillendirdikleri kültürel değişmenin izlerini sürmede akademisyenlerin, sanatçıların ve entelektüellerin oynadıkları rolü görmezden gelemeyiz. Bu, sözü edilen grupların postmodernizme

gösterdikleri ilgiyi alaycı bir manipülasyon ya da entelektüel ayrımlar getirme oyunlarındaki bir hamle olarak bir köşeye fırlatmak anlamına gelmez. Halihazırda kültür-iktisat-toplum şekillenimi içerisinde kültürü öne çıkartan ve dikkatlice yapılacak araştırmaları ve teorileştirmeleri gerektiren kültürel değişmelere tanık olduğumuz açıkça ortada. Bugün simgesel üretimdeki uzmanların sayısal gücü ve iktidar potansiyeli artmıştır. Bu artış halihazırda postmodernizm üzerine yapılan tartışmayı daha önce eskiler ve modernler arasında yapılan tartışmayla karşılaştırdığımız takdirde daha da belirginleşir. Postmodernizm kültürün önemindeki bir artışı işaret ediyorsa eğer -burada Baudrillard'nın (1983b) bugün her şeyin kültürel olduğu şeklindeki iddiası akla geliyor-, o vakit bunu sadece meta üretimi mantığının ve teknolojinin bir uzantısı olarak anlamamalı, aynı zamanda kültürün aktarım ve tüketim tarzlarını, kendilerini postmodern olarak tarif edilen duyarlılıklara daha açık kılan eğilimlere sahip simge uzmanlarının, kültür aracılarının ve izlerkitlelerin pratiklerini soruşturmalıyız.

V. GÜNDELİK HAYATIN ESTETİKLEŞTİRİLMESİ

Postmodernizm tanımlarını inceleyecek olursak, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın yok edilmesinin, yüksek sanat ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesinin, genel bir üslupçu keyfiliğin ve kodların oyuncul harmanlanışının vurgulandığını görürüz. Postmodern teorilerin simgesel hiyerarşilerin eşit kılınmasını ve düzenlenmesini, temelcilik karşıtlığını ve kültürel sınıflandırmanın bozulması doğrultusundaki genel bir dürtüyü vurgulayan bu görünümleri postmodern tecrübelerin karakteristiği olduğu savunulan şeylerle de ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda yeni modernlik tecrübesine, Paris gibi modern kentlerin on dokuzuncu yüzyılın ortasından itibaren öne çıkarttığı geleneksel toplumlaşma (sociation) biçimlerinden kopuşla maruz

kalınan şoklara, sarsıntılara ve berrak mevcudiyete işaret etmek için *modernite* teriminin Boudelaire tarafından kullanılma tarzından yola çıkılabilir. Benzer bir şekilde *postmodernité* tecrübesinden de söz edilebilir ve kültürel tecrübelerde ve anlamlandırma tarzlarında algılanan değişikliklerden yararlanılabilir. Bu bağlamda Boudrillard'nın çalışmasında (1983a) gündelik hayatın estetikleştirilmesinin ve gerçekliğin imajlara dönüşmesinin vurgulandığını görürüz. Jameson da (1984a) bir tarih duygusunun yitirilmesini ve çokkatlı zihinsel yoğunlukların yaşantılanmasının söz konusu olduğu zamanın bir dizi süreğen şimdi halinde parçalanmasını vurgular. Tecrübenin buna benzer bir estetikleştirilmesi ve düzenli gösterenler zincirinin kırılması bu isimlerin izleyicisi olanların yazılarında da görülebilir. Bu yazılarda "göstergelerin ve metaların sıvılaşması"nın, "gerçek ve imaj arasındaki sınırın silinmesi"nin, "yüzer gezer gösterenler"in, "hipergerçeklik"in, "derinliksiz kültür"ün, "sersemletici batış"ın, "duyumsal aşırı yüklenme"nin ve "duygu-yükleyen yoğunluklar"ın vurgulandığını görürüz (Kroker ve Cook, 1987; Crary, 1984). Bu örneklerin birçoğunun bu esini imaj üretiminin medya ve genelde tüketim kültüründe şiddetlenmesinden bulmasına karşın, bunlarla çağdaş kent betimlemelerinde de karşılaşılabilir. Burada sadece özellikle postmodern olarak tarif edilen yeni mimari tipi değil, bina edilmiş çevrenin kent bünyesinde bulunan daha genel üslup çorbası da vurgulanır. Ayrıca, geleneğin buna benzer bir bağlamsızlaştırılması ve hayatın hayali kısmından alıntıların yapıldığı tüm kültürel biçimlerin başlattığı akın, postmodern kent uzamlarının "olmayan yeri" boyunca gezindikçe modayı yaşantılamaktan ve modayla oynamaktan ve hayatın üsluplaştırılmasından hoşlanan genç, "merkezsizleştirilmiş özneler" arasında da bulunur (Chambers, 1987; Calefato, 1988). Bunun gibi grupların gündelik hayatı estetikleştirme ve üsluplaştırma projesiyle özellikle 1960'lardan bu yana rock müziğini besleyen ve sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı çeşitli yollardan ihlal etmeye çalışan romantik, bohem sanat okulu arasında net bir şekilde güçlü bağlantılar ve kesişmeler var (bkz. Frith ve Horne, 1987). Öyleyse bu durum *postmodernité* tecrübesinin, özellikle gündelik hayatın estetikleştirilmesine verilen ağırlığın ve bunun

kültür uzmanları tarafından formülleştirilmesi, dillendirilmesi ve desteklenmesinin uzun bir tarihe sahip olabileceğini önerir. Kısacası, *postmodernité*'nin *soykütüğünü* araştırmak ve özellikle bizi daha önceki öncülere gerisin geriye yöneltebilecek *modernité* ve *postmodernité* arasındaki bağlantıları incelemek yararlı olacaktır. Bu, postmodernin var olmadığını ya da yanıltıcı bir kavram olduğunu savunmak anlamına gelmez. Bu, daha ziyade ancak postmodernizmin öncellerini ve daha önceleri benzer gelişmelere tanık olmuş olabilecek uzun erimli kültürel süreci araştırmamız kaydıyla postmoderne özgü olanı anlamaya ve postmoderne özgü olanı, modernde ve hatta modern öncesinde uzun süredir mevcut olan eğilimlerin birikmesini ve yoğunlaşmasını temsil eden şeyden ayırmaya girişebiliriz.

A. GÜNDELİK HAYATIN ESTETİKLEŞTİRİLMESİ

Gündelik hayatın estetikleştirilmesini üç anlamda ele alabiliriz. Birincisi, I. Dünya Savaşı yıllarında ve 1920'lerde çalışmalarında, yazılarında ve bazı örneklerde hayatlarında sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı yok etmeye çalışan Dada'yı, tarihsel avangardı ve Gerçeküstücü hareketleri üreten sanatsal altkültürlere değinebiliriz. Modernizmin müze ve akademide kurumsallaştırılmasına gösterdiği tepkiyle 1960'lı yıllardaki postmodern sanat böyle bir strateji üzerinde bina edilmişti. Ortaya koyduğu kepaze "hazır mamuller"iyle temelde erken dönem Dada hareketine dahil edilen Marcel Duchamp'a 1960'lı yılların New Yorklu avangard-aşırı (trans-avant-garde) sanatçıların saygı gösterdiklerine dikkat edilmesi gerekir. Burada çifte bir hareket gözlemlemekteyiz. Her şeyden önce sanat eserine karşı dolaysız bir meydan okuma, sanatın halesini bozma, sanatın halesini başka bir kılığa sokma ve müze ve akademideki saygıdeğer yerlemine meydan okuma arzusu söz konusudur. Ve ayrıca, sanatın her yerde ve herhangi bir şey olabileceği varsayımı vardır. Kitle kültürünün molozları, aşağılanan tüketim metaları sanat olabilirdi (Burada Warhol ve pop sanat akla geliyor.) Sanat, anti-eserde de bulunabilecekti: "Happening"de, müzeleştirilemeyecek geçici

"yitik" perfomansta ve bunun yanı sıra bedende ve dünyanın öbür duyumsal nesnelerinde. Ayıca, Dada, Gerçeküstücülük ve avangardın stratejilerinin ve sanatsal tekniklerinin birçoğunun tüketim kültürü içerisinde reklam ve popüler medya tarafından devralındığına dikkat çekmeye değer (bkz. Matin, 1981).

İkincisi, gündelik hayatın estetikleştirilmesi, hayatı bir sanat eserine dönüştürme projesine gönderme yapabilir. Bu projenin sanatçılar ve entelektüeller ile sanatçı ve entelektüel adayları arasında yarattığı büyüleyici etkinin uzun bir tarihi var. Bu büyülenme, sözgelimi, G.E. Moore'un hayattaki en büyük ürünlerin kişisel duygulanımlarından ve estetik coşkudan oluştuğunu savunduğu yüzyıl dönümündeki Bloomsbury Grubu'nda görülebilir. Bir sanat eseri olarak kavranan buna benzer bir hayat etiği Pater ve Wilde'ın ondokuzuncu yüzyıl sonlarındaki yazılarında bulunabilir. Wilde ideal estetin "kendisini birçok biçimlerde ve binlerce farklı yollardan gerçekleştirmesi" gerektiğini ve "yeni duyumlara meraklı olacağını" varsayıyordu. Postmodernizmin -özellikle postmodern teorinin- estetik konusundaki soruları öne çıkardığı ve Wilde, Moore ve Bloomsbury Grubu ile iyi hayat ölçütleri bir kimsenin benliğini genişletme arzusu, yeni üsluplar ve duyumlar arayışı ve çok daha fazla olanağı keşfetme arzusu etrafında dönen Rorty'nin yazıları arasında bariz süreklilikler olduğu savunulabilir (Shusterman, 1988). Ayrıca, Wolin'in savunduğu (1986) gibi, hayatta estetik yaklaşımın işgal ettiği yerin merkeziliğini Foucault'nun çalışmalarında da gözlemleyebiliriz. Foucault, Baudelaire'in modernlik anlayışına onaylayıcı bir tarzda gönderme yapar (1986:41-2). Bu anlayışta temel sima, "bedenini, davranışını, duygularını ve tutkularını, bizatihi varoluşunu bir sanat eseri kılan züppe"dir (dandy). Aslında, modern insan kendisini tersyüz etmek isteyen insandır. İlkin on dokuzuncu yüzyılın başlarında İngiltere'de Beau Brummel'le gelişen züppelikçilik, tinsel aristokrasinin kitlelerden iğrenmesinde ve giyim, hal ve tavır, kişisel alışkanlıklarında ve hatta mobilyalarda -şimdilerde hayat tarzı demekteyiz- orijinalliğin ve üstünlüğün sağlanmasına duyulan kahramanca ilgide tezahür ettiği uzlaşmaz bir örnek oluşturucu hayat tarzının inşa edilmesi yoluyla elde edilecek özel üstünlüğü vurguluyordu (bkz. R.H. Williams, 1982: 107). Züppelik

on dokuzuncu yüzyılın ortasından sonlarına dek Paris'te sanatsal karşı-kültürün, bohemin ve avangardların gelişiminde önemli bir izlek haline geldi. Balzac, Baudelaire, Comte d'Orsay'den Edmon de Goncourt, de Montesquieu ve Huysmans' des Esseintes'e dek yazılarda ve yaşantılarda züppeliğin büyüsüne kapılındığı görülür. Estetik tüketim hayatı ile sanatsal ve entelektüel karşı-kültürler açısından hayatı estetik olarak haz verici bir bütün halinde oluşturma ihtiyacı üzerindeki bu çifte vurgunun genelde kitlesel tüketimin gelişimi ve yeni üsluplar, duyumlar arayışıyla ve tüketim kültürü açısından merkezileşen ayırt edici hayat tarzlarının inşasıyla ilişkilendirilmesi gerekir (Featherstone, 1987a).

Gündelik hayatın estetikleştirilmesinin üçüncü anlamı, çağdaş toplumdaki gündelik hayatın dokusunu dolduran göstergelerin ve imajların hızlı akışına gönderme yapar. Bu sürecin teorileştirimi Lukács, Frankfut Okulu, Benjamin, Haug, Lefebvre, Baudrillard ve Jameson tarafından çeşitli yollardan geliştirilmiş olan Marx'ın meta fetişizmi teorisinden epey yararlanmıştır. Adorno'ya göre mübadele değerinin artan tahakkümü yalnızca şeylerin orijinal kullanım değerini ortadan kaldırıp bunun yerine soyut mübadele değerini koymakla kalmıyor, aynı zamanda metayı bir ersatz ya da ikincil kullanım değeri, Baudrillard'nın sonradan "gösterge-değeri" (sign-value) dediği şeyi edinmesine elverecek şekilde serbest bırakıyordu. Bundan dolayı imajların reklam medyası ve teşhirler, gündelik hayatın kentli bünyesinin faaliyetleri ve gösterileri yoluyla ticari manipülasyonun merkezi bir önem taşıması, arzuların imajlar yoluyla sürekli yeniden işlemden geçirilmesini gerektirir. Şu halde tüketim toplumunun sadece başat bir maddeciliğin iplerini salıverdiği düşünülmemeli, çünkü aynı zamanda tüketim toplumu arzulara seslenen ve gerçekliği estetikleştiren ve gerçekleşmesini önleyen hayali imajlarla çıkar halkın karşısına (Haug, 1986:52, 1987:123). Kültüre önceden görülmedik bir önem verilmesine yol açan imajların tüketim toplumunda oynadıkları yeni ve temel rolü vurgulayan Baudrillard ve Jameson'ın ele aldıkları boyut budur. Baudrillard'ya göre bizi gerçeklik ve imaj arasındaki ayrımın ortadan kaldırıldığı ve gündelik hayatın estetikleştirildiği nitel olarak yeni topluma, simülasyon dünyasına ya da postmodern kültüre sevk eden şey, imaj üretiminin ulaştığı

bu yoğunluk, bu birikim, bu dikişsiz kapsamlılıktır. Bu sürecin, manipülatif boyutları vurgulayan yukarıdaki yazarlarca genellikle olumsuz değerlendirildiğini (Benjamin bir ölçüde, Baudrillard da sonraki yazılarında istisna oluşturur) kaydetmemiz gerekir. Bu durum bazılarını sanatın ve gündelik hayatın daha ilerici bir tarzda bütünleştirilmesini savunmaya itmiştir; örneğin, Marcuse'ün (1969) *Özgürlük Üzerine Deneme*'sinde bunu buluruz. Bunu ayrıca, "Bırakın gündelik hayat bir sanat eseri haline gelsin" şeklinde bir çağrı yapan Henry Lefebvre ve Enternasyonalist Durumcular tarafından çeşitli yollardan geliştirilen kültür devrimi nosyonlarında da buluruz (bkz. Poster, 1975).

Gündelik hayatın estetikleşmesinin bu üçüncü boyutu tüketim kültürünün gelişmesinde merkezi bir yer işgal eder elbet ve bizim tespit etmiş olduğumuz ikinci boyutla olan etkileşimini gözden uzak tutmamamız gerekir: Aslında bunların kitlesel tüketim kültürünün rüya-âlemlerinin ve sanatçılar ile entelektüellerin çeşitli mesafe koyma stratejilerini benimsedikleri ayrı bir (karşı) kültür alanının gelişmesini gerektiren uzun erimli bağıntısal gelişme sürecini incelememizin yanı sıra, bu süreci izlekselleştirmeye ve kavramaya girişmemiz gerekir. Burada ilkin, postmodernizmle ilişkili olarak gündelik hayatın estetikleşmesine daha güçlü bir anlam kazandırabilmek için Baudrillard'nın yazılarını biraz daha ayrıntılı inceleyeceğiz.

Baudrillard tüketim toplumu üzerine kaleme aldığı ilk dönem yazılarında bir meta-gösterge teorisi geliştirdi. Bu teoride, göstergenin anlamının özgöndergesel bir gösterenler dizisi içerisindeki yeri tarafından keyfi olarak belirlendiğini belirten Saussurecü anlamda metanın bir gösterge haline gelme tarzına işaret ediyordu. Baudrillard daha yakın tarihli yazılarında (1983a, 1983b) bu mantığı daha ilerilere taşıyarak şimdilerde sonsuz bir büyüleyici imajlar ve simülasyon seliyle karşımıza çıkan medya tarafından sağlanan aşırı enformasyona dikkat çekmişti: "Televizyon dünyadır". Baudrillard *Simülasyonlar*'da (1989a:148) bu hipergerçeklikte gerçek ve hayali olanın birbirine karıştığını ve estetik büyülenmenin her yeri sardığını belirtir; öyle ki "amaçlanılmamış bir tür parodi her şeyin, teknik simülenin, estetik bir hazzın iliştirildiği tanımlanamaz ünün etrafında dolanıp dur-

maktadır". Baudrillard'ya göre (1983a: 151) sanat ayrı bir kapalı gerçeklik olmaktan çıkmıştır; sanat üretime ve yeniden üretime dahil olur; öyle ki her şey, "şu gündelik ve banal gerçeklik bile aynı nedenden ötürü sanat göstergesine dahil olur ve estetik hale gelir". Gerçeğin sonu ve sanatın sonu bizi Gerçeküstücülüğün keşfettiği gizin daha yaygın ve genelleşmiş hale geldiği bir hipergerçekliğe ulaştırır. Baudrillard'nın yazdığı (1983a: 148) gibi:

> Bugün hipergerçekçi olan bizzat gerçekliktir. Gerçeküstücülüğün keşfettiği giz en bayağı gerçekliğin bile gerçeküstü haline gelebileceğini, ama bunun ancak her şeye rağmen hâlâ sanatta ve hayali olanla bağlantılı belli birtakım imtiyazlı alanlarda söz konusu olabileceğini söylüyordu. Bugün bundan böyle hipergerçekçiliğin simüle edici boyutunu bünyesine katan bir bütün olarak hergünkü gerçekliktir; politik, toplumsal, tarihsel ve iktisadi gerçeklik. Bizler her yerde zaten gerçekliğin 'estetik' bir sanrısında yaşıyoruz.

Gerçek boşaltıldıkça ve gerçek ile hayali olan arasındaki çelişki ortadan kaldırıldıkça çağdaş simülasyon dünyası farklılık, perspektif ve derinlik yanılmasının sona erdiğini gördü. Baudrillard (1983a: 151) buna şu ilaveyi yapıyor:

> Ve böylece sanat her yerdedir; çünkü ustalık gerçekliğin tam merkezinde yer alır. Ve böylece sanat ölmüştür; sadece eleştirel aşkınlığının geçip gitmesinden ötürü değil, kendi yapısından kopartılamaz bir estetikle tamamen dolu olan gerçekliğin kendi imajıyla karıştırılmış olmasından ötürü.

Baudrillard'nın şimdi postmodern olarak adlandırdığı simülasyon kültürünün bu üçüncü aşamasında (Kellner, 1987) bir örnek olarak gösterilen biçimlerden biri MTV'dir (bkz. Chen, 1987, Kaplan, 1986, 1987). Kaplan'a göre (1986) MTV, klip sanatçılarının sınırları ve tarih duygusunu bulandırmak üzere farklı dönemlere ait film türlerini ve sanat hareketlerini yağmaladıkları zaman dışı bir şimdide varoluyor gibi görünmektedir. MTV'de türlerin ve yüksek sanatın, popüler ve ticari biçimlerin harmanlanmasıyla tarih uzamsallaştırılır, estetik hiyerarşiler ve gelişmeler çökertilir. Çeşitli imajların kesintisiz akışının bu

imajların anlamlı bir mesaj oluşturacak şekilde birbirine zincirlenmesini güçleştirdiği; gösterenlerin yoğunluğunun ve doyma derecesinin sistemleştirme ve anlatı oluşturma girişimlerine karşı koyduğu savunulmaktadır. Ama yine de bu imajların nasıl işlediğini sormamız gerekir: MTV, Saussurecü anlamda yapılaşmış bir dil oluşturan bir gösterge sisteminin ötesine geçmiş midir?

Scott Lash'in (1988) Lyotard'ın (1971) çalışmasından aldığı *söylem* ve *figür* arasındaki ayrım bu soruyu yanıtlamamıza bir parça yardım edebilir. Lash, postmodern kültürü figürel kılan birkaç özelliğe işaret eder: Postmodern kültürün ikincil süreçlerden (ego) ziyade birincil süreçleri (arzu), sözcüklerden ziyade imajları, mesafenin korunmasının tersine gözlemcinin nesneye dalmasını ve nesneye arzu yatırımını vurgular. Lash, ayrıca bu nitelikleri farklılaşmanın giderilmesi (de-differentiation) süreciyle ilintilendirir. Bu nosyon Weber ve Habermas'ın gönderme yaptıkları kültürel *farklılaşma* sürecinin (estetik biçimlerin gerçek dünyadan farklılaşmasını gerektirir) tersine çevrilerek *farklılaşmanın giderilmesine* yaslanır. Farklılaşmanın giderilmesi sanatın halesinin bozulmasını, bir arzu, duyum ve dolaysızlık estetiğini destekleyen bir tersine çevrilmeyi ima eder. Şu halde Lash'e göre, farklılaşmanın giderilmesi ve figürel anlamlandırma rejimleri, imajların dilden farklı olarak bilinçdışına yaslanan algısal anılara bağlı olma tarzına işaret eder (bu algısal anılar, sistematik kurallara sahip bir dil gibi yapılaşmamıştır). İmajlar ikonik olarak, yani benzerlikler yoluyla anlamlandırır. Figürlerin sinema, televizyon ve reklam gibi görsel anlamlandırma rejimlerinde bulunmasına rağmen aynı zamanda tüketim kültürünün genel bir görünümü olduğu da savunulabilir. Burada, Benjamin'in (1982b) *Passagen-Werk*'inde on dokuzuncu yüzyıl ortası Paris kapalı çarşıları konusunda yaptığı tartışmada merkezi bir yer işgal eden kitle tüketiminin rüya âlemlerinde bayağıdan mest olma duygusu ve bayağının şiirleştirilmesine verdiği öneme gönderme yapabiliriz. On dokuzuncu yüzyılın Paris'ine odaklanan bu çalışma daha önce tartıştığımız gündelik hayatın estetikleşmesinin ikinci ve üçüncü anlamlarının kökenlerini zaman ve uzamda bir araya getiren bir çalışmadır.

Şu halde, Lash'in (1988) postmodernizm açısından temel

önemde olduğunu savunduğu figürel anlamlandırma yoluyla gündelik hayatın estetikleşmesinin kökleri, mest edici rüya âlemlerinin, sürekli değişen metalar, imajlar ve bedenler (*flâneur*) selinin bölgesi haline gelen on dokuzuncu yüzyıldaki kapitalist toplumların büyük kentlerinde tüketim kültürünün kaydettiği büyümede yatıyor olabilir. Ayrıca bu büyük kentler, üyeleri yeni duyumlar silsilesinden büyülenen ve çeşitli ortamlarda bunları yakalamaya çalışan ve bu duyarlılıkları kışkırtma, formülleştirme ve daha geniş izlerkitleyle kamulara aktarmada aracı olarak hareket eden sanatsal ve entelektüel karşı-kültürlerin, bohemlerin ve avangardların yeşerdikleri bölgelerdi (bkz. Seigel, 1986). Modernlik üzerine kaleme alınan literatürün bu *modernité* tecrübesinin, Baudelaire'in *flâneur* ve Benjamin'in kapalı çarşılar tartışmasında yakalanan yeni kent merkezlerinin şokları, sarsıntıları ve fantazmagor-yalarının merkeziliğine dikkat çekmesine rağmen, bunların *'postmodernité'* tecrübesinin anlaşılması açısından ne ölçüde anlamlı olduğunu sormamız gerekir.

O nedenle modernite tecrübesinin geç yirminci yüzyıl pratikleri ve bölgeleriyle olan süreklilikleri ve kopuntuları incelememiz gerekiyor. Böyle bir inceleme kent merkezinde yer alan bölgelerin *gentrification*'ı ve mağazalarda, alışveriş merkezlerinde, konulu parklarda, otellerde hayranlık verici hayalleri kullanan simülasyon çevrelerinin ortaya çıkışıyla tezahür eden postmodernleşme süreci yoluyla gerçekleşen kentsel yenilenmeye eğilmemizi sağlayacaktır (Cooke, 1988; Zukin, 1988a). Buna ilave olarak, daha önceleri eğitimli, ehil kişilere, ciddi izleyicilere göre olduğu düşünülen müzeler gibi kurumlarda anlamlı değişikliklerin cereyan etmekte olduğu savunulmuştur. Bugün müzeler daha geniş bir izlerkitleyi kendilerine çekmeye çalışmakta ve birer gösteri, duyumsama, yanılsama ve montaj bölgesi, kutsal patikanın bilgisinin ve yerleşik simgesel hiyerarşilerin aşılandığı bir yer olmaktan ziyade bir kimsenin yaşantıladığı bir yer haline gelmek üzere, sahip oldukları yüksek kültür yaftasını bir yana bırakmaktadır (Roberts, 1988). Ayrıca bu yeni uzamların sağladığı tecrübenin entelektüeller ve kültür aracıları tarafından ifade edilme ve çeşitli izlerkitlelerle kamulara aktarılma ve yaygınlaştırılma sürecini soruşturmamız ve bu "yeni" duyarlılıklar

konusundaki pedagojilerin gündelik pratiklere dahil edilme yollarını incelememiz gerekir.

Bu durum gündelik hayatın estetikleşmesinin zaman ve uzam içerisindeki özgül yerlemlerde incelenmesi gerekliliğini işaret eder. Gündelik hayatın total estetikleşmesinin ustalığın elde hazır tek gerçeklik haline geldiği noktaya dek sanat, estetik duyarlılık ve gündelik hayat arasındaki engellerin çökertilmesini gerektirmesine rağmen, bunun verili bir şey olduğunu ya da insan algılayışının doğasında yer alan ve bir kez keşfedildikten sonra daha önceki tüm insani varoluşa maledilebilecek bir şey olduğunu varsaymamalıyız. Tam tersine, bunun oluşum sürecini incelemeliyiz. Bundan dolayı, özgül yerlemlere ve genellik derecelerine yönelik mütevazı sosyolojik soruları ortaya atmamız gerekir. Bu sorular çerçevesinde, çeşitli gruplar arasındaki değişen karşılıklı bağımlılıklarda ve mücadelelerde yükselen tikel bilişsel üslupların ve algılama tarzlarının sosyo-genetik tarihsel kökenlerini inceleriz. İki kısa örnek vermek gerekirse: Robbins'in (1987) on dokuzuncu yüzyıldaki İngiliz dağcılarına ilişkin yaptığı çalışmanın gösterdiği gibi uzun süredir yolcuların ve yerlilerin kayıtsız kaldıkları dağların estetik hazlar doğurabilecek güzellik nesneleri haline geldikleri süreç, orta sınıflar arasında yeni beğenilerin gelişmesini, öğretilmesini ve kurumsallaşmasını içeren belirli bir toplumsal süreçti. Buna benzer şekilde on sekizinci yüzyılın başında Büyük Turun ortaya çıkışı Avrupa'nın harabelerini ve sanat hazinelerini yaşantılamayı arzulayan soylu ve üst sınıftan insanlara cazip gelmişti; oysa daha önceleri sergilenen genel tutum bir kimsenin ihtiyaç duyabileceği tüm duyumsamaları ve hazları sağladığı düşünülen memleketini terk etmemesi gerektiği yönündeydi (Hazard, 1964: 23).

Gündelik hayatın estetikleşmesi ifadesiyle tam olarak neyin anlatılmak istendiği konusuna eğilmemiz gerektiği açık. Estetik öğretisi daha genel olarak sanatın, güzelliğin, estetik tecrübenin doğasını ve estetik yargının ölçütlerini incelemeye çalıştı (Wolff, 1983: 13, 68). Modern estetiğin on sekizinci yüzyılda gelişmesinden beri Kant'ın *Estetik Yargı Yetisinin Eleştirisi* başlıklı eserinden hareketle etkili bir gelenek gelişti. Bu gelenekte estetik beğeni yargısının ayırt edici niteliği nesne karşısındaki ka-

yıtsızlıktır ve bu perspektife göre gündelik hayattaki nesnelerin tamamı dahil olmak üzere herhangi bir şeye estetik bir tutumla eğilmek olanaklıdır. Böylece Simmel nesnelere dolaysızca dalıp gitmeksizin mesafeli, tefekküre dönük bir bakış açısından eğilinmesinin gerektirdiği hazlara işaret ettiği zaman bu geleneğin tesirini göstermiş olur (Frisby, 1981: 151). Bu mesafeli, dikizci tutum büyük kentlerdeki gezentide, duyuları yanı başından geçip giden yeni perspektifler, izlenimler ve duyumsamalar seli tarafından aşırı tahrik edilen gezentide bulunur. Ama mesafe koyma zorunluluğunun ve bunun figürlerde tersine çevrilişinin de estetik bir yönelim gerektirip gerektirmediği sorusuyla karşılaşıyoruz. Lash'in (1988) farklılığın giderilmesinden söz edişine benzer şekilde bizim de mesafenin giderilişinden -yani, tefekkür nesnelerine gömülüp gitmenin verdiği hazdan- söz etmemiz faydalı olabilir (Burada mesafe koymaktan Mannheim'ın -1956- kültürün demokratikleşmesine ilişkin yaptığı tartışma esnasında söz edişinden farklı bir tarzda söz ediyoruz). Mesafenin giderilmesinin faydası sıklıkla kurumsal olarak estetik yaftası vurulmuş olan nesnelerin dışında kalan nesneleri ve tecrübeleri görme kapasitesini yakalamaya elvermesidir, çünkü böylece nesnelerin dolaysızlığına, arzu yatırımı yoluyla tecrübeye gömülüşe işaret eder. Bu, etkin olarak duyguların denetimsiz bırakılması, bir kimsenin kendisini nesnenin teşvik edebileceği bir duyumsamalar silsilesine tamamen açabilmesi kapasitesinin geliştirilmesini içerir. Ele alınması gereken başka bir soru da, Lash'in tartıştığı figürelin ve farklılaşmanın giderilmesinin yanı sıra yukarıda kullandığımız haliyle mesafenin giderilmesinin bununla ilişkili katogorilerin önerilmesinde ne ölçüde kullanılabileceğidir. Sözgelimi, benzer bir gömülüp gitmeye ve kodlanmış denetimlerin ve farklılaşma, mesafe koyma süreçlerinden önce ortaya çıkan ya da sınırlı bilinç eşiğinde durma alanlarında bunlarla birlikte ortaya çıktığı ve yeşertildiği söylenebilecek çerçevelenmiş tecrübelerin ortadan kaldırılması a işaret eden farklılaşma öncesi ve mesafe koyma öncesi gibi kategoriler önerebilir miyiz? Bu noktaya teorik bir düzeyde daha sonraki bir noktada, yakınlık ve mesafelilik arasında görülen değişen dengeler bazında yaklaşmak faydalı olabilir. Elias (1987) sanatçının aşırı duygusal yakınlık ve me-

safelilik arasında gidip gelme tarzını betimler. Aslında, hem sanat eserini üretme sürecinde hem de bununla ilintilendirilen bir hayat tarzını geliştirme sürecinde duyguların eksiksiz olarak araştırılmasıyla denetlenmesi arasında gidip gelme kapasitesinin yeşertilmesi ve idare edilmesi sanatsal alt-kültürler içerisinde yaratılmış merkezi bir kapasitedir (Bu nokta aşağıda daha ayrıntılı tartışılacak). Son olarak, estetiğin beğeni soruları etrafında döndüğü savunuluyorsa eğer, Bourdieu'nün (1984) bilişsel değerlendirme, mesafe koyma ve arı üslubun denetimli yeşertimini içeren yüksek Kantçı estetik ile bu estetiğin yadsıdığı şey arasında, yani dolaysız duyumlardan hoşlanma, halk sınıflarının "grotesk" bedensel hazları arasında bir ayrım yaptığını eklemeliyiz. Gündelik hayatın estetikleşmesi çerçevesinde, postmodernizmin figürel anlamlandırma rejimlerinde yankısını bulan büyük kentlerdeki tüketim kültürünün "rüya âlemleri"nin içerdiği dolaysız izlenimlerin, duyumsamaların ve imajların halk sınıflarının ve kültürünün gelişim sürecinde ne ölçüde uzun bir tarihi olduğunu sormamız gerekir. Ama ilkin Baudelaire, Benjamin ve Simmel'in tartıştıkları on dokuzuncu yüzyıl ortaları ve sonlarındaki Avrupa'nın büyük kentlerinde oluşan modernlik tecrübesine kısaca eğilmemiz gerekiyor.

B. *MODERNİTÉ*

Baudelaire, Benjamin ve Simmel on dokuzuncu yüzyıl ortaları ve sonlarındaki büyük kentlerin *modernité* tecrübelerini açıklamaya çalışmıştı. Baudelaire, daha sonraları Benjamin'i büyüleyecek olan 1840'ların ve 1850'lerin Paris'i üzerinde odaklanmıştı. Büyüyen kitle kültürüyle Baudelaire'in dünyası Benjamin'in tamamlanmamış *Passagen-werk*'inin (1982b) konusunu oluşturdu. Simmel'in 1890'larda yazılan ve 1900 yılında yayımlanan *Para Felsefesi* kitabı da Berlin'in yeni kalabalık kent uzamlarındaki gezentilerin ve tüketicilerin tecrübesi üzerinde odaklanır. Simmel'in Berlin'i aynı zamanda Benjamin'in kendi çocukluğu hakkındaki düşünümlerinin konusu olacaktı: *Berliner Kindheit um 1900* ve "Berlin Günlüğü" (Benjamin, 1979).

Baudelaire on dokuzuncu yüzyıl ortalarının Parisi'ndeki hayatın kısa ömürlü geçici güzelliğinden ve çirkinliğinden büyülenmişti: Modaya uygun hayatın değişen debdebesi, kalabalıkların yarattıkları kısa ömürlü izlenimlerin ortasında gezinen *flâneur*'ler, hayatlarını sanat eserlerine dönüştürmeye çalışan züppeler, modern hayatın kahramanları; Lefebvre (1978) bunlara (profesyonel sanatçının karşıtı olarak) "kendiliğinden" sanatçılar diyordu (alıntılayan Frisby, 1985b: 19). Baudelaire'e göre sanatın bu modern senaryoları yakalamaya çalışması gerekiyordu. Baudelaire eski Roma, Yunan, Orta Çağ ya da Şark kostümlerini ve eşyalarını içeren resimler yapan çağdaş sanatçılara horgörüyle bakıyordu. Oysa sanatçının "her çağın kendi gidişi, bakışı ve jesti" olduğunu ve bunun "yalnızca görgü ve jestlerde değil, yüzün biçiminde bile bulunduğu"nun farkında olması gerekiyordu (Baudelaire, 1964: 12). Buna benzer şekilde her iş ya da meslek, güzel ya da çirkin kendi damgasını yüze ve bedene vurur. O nedenle, Baudelaire'in takdir ettiği Constantine Guys gibi modern hayatın ressamının giderek artan bir hızla yeniden oluşturulan geçici, kısa ömürlü güzelliğin peşinde koşmaya çalışması gerekir.

Baudelaire kalabalıktan büyülenmişti. Benjamin (1973: 169), Engels'in kalabalıktan duyduğu hoşnutsuzluğu ve Poe'nun kalabalığın yarattığı korku ve gözdağını tarif edişini kapalı çarşılarda rahatça ve aylak aylak gezinebilen ve kalabalık içerisinde farklı bir yer işgal eden Baudelaire'in *flâneur*'üyle karşıtlaştırır. Paris'in yeni kapalı çarşıları Benjamin'in *Passagen-Werk*'inin (1982b) konusuydu. Bunlar resmen pasajdı, "psikenin ruhsal uzamları" olan penceresiz dünyalardı (van Reijen, 1988). Tüketim kültürünün bu "rüya âlemleri", kapalı çarşılar ve büyük mağazalar Benjamine'e göre *Kapital*'in 1. cildinde "meta fetişizmi"ne ayrılmış olan kısımda Marx'ın sözünü ettiği fantazmagorilerin maddeleşmeleriydi. Yeni büyük mağazalar ve kapalı çarşılar, mallara birer fetişmişçesine tapınılan tapınaklardı. Benjamin "metaların fetiş karakterinde anorganik olanın cinsel cazibesi"ne bir ifade kazandırmaya çalıştı (van Reijen, 1988). (Büyük mağazalar ve kapalı çarşılar hakkındaki bir tartışma için bkz. R. H. Williams, 1982; Geist, 1983).

Endüstriyelcilik çağında sanatın yanılsama yaratma gücü, ori-

jinal bir eser olarak otoritesi, "hale"sinin kaynağı endüstriye kaydı ve böylece bir kitle kültürü üretmek üzere resim reklama, mimari teknik mühendisliğe, el sanatları ve oymacılık endüstriyel sanatlara dönüştü. Paris, görsel temsillerden oluşan bu yeni kent panoramasının bir örneğini sunuyordu. Buck-Morss'un (1983: 213) belirttiği gibi:

> Kapitalist endüstriyelciliğin dinamiklerinin, 'gerçeklik' ve 'sanat'ın yer değiştirdikleri tuhaf bir tersine çevrilmeye neden olduğu söylenebilir. Gerçeklik yapaylaşır, yeni endüstriyel süreçlerin olanaklı kıldığı metaların bir fantazmagorisi ve mimari inşa haline gelir. Modern kent, yoğunluğu en az daha önceki doğal manzara denli tamamen kuşatıcı olan binalardan ve tüketim parçalarından oluşan yapay bir manzara yaratan bu tip nesnelerin bollaşmasından başka bir şey değildi. Aslında, böyle bir kent çevresinde doğan çocuklara (Benjamin gibi) bu yapay manzara bizzat doğa olarak görünüyordu. Benjamin'in metaları kavrayışı sadece eleştirel değildi. Benjamin 'tıpkı bilimlerin XVI. yüzyılda kendilerini felsefeden özgürleştirmeleri gibi yaratıcılığı sanattan özgürleştiren' (*Passagen-Werk*: 1236, 1249) imajlara sahip olan metaları ütopyan oldukları gerekçesiyle onaylıyordu. Endüstrinin ürettiği maddi nesneler, binalar, turistik broşürlerden süslenip püslenme malzemelerine dek her türlü meta Benjamin'e göre kitle kültürüydü ve *Passagen-Werk*'in temel ilgi konusunu oluşturuyordu.

Hollywood filmleri, gelişen reklam endüstirisi ve televizyonuyla yirminci yüzyılın kitle iletişim araçları, Benjamin'in bunların, özellikle filmin yanılsamaları yinelemek için değil, gerçekliğin yanılsama olduğunu göstermek için daha eleştirel bir tarzda kullanılabileceğini hâlâ savunmasına rağmen, bu meta dünyasını sonsuzcasına çoğaltabilirdi.

Estetikleşmiş meta dünyasında sanatsal ve tarihsel izleklerin sürekli olarak yeniden işlenip kullanıma sokulması, kent manzarasının çocukluk anılarına yarı yarıya unutulmuş rüyaların cezbedici niteliğini kazandırıyordu. Modern kentin efsanevi büyülü dünyasında çocuk yeniyi yeni baştan keşfederken, yetişkin yeninin içindeki eskiyi keşfeder (Buck-Morss, 1983: 219). Sürekli değişen kent manzarasının çağrışımları, benzerlikleri ve anıları

tahkim etme kapasitesi kalabalığın içindeki gezentinin merakını besler. Caddelerde gezinen aylak, nesneleri bağlamlarından soyundurulmuş ve anlamların şeylerin yüzeyinden okunduğu gizemli bağlantılara maruz kalmış bir halde görür (Buck-Morss, 1986: 106). Boudelaire (1964: 4) hastalık sonrası nekahet döneminde her şeyi dolaysızlığı içinde yeni baştan görme yeteneği metaforunu kullanırken bu noktayı yakalamaya çalışıyordu. Nekahet çocukluğa dönmek gibidir: "Nekahet halindeki kimse tıpkı bir çocuk gibi en önemsiz görünenleri de dahil şeylerle şevkle ilgilenme yeteneğine en yüksek derecede sahiptir... Çocuk her şeyi yeni olarak görür, daima *sarhoştur*" (alıntılayan Frisby, 1985b: 17). Bu pasaj, Fredric Jameson'ın (1984b: 118) şizofrenide görüldüğü gibi postmodern kültürün kilit görünümlerinden biri olarak "yoğunluklar"dan söz etmesine ve duyguyla yüklü berrak, güçlü tecrübelere gönderme yapmasına benzediği için ilginçtir. Bu yoğunluklar, gösterenler arasındaki ilişkinin kopmasına ve şizofrenide ya da hastalık sonrası algılayışlarda bulunan zamanın bir dizi süreğen şimdi halinde parçalanmasına yol açar. Şu halde bu, figürel estetiğin iyi bir örneği gibi görünecektir.

David Frisby (1985a) modernliğin ilk sosyologu olarak Georg Simmel'i tartışırken, Benjamin'in (1973: 106) Baudelaire'in eserlerinde gördüğü nevrasteni, büyük kent sakini ve müşteri izleklerinin Simmel'in modernliğe dair tartışmasında da belirgin bir şekilde öne çıktığına işaret eder. Simmel, geçici ve yanılsatıcı doğası bizim daha önce sözünü ettiğimiz metaların estetik boyutunu yankılayan dünya sergileri inşalarının estetik boyutlarına dair ilginç içgörüler geliştirir. Estetiğin estetikle alakasız alanlara sunulma sürecinin bir benzeriyle moda alanında karşılaşırız. Modanın şiddetlenen hızı bizim zaman bilincimizi arttırır, yenilikten ve estetikten aldığımız eşzamanlı haz bize güçlü bir şimdi duygusu kazandırır. Değişen modalar ve dünya sergileri modern hayattaki üslupların sersemletici çoğulluğuna işaret eder. Yüzyıl dönümünde Simmel'in yazdığı tarihteki Jugendstil hareketinin (Britanya'da Estetizm olarak bilinen buna benzer bir hareket vardı) "her tencere tavayı" üsluplaştırmaya çalışmasından ötürü orta sınıflar açısından hane halkının manevi alanına yapılacak bir ricat, üslup karşısında bir sığınak oluşturmuyordu. Manevi dün-

yanın üsluplaştırılması modern hayatın öznelciliğine göreceli istikrarlı bir art yöre sağlama ve bu öznelciliği yumuşatma yönünde paradoksal bir girişimdi. (Frisby, 1985a: 65)

Frisby'ye göre (1985a: 52) Simmel'in kültürel modernlik teorisi Habermas'ınkine yeğlenebilirdi. Habermas'ın (1981a) modernliğin estetik öğretisini Baudelaire çerçevesinde tartışmasına karşın kültürel modernlik konusunda yaptığı tanım, hayat alanlarının farklılaşması nosyonuna oturan Max Weber'in modernlik teorisine yaslanır (Habermas, 1984). Frisby'ye göre estetik alanı hayatın öbür alanlarından ayrı bir alan olarak görmekten ziyade modern hayatın içerisine oturtmaya girişmesinden ötürü Simmel'in konumu Habermas'ınkine yeğ tutulabilir.

Bu kısmı sonuçlandırmak için ortaya atılabilecek savunuları yaparken bu karşıt konumlardan yararlanabiliriz. Birincisi, mesele Habermas'a karşı Simmel'in konumunun yeğlenmesi ya da yeğlenmemesi değil, her iki konumun da aynı sürecin farklı boyutlarına eğilmesi meselesidir. Habermas'ın konumu Weber'in ayrı sanatsal karşı-kültürlerin ortaya çıkışı, sözgelimi on dokuzuncu yüzyılın ortasında bohemlerin ortaya çıkışı hakkında yaptığı tartışma üzerinde bina edilir. Sanatın yanı sıra bilim, hukuk ve dini içeren "kültürel alan" terimi bu alanın toplumun geri kalanıyla arasında olan karşılıklı bağımlılıkların dikkatimizden kaçmasına yol açabilirse de, bu terimin dikkatlerimizi alanın "*taşıyıcıları*"na -simgesel üretim uzmanlarının ve özellikle buradaki amaçlarımız açısından sanatçıların ve entelektüellerin sayısındaki ve iktidar potansiyelindeki artışa- yoğunlaştırmaya itmek gibi bir özelliği var. Sanatsal karşı-kültürler de uzamsal olarak on dokuzuncu yüzyılın büyük kentlerinde, özellikle Benjamin'in "on dokuzuncu yüzyılın başkenti" dediği Paris'te yerleşmişti (Seigel, 1986). Bundan dolayı, yeni kent uzamlarında hareket eden ve daha önce sözünü ettiğimiz şoklardan, sarsıntılardan, kalabalık selinden ve rüya âlemlerinden payını alan gezenti olarak sanatçı ve entelektüelin konumunu hesaba katmak zorundayız.

Üyeleri, uğraşılarının doğası gereği tecrübeleri gözlemlemeye ve kaydetmeye eğilimli olan bu grup açısından bizi ilgilendiren önemli nokta, bunların kent uzamlarında gezinirken yakaladıkları

tecrübelerin bu yerlerin tayin edici tecrübeleri olarak kabul edilmiş olmasıdır. Baudelaire, Simmel ve Benjamin'de gözlemcinin mesafelilik duygusuna, daha sonra gömülüp gitme (ilgilenme) doğrultusundaki sarkaçlara birçok gönderme yapıldığını görürüz, ama bunların hepsi de kentteki kalabalığın içine sızıverebileceklerini ve onları yanı başlarında taşıyan bir anonim bireyler yığını olduğunu varsayar. Sözgelimi, Baudelaire (1964: 9) "dünyayı seyretmenin, dünyanın merkezinde yer alırken aynı zamanda dünyanın bakışlarından gizli olmanın" hazzından söz eder. Ama seyirci görünmez adam değildir ve Bourdieu'yü (1984) izleyerek küçük burjuva entelektüelin ya da sanatçının niçin böyle bir görünmezlik peşinde koştuğu ve toplumsal uzamda seyyar gezindiği hissine kapıldığı konusunda birkaç neden zikredebiliriz. Sanatçı ya da entelektüel her şeye rağmen mükemmel bir kayıt aracı ya da enstantaneleri tespit eden bir kamera olmayıp (burada Janet Wolff'un -1985- "Görünmez *Flâneuse*" başlıklı yazısında tavsiye ettiği terimi kullanmak daha uygun olurdu), görünüşü ve hal ve tavırları çevresindekilere okunabilir izlenimler ve sinyaller saçan cisimleşmiş bir insan-varlıktır. Bu sinyaller sadece işkollarında ve fahişelerde değil, sanatçılar ve entelektüellerde de kayıtlı bulunur. Bedenlerin hızlı akışıyla kalabalık sözsüz karşılaşmaların bir ortamı olabilirse de, öbür insanların görünüşlerini kodaçımına uğratma süreci ve bu görünüşleri yorumlamanın verdiği keyif, Baudelaire'ın işaret ettiği gibi süratle yol alır. Baudelaire kendisininki de dahil olmak üzere entelektüellerin ve sanatçıların faaliyetlerinin metalaşma tarzının farkında olmakla kalmıyor, kamusal hayatta temellük edilme sürecinden sıyrılmaya çalışan havai, tinsel zihniyetli sanatçının girişimlerine de horgörüyle bakıyordu. Böylece, "Halenin Yitimi" başlıklı düzyazısında kalabakların içinden fark edilmeksizin süzüleceğini düşünen şairle kafa bulur ve kendi sanatının dünyevi olduğunu ve kişiliğinin toplumsal olarak tanınabilir olduğunu gösterir (bkz. Spencer, 1985: 71, Berman, 1982; 155).

Bu sınır alanından bir kez uzaklaşıp dükkânlar, bürolar ve kurumlardaki dolaysız toplumsal karşılaşmalara kaydığımızda bu akış yavaşlar ve katılımların bilinçdışı bedensel sinyallerde ve jestlerde (giyim kuşam, üslup, ses tonu, yüz ifadeleri, hal ve ta-

vırlar, duruş, hal ve gidişat ve toplumsal kökenleri taşıyan bedenin hacmi, boyu, kilosu vb.) belirtik duran simgesel iktidarı fark etme, gözetleme ve karşılık vermeye muktedir olmalarından ötürü yorumlama süreci daha kesin bir tarzda yol alır. Aslında sanatçının ve entelektüelin toplumsal olarak tanınabilir ve toplumsal uzama oturtulabilir olan hayat tarzı çerçevesinde kavranılması gerekir. Sanatçının ve entelektüelin şu iki konuda çıkarı vardır: (i) Hayat konusundaki algılarının yaygın bir kabulle karşılanması, yani meydan okur ve yadsırlarken bile estetik bakışın değeri; genelde kültürel ve düşünsel ürünlerin değeri ve bunların nasıl kullanılacağı ve yansıtılacağı konusunda eğitime ihtiyaç duyulması; ve (ii) kendi altkültürlerinde belirtik olan hayat tarzının üstünlüğünün ilan edilmesi; öyle ki sonuçta başkaları da onların cisimleştirdikleri "serbest" modaları, üslupları ve algıları benimseyeceklerdir; avangardın ortaya koyduğu ve tam o anki üslupları olmasa da, işin erbabı olanlar ile onların gerisinde kalan hevesli izlerkitle ve takipçiler arasındaki gerekli mesafeyi koruyan dünün üsluplarını benimseyeceklerdir.

Sanatçıların ve entelektüellerin beğeni ve hayat tarzlarına ve onların estetik algılar ve duyarlılıkları genelleştirmede yatan çıkarlarına eğilebilmek için Weber ve Habermas'dan yararlanabilmemize karşılık, kent manzarasının mimari, ilan panoları, mağaza vitrinleri, reklamlar, ambalajlar, sokak levhaları vb. ve bu uzamlarda hareket eden cisimleşmiş kişiler (değişen derecelerde moda giysiler, saç biçimi, makyajla donanmış ya da bedenlerini kendilerine özgü üsluplarla hareket ettiren bireyler) yoluyla estetikleştirilmesine ve efsunlanmasına eğilmek istediğimizde Simmel ve Benjamin'den yola çıkabiliriz. Gündelik hayatın bu ikinci anlamda estetikleşmesi yeni binaları, büyük mağazaları, kapalı çarşıları vb. aceleyle birbirinin peşi sıra yığan ve dükkânları doldurmak ve buraları ziyaret edenleri giydirmek için sonsuz bir ürünler silsilesi üreten büyük kentlerdeki meta üretiminin genişlemesine ve yayılmasına işaret eder. Metanın o anda ne hayal edilirse edilsin estetikleşmiş bir imaj üstlenebilmesini olanaklı kılan işte bu aynı anda mübadele değeri ve ersatz kullanım değeri olma, aynı ve farklı olma yönündeki çifte kapasitesidir. Sözgelimi, Sennett (1976) Paris'in ilk büyük mağazası Bon

Marché'nin 1850'lerde açılmasından kısa bir süre sonra ilk camekânın nasıl da tencere ve tavaları teşhir ettiğini anlatır. Tencere ve tavalar estetik bir etki yaratmak üzere belli bir beğeni içerisinde istiridye kabukları, mercan boncuklar, palmiyeler vb. kullanılarak bir Güney Pasifik adası vitrini oluşturuldu. Aynı zamanda bu teşhiri kimin düzenlediğini sormak zorundayız. Buna vitrin tasarımcıları diye yanıt verilecektir, ama aynı zamanda rüya âlemlerinin tasarlanmasına ve yaratılmasına yardımcı olan reklam, pazarlama, tasarım, moda, ticari sanat, mimari ve gazetecilik gibi bununla ilişkili öbür alanlarda çalışan personele de dikkat çekebiliriz. Bu alanlarda çalışanların beğenileri, eğilimleri ve sınıflandırma şemaları birçok bakımdan sanatçıların ve entelektüellerinkiyle benzerdir ve bu alandaki en son gelişmelerde ilişkilerini sürdürürler. Böylece bu alanlarda çalışanlar da açıktan açığa birçok mahirane yoldan estetik eğilimleri ve duyarlılıkları, "kahraman sıfatıyla sanatçı" nosyonlarını ve "hayatın üsluplaştırılması"nın önemini daha geniş konumlara aktarırlar (bkz. Allen, 1983; Frith ve Horne, 1987, Zukin, 1988b). Aslında, bu alanlarda çalışanlar kültür aracıları olarak kamunun yeni üsluplar ve beğeniler konusunda eğitilmesinde önemli bir rol oynar.

Dikkat çekebileceğimiz ikinci nokta, gündelik hayatın postmodern estetikleşmesiyle ilintilendirilen birçok görünümün temelinin modernlikte yatmasıdır. Çocukların, bir hastalıktan sonra iyileşmeye yüz tutanların ve şizofrenilerin karakteristik algıları olan imajların, bilincin eşiğinde durma halinin, berrak yoğunlukların, figürel anlamlandırma rejimlerinin Baudelaire, Benjamin ve Simmel'in betimlediği *modernité* tecrübeleriyle paralellikler gösterdiği söylenebilir. Bu anlamda, Lyotard'ın (1984: 72) postmodernizm "sona ermiş modernizm değil, oluş halindeki modernizmdir ve bu durum süreğendir" derken yaptığı gibi modernizm ve postmodernizm arasındaki bağlantılara dikkat çekebiliriz. Lyotard'ın sanatsal modernizme gönderme yapmasına ve postmodernlik üzerine Kantçı bir perspektif benimseyerek postmodernliği sürekli olarak dışavurulmaz olanı dışavurma ve temsil edilemez olanı temsil etme doğrultusundaki avangardist bir girişim olarak görmesine karşılık, biz, karakteristiğini Benjamin ve Simmel'in betimlediği büyük mağazalar, kapalı çarşılar dünya

festivalleri vb.'yle birçok ortak noktası bulunan yirminci yüzyıl sonları alışveriş merkezleri, büyük mağazaları, konulu parkları ve "Disneyland"lerindeki gösterilerle ve simüle edilmiş ortamlarla ilişkilendirebiliriz (bkz. Urry, 1988). Kısaca bir örnek vermek gerekirse, 1900 yılında düzenlenen Paris Sergisi birkaç simülasyon içeriyordu. Doldurulmuş hayvanlar, hazineler ve ticari eşyalarıyla egzotik bir manzarası olan; simüle edilmiş ev içleri ve avlularıyla Mağripler dönemindeki Endülüs İspanyası'nı temsil eden bir sergi; izleyicileri bir ray üzerinde hareket eden gerçek bir vagona yerleştirirken Sibirya izlenimi vermek için pencerenin dışa açıldığı bir Sibirya-Aşırı panoraması. Ayrıca Sinerama'nın ilk öncülerinden multi-projektörlü bir gösterim (bkz. R.H. Williams; 1982).

Üçüncü olarak, birincil süreçlere verilen figürel ağırlık, imaj seli, berrak yoğunlukları ve teşhir edilen meta estetiğinin uyandırdığı mucize duygusuyla modernliğin rüya âlemine benzer niteliği bizzat modernliğin daha uzağına gidiyor olabilir. Bunların karnavallar, panayırlar, tiyatrolar ve öbür kamusal uzamlardaki öncülerine kısaca göz atacağız. Bu gibi yerlemler heyecan, yeni bir duyumsamalar silsilesi ve medenileşme süreçlerinden kaynaklanan duyguların genel denetimiyle bir karşıtlık ve bu denetimlerden geçiçi bir kurtuluş sunuyordu.

Dördüncü olarak, bu sürecin ilerici ya da gerici boyutları hakkında söyleyebilecek pek az şeyimiz var. Sadece modernizmin sanatsal ve entelektüel altkültürlerinin çatışkısal, sınırları ihlal edici nitelikleri ve bunların tüketim kültürünün gelişimi yoluyla gündelik hayatı işgal edişleri hakkında epey bir tartışma yapıldığına dikkat çekmekle yetinelim. Aslında, Bell'e göre (1976) sanat, ahlâkı zayıflatmış ve böylece "engellenmemiş benlik"in yeni duyumsamalar ve duyumlar uğrundaki hedonistik arayışı püriten çalışma etiğinin yerini almıştır. Sanatın sınırları ihlal edici ve toplumsal olarak istikrarı bozucu niteliklerini aşırı vurgulamasından ve yaşayabilir bir toplumsal düzenin üretilmesinde pratiklerin karşıtı olarak inançların oynadığı rolü abartmasından ötürü Bell, sanatın toplum üzerindeki tehditkâr ve ahlâki olarak zayıflatıcı etkilerini gereğinden fazla önemsiyor olabilir. Ayrıca, sanatçıların küçük burjuvaziyi sersemletme arayışları esnasında birbirlerine

pek değer verme yönündeki birçok girişimlerine rağmen, sanatçıların pratiklerinin ve hayat tarzlarının birçok yönünün çocuksu bir duygusal denetimsizliğin geri çekilmesi olmak şöyle dursun, zorunlu olarak "duyguların denetimli bir denetimsizliği"ni içerdiği savunulabilir. Bu durum toplumsal bağı çökertme eğilimdeki narsistik bir gerilemeye karşıt olarak katılımcıların birbirlerine karşılıklı saygısını ve özkısıtlanımını gerektirir. (bkz. Woters, 1986)

C. ORTA SINIFLAR VE KARNAVALESKİN DENETLENMESİ

Daniel Bell'e göre (1976) çokkatlı ve sınırları ihlal edici nitelikleriyle modernizm on dokuzuncu yüzyılın ortalarından bu yana sanata egemen oldu. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren, özellikle 1848 devriminden sonra Paris'te sanat pratiklerinde ve hayat tarzlarında ihlale yönelik stratejiler benimseyen bohemlerin ortaya çıkışını gördüğümüze kuşku yok (Seigel, 1986). Bohemin temsilcileri burjuva sınırlarının dışında varoldu, proletarya ve Sol ile özdeşleşti. Hauser (1982), bohemleri, varoluşları güvenlikten büsbütün yoksun insanlardan oluşan ilk hakiki sanat proletaryası olarak kabul eder. Bohemler büyük kentlerin düşük kiralı bölgelerinde düşük mertebeden insanlarla sıkı fıkı yaşıyorlardı. Kendiliğindenliği, anti-sistematik bir çalışma ethosunu, saygıdeğer orta sınıfın düzenli bir yaşama uzamı, denetimler ve uzlaşımlar duygusuna kulak asmamayı değerli kılan bir görgü yeşertiyorlardı. Oysa bohemlerin simgelerinin ve hayat tarzının orta sınıflara yeniymiş gibi görünmesine rağmen, bohemlerin benimsedikleri sınırları ihlal etmeye yönelik stratejilerin uzun bir tarihi var. Orta sınıflar içerisinde, görgü kuralları yoluyla duyguların denetim altına alınmasını sağlamaya çalışan medenileşme süreçlerine paralel giden ve bu kuralları sarsmak için ihlal edici simgeleri kullanan girişimlere rastlanır. Bundan dolayı, Stallybrass ve White'ı (1986) izleyerek, bohemlerin daha önceki karnaval biçimlerinin sağladığına benzer bir "bilinç eşiği simgeleri repertuvarı" ürettiklerini düşünmek olanaklı. Orta sınıf bohemler, özellikle ger-

çeküstücülük ve dışavurumculuk, karnavalda bulunan birçok tersine çevrilmeyi ve ihlalleri yer değiştirmiş bir biçim altında devraldı. Bundan dolayı, postmodernizmle ve gündelik hayatın estetikleştirilmesiyle ilintilendirilen figürel boyutların birçoğu, uçuşan imajların bağlantısız ardışıklığı, duyumsamalar, duyguların denetimsizliği ve farklılaşmanın bozulması Orta Çağın karnavallarında gözlemlenebilir.

Stallybras ve White, *İhlalin Politikası ve Poetikası* (1986) başlıklı çalışmalarında yüksek/aşağı, resmi/popüler, grotesk/klasik arasındaki ayrımın ortaklaşa inşa edildiği, çirkinleştirildiği ve simgesel tersine çevirmeler ve ihlaller olarak gördükleri karnaval, festival ve panayırların bağıntısal mahiyetini tartışırlar. Bu çalışmada, resmi kültürün tersine çevrildiği bir dünya içerisinde karnavalın, *grotesk bedeni* -şişmanlatıcı yiyecekler, sarhoşluk veren içkiler, rastgele cinsel ilişkiler- nasıl kucakladığını işaret etmek için Bakhtin'in eserinden (1968) yararlanırlar. Karnavalın grotesk bedeni kirliliğin, orantısızlığın, dolaysızlığın bedenidir, pürüzlerle dolu maddi bedendir; bu beden güzel, simetrik, yüceltilmiş, belli bir mesafeden algılanan *klasik bedenin,* ideal bedenin karşıtıdır. Grotesk beden ve karnaval, orta sınıf kültürü ve kimliğinin oluşum sürecinden dışlanan ötekiliği temsil eder. Medenileşme sürecinin orta sınıfları da kapsamasıyla birlikte duyguların ve bedensel işlevlerin daha fazla denetlenilmesine duyulan ihtiyaç, dolaysız duygusal ve bedensel dışavurumsallıktan iğrenilmesi duygusunu arttıran görgü ve davranışlarda bir değişiklik oluşturdu (Elias, 1978b, 1982). Sonuçta kimlik oluşumu sürecinin bir parçası olarak dışlanan öteki, arzunun nesnesi haline gelir.

Stallybrass ve White, panayırların ikili rolüne ilişkin ilginç bir tartışma sunarlar. Birincisi, panayırlar öbür ulusal ve uluslararası piyasalarla bağlantılı ve buralardan gelen malların teşhir edildiği, ticari mübadelelerin gerçekleştirildiği açık bir pazar yeri uzamıdır. İkincisi, panayırlar haz duyma bölgeleridir: Yereldirler, şenliklidirler, komünaldirler ve gerçek dünyadan kopukturlar. Bundan dolayı panayırlar sadece yerel geleneklerin muhafızları olmayıp, farklı kültürlerin çakışması yoluyla popüler geleneğin dönüştürüldüğü bölgelerdir. Panayırlar tuhaf ve aşina olanı, kasabalıları ve kentlileri, profesyonel icracıyı ve burjuva gözlemciyi

bir araya getiren ve Bakhtin'in *melezleştirme* dediği işlevi gerçekleştiren ortamlardı. Şu halde, kültürel çoğulculuğun failleri sıfatıyla panayırlar sadece resmi söylemin "ötekisi"ni oluşturmakla kalmıyorlardı, aynı zamanda farklı, daha kozmopolit insanların ve kültürel nesnelerin sunulması yoluyla taşra alışkanlıklarının ve yerel geleneklerin karışıklığa itilmesini içeriyorlardı. Panayırlar dünyanın farklı bölgelerinden gelen tuhaf ve ilginç malları teşhir ediyorlar ve ilginç göstergeler, tuhaf bitişiklikler; farklı giyinen, farklı hal ve tavırları, dilleri olan insanlar, garabetler, gösterişler ve icralar yoluyla arzu ve heyecanı güdülüyorlardı. Sonuçta panayırlar on dokuzuncu yüzyıl sonları büyük mağazaların ve uluslararası sergilerinin açıkhava öncüleriydiler ve aynı etkilerin kimilerini daha az uysal ve daha az denetimli bir tarzda üretmiş olduklarını tahmin edebiliriz. Hâlâ bir tür "toplumsal baş dönmesi" ve şenlikli başıboşluk üreten uysallaştırılmamış duyguların, tersine çevrilmelerin ve ihlallerin kimi boyutları konser salonlarında yaşamaya devam etti (bkz. Bailey, 1986a, 1986b; Clark, 1985). Panayırın uyandırabileceği heyecan ve korkular, bugün hâlâ bu sınır konumundaki uzamların izleyiciyi tamamen içine alarak bunaltma eğiliminde olan rüya ve fantezilerin heyecan, tehlike ve groteskin şokuyla birleştiği ortamlar olabileceğini gösteren filmlerde yakalanmaktadır. Bugün şenlikler ve Disneyland gibi konulu parklar daha denetimli ve güvenli bir tarzda olsa bile bu boyutu muhafaza etmekte ve yetişkinlerin tekrar çocuklar gibi davranabildikleri duyguların denetimli denetimsizliği için korunaklı ortamlar sağlamaktadır.

Karnavalesk öğeler panayırdan edebiyata kaydırıldı. Panayır hakkında yazmak, karnavalesk edepsizliği üretmeye ya da bu düşük hazlardan ayrılmaya eğilimli bir edim olabilirdi. On yedinci yüzyılda Dryden ve başkalarınca yapılan, tiyatro izleyicilerini dikkatsiz, şamatacı, karnavalesk saldırgan bir kitle olmaktan çıkarıp disiplinli, denetimli, nazik ve takdirkâr burjuva tiyatro kamusuna dönüştürme doğrultusundaki girişimleri görüyoruz. Popüler kültür ve daha kibar eğitimsel kültür doğrultusundaki birbirine karşıt bu gayretler orta sınıflar içerisinde kültür girişimcilerine bir uzam açmış oldu. Sir Robert Southwell 1685 yılında oğluna Bartholemew Panayırı'nı kârlı bir kitaba

uygun bir konu olarak gözönünde tutmasını tavsiye eden bir mektup yazdı. Oğlu söz konusu kitabı yazabilmek için panayırı yüksek bir binanın penceresinden izleyip kalabalığı incelemek ve bu yolla panayırın benzerlikler ve farklılaşmalar konusundaki kurallarını öğrenmek zorunda kalacaktı. Ayrıca, Ben Johnson'ın panayır hakkındaki oyununu da okumasını tavsiye ediyordu (Stallybrass ve White, 1986: 118-9). Burada orta sınıfların yeni kamular için popüler kültür tecrübelerinin estetikleştirilmiş bir tarzda nasıl okunulabileceği konusunda yapılandırılmış açıklamalar ve pedagojiler geliştirilmesi bağlamında hazırlanan eğitim projesinin erken dönem bir örneğini görmekteyiz. Southwell girişimin tehlikelerinin; oğlunun "anlamsız bir şaşkınlık"la sona eren sonsuz ayrımlar içerisinde yitip gidebileceğinin farkındadır. Mesafeli estetik değerlendirmenin üretilebilmesi için nesneye gömülmeyi değil, nesnenin üzerine yükselmeyi gerektiren başıboşluk tehdidi budur.

Wordsworth'ün *Prelüt*'ünde (1805) Bartholemew Panayırı hakkında sunduğu açıklamada buna benzer bir örnek görürüz. Panayırın "korkunç" olmasına rağmen Wordsworth, dünyanın çeşitli bölgelerinden gelip hayvanların insan, insanların hayvan haline geldikleri vb. sınırların ihlal edilişi ve karmakarışık edilişi sonucunu üretmek için bir araya toplanan mucizevi "renkler, hareketler, biçimler, görüşler ve sesler" ortasında cümbüşe dalar (Stallybrass ve White, 1986: 120). Wordsworth'e göre, panayır esnasında kentte farklılığın dallanıp budaklanması ve sınırların aşınması, "gösterenler zincirinin gevşemesi" ve kimliğin "anlamsız bir şaşkınlık" içinde çözüşmesi tehlikesini yaratır (Stallybrass ve White, 1986: 123). Bütün bütüne gömülüp gitme, sınırların yitirilmesi ve benliğin yitirilmesi korkuları Wordsworth tarafından klasik "ilham"a başvurularak çözüme kavuşturulur. Sonuçta düşük düzenlerin ve biçimlerin şair tarafından yükseltilip ulvileştirileceği neoklasik bir eğitim projesinin muhafaza edilmesi için klasik bir estetiğin simgesel hiyerarşilerine başvurulur. Geç on dokuzuncu yüzyılda gelişen modernizm çeşitleri ve yirminci yüzyıl sonlarında gelişen postmodernizm açısından neo-klasik seçenek iptal edildi, figürel başıboşluklar araştırıldı ve yeşertildi. Bu, eğitim misyonunun ortadan kaldırıldığını ima etmez; durumun bu-

nunla hiç ilgisi yok. Daha ziyade eğitim projesi duyguların denetimli denetimsizliği için zaruri olan tekniklerin geliştirildiği bir proje haline gelir. Bunlar, hem nesneye gömülüp gitmenin hem de mesafeli duruşun verdiği hazlardan pay alınabilecek şekilde estetik ilgi ve mesafelilikten oluşan aşırı uçlar arasında salınmaktan hoşlanmamıza izin veren duyarlılıkların geliştirilmesine elverişli bir benlik kurmanın teknikleridir.

Bundan dolayı medenileşme süreci duyguların giderek artan ölçüde denetlenmesini, bedensel dışavurumlardan, kokulardan, terlemekten ve bedenin alt bölgesinin çıkardığı seslerden iğrenme duygusunu ve bir kimsenin kendi bedensel uzamına gösterdiği duyarlılığın geliştirilmesini içerdi. Bu süreç orta sınıfın popülerden, grotesk ötekinden karmaşık bir tarzda uzaklaşmasını gerektirdi. Oysa, Stallybrass ve White (1986: 191), Elias'ın sözünü ettiği (1978b) iğrenme işlevinin eşiğindeki bu yükselmenin aynı zamanda büyülenme, özlem ve nostaljinin kaynağı haline gelen defedilmiş ötekine duyulan arzunun damgasını taşıdığını savunurlar. Orman, panayır, tiyatro, sirk, varoş, yabanıl ve sahil tatil alanlarının burjuvazi açısından taşıdığı cazibe buradan kaynaklanır. Bu ortamların yaşantıları kabul edilmeseydi, medenileşme sürecinin yapıları çok güçlü olsaydı, o vakit bilincin *dışındaki* bu tehlikeli bölgenin *içeriye* taşınması, bu bölgeyi dışlama mücadelesince beslenen bilinçaltına taşınması olanağı doğardı. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında orta sınıftan kadınlar arasında görülen isteriklik ve bununla ilintili hastalıklar, bedenin alt kısımlarının dışlanmasına ödenen bedelin bir örneğidir. Ayrıca, Stallybrass ve White'ın kültürel üretimin merkezinde yer aldığını savundukları (1986: 189) "simgesel işleyişin çift değişkenliği"nden türeyen güçlü bir kutupsallaşma görmekten ziyade, medenileşme ve bizzat bir geri çekilmeyi değil, duyguların daha yüksek bir düzeyde denetlenmesini (yani, "duyguların denetimli bir denetimsizliği"ni) temsil eden enformelleşme (duygusal denetimsizlik) arasındaki dengelerde değişmeler olduğunu görebiliriz (Wouters, 1987). Daha önce savunduğum gibi (3. bölüm), bu anlamda postmodernizm 1960'lardaki toplumsal ve kültürel enformelleşme dalgasından epeyce yararlanmıştır. Sanata kayan, kimi tüketim kültürü ortamlarında ve gösterilerde, film ve te-

levizyon medyasında muhafaza edilen karnavalesk unsurlar, şimdi artık Bell'in sözünü ettiği (1976) püriten etikle ilintilendirilen daha katı kişilik yapısından uzaklaşmış olan ve tehditkâr duygularla daha iyi baş edebilmeye yetenekli olan daha geniş bir orta sınıf izlerkitlesine sahiptir. Sonuçta yeni orta sınıf fraksiyonları duyguların denetimli denetimsizliği ve gündelik hayatın estetikleştirilmesini daha iyi takdir edebilmelerini sağlayan duyarlılıklar ve beğeniler konusunda çok daha iyi eğitilmiş durumdadır.

D. SONUÇ

Bu bölümde gündelik hayatın estetikleştirilmesinin kimi özelliklerinin taslağını yapmaya çalıştım ve bunun postmodernizme özgü olmayıp Baudelaire, Benjamin ve Simmel'in betimlediği on dokuzuncu yüzyıl ortasının büyük kentlerindeki tecrübelerde bulunabileceğini savundum. Ayrıca, buna benzer estetik tecrübelerin, yeni ortaya çıkan orta sınıfların medenileşme sürecine paralel giden daima mevcut bir ötekilik olarak kalan simgesel tersine çevrilmelerle ve düşük değerde grotesk bedenle baş etmek için mücadele ettiği karnavallarda ve panayırlarda yaratıldığını da savunduk. Sonuçta bir kimlik inşa etmek, kim olduğunuzu bilmek için kim olmadığınızı bilmeye ihtiyaç duyarsınız ve dışlanan ya da belli sınırlarla kısıtlanan malzemeler bir büyülenme ve cazibe sergilemeye ve arzuları kamçılamaya devam edebilir. "Düzenli başıboşluk" ortamlarının (karnaval, panayırlar, müzik salonları, gösteriler, gezintiler ve bugün konulu parklar, büyük mağazalar, turizm) cazibesi buradan kaynaklanır. Stallybrass ve White'ın iğneleyici bir tarzda söyledikleri (1986) gibi, burjuvazi Bougainville'in yolculuğundan gerçekte asla geri dönmemiştir ve inşa edilmiş tuhaf ötekiliğin büyüsüne hâlâ dayanamamaktadır.

Not: Bu bölümün daha önceki bir versiyonuna getirdikleri yorumlarından ötürü David Chaney, Peter Bailey, Steve Best, Bryan Turner ve Andy Wernick'e teşekkür ederim.

VI. HAYAT TARZI VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ

"Hayat tarzı" terimi bugünlerde pek revaçta. Terimin özgül statü gruplarının ayırt edici hayat tarzına gönderme yapan daha kısıtlı bir sosyolojik anlamı olmasına rağmen (Weber, 1968; Sobel, 1982; Rojek, 1985), günümüzün tüketim kültürü içerisinde bireyselliği, kendini ifade etmeyi ve üslupçu bir özbilinci çağrıştırır. Bir kimsenin bedeni, giysileri, konuşması, boş zamanı kullanması, yiyecek ve içecek tercihleri, ev, otomobil, tatil seçimleri vb. mülk sahibi/tüketicinin beğeni ve üslup duygusunun bireyselliğinin işaretleri olarak görülür. 1950'li yılların bulanık bir konformizm çağı, bir *kitlesel* tüketim dönemi olarak tarif edilmesinin tersine üretim tekniklerindeki değişmeler, piyasanın bölmelenmesi ve daha geniş bir ürün yelpazesine olan tüketici talebinin yalnızca

1960 sonrası genç kuşağa değil, giderek orta yaşlılara ve yaşlılara daha büyük bir seçim yapma (bu seçimin idaresi bizzat bir sanat biçimi haline gelir) olanağı sağladığı düşünülür. Burada Stuart ve Elizabeth Ewen'ın *Arzu Kanalları* (1982: 249-51) başlıklı çalışmalarında yer alan tüketim kültürü içerisindeki son gelişmelerin arazı olarak değerlendirdikleri üç ibare akla geliyor: "Bugün moda yok, yalnızca *modalar* var." "Kurallar yok, sadece tercihler var". "Herkes herhangi biri olabilir". Uzun süre elde tutulan moda kodlarının çiğnenmiş olduğunun, yeknesaklığa savaş açıldığının, anlamın yitirilmesiyle sonuçlanan bir farklılık bolluğu olduğunun önerilmesi ne anlama geliyor? Burada bizim özgül gruplara sabitlenen hayat tarzlarının benimsendiği (giysi seçiminde, boş zaman faaliyetlerinde, tüketim mallarında, bedensel özelliklerde belirgindir bu) sabit statü gruplarının olmadığı bir topluma geçmekte olduğumuz ima edilir. Enformasyon bolluğuna ve nihai istikrara kavuşturulamayacak ya da sabit toplumsal bölünmelerle karşılıklı ilişki içindeki bir sistemde hiyerarşik düzene sokulamayacak imajların dallanıp budaklanmasına yaslanan bir postmodern tüketim kültürü doğrultusundaki bu bariz hareketlenme, toplumsal bölünümlerin anlamsız olduğunu ve nihai olarak da anlamlı bir gönderi çevresi olarak toplumsalın sona erdiğini ileri sürecektir. Sonuçta toplum ve kültür arasındaki belirlenimci ilişkinin sona erişi anlamlandırma kültürünün zaferini müjdeler. Bireyler eski koordinatların hızla gözden yitmekte olduğu bir toplumsal alan içerisinde dışavurumsal bir etki üretmek için tüketim mallarını serbest çağrışım tarzında kültürel göstergeler olarak mı kullanmaktadırlar, yoksa beğeniler hâlâ yeterince "okunabilir", toplumsal olarak tanınabilir ve sınıf yapısı uyarınca haritalanabilir midir? Beğeniler hâlâ "sınıflandırıcıyı sınıflandırmakta" mıdır? Modanın ötesine giden bir hareketlenme olduğu iddiası sadece oyunun ötesinde değil, içerisinde yer alan bir hareketlenmeyi mi temsil etmektedir? Bu hamle sınıf yapısıyla karşılıklı ilişkilendirilebilecek hayat tarzlarının ve tüketim pratiklerinin toplumsal alanı içerisinde kalan yeni bir hamle, bir konum mudur?

Bu bölümde hayat tarzı ve tüketimin bir kitle toplumunun tamamen manipüle edilen ürünleri olduğunu belirten görüş ile

bunun tam tersine konumlanarak hayat tarzları ve tüketim alanını ya da bunun hiç değilse tikel bir boyutunu (örneğin, spor) belirlenimin ötesinde yer alan özerk bir oyuncul uzam olarak muhafaza etmek isteyen görüşün ötesine uzanan bir perspektifin geliştirilmesine girişilecek. Ayrıca, "kurallar yok, sadece tercihler var" görüşünün (bu görüş kimilerince farklılıkların eşitlikçi ve hoşgörülü kabulü lehine eski moda, üslup ve beğeni hiyerarşilerinin yıkılması ve bireylerin iffetlilik taslanmasıyla ya da ahlâki sansürle karşılaşmaksızın hangi popüler arzudan hoşlanıyorsa onu gerçekleştirme hakkına sahip olduklarının kabul edilmesi yönünde önemli bir adım olarak selamlanmaktadır) toplumsal uzamın içe dönük bir patlamayla berhava olması kadar dramatik bir şeye varmayıp, sadece toplumsal uzam içerisindeki yeni bir hamle olarak görülmesi gerektiğini savunma yönünde bir girişim yapılacak. Yeni hayat tarzı anlayışının en iyi yeni küçük burjuvazinin alışkanlıklarıyla ilişkili olarak anlaşılabileceğini ve temelde tüketim kültürü imgelemi ve enfarmasyonun üretimi ve yayılmasıyla ilgili genişleyen bir sınıf fraksiyonu sıfatıyla bu sınıfın kendi tikel eğilimlerini ve hayat tarzını yaygınlaştırmaya ve meşrulaştırmaya çalıştığını savunmak üzere Pierre Bourdieu'nün çalışmasının biçimlendirdiği bir perspektif geliştirilecek. Yeni küçük burjuvazi bunu kendi görüşlerinin direnişle karşılandığı ve geleneksel küçük burjuvazinin erdemlerinin özellikle Britanya'da yeniden canlanma yaşadığı bir iktisadi iklim ve politik kültür içerisinde itirazlara maruz kaldığı bir ortamda yapmaktadır. Buna rağmen tüketim kültürü hakkındaki soruları, yalnızca kitlesel üretimin verimliliğinden ya da kapitalizmin mantığından kaynaklanan talep yönetimi çerçevesinde ortaya atmayıp, aynı zamanda simgesel üretime ve özellikle üslubu ve hayat tarzlarını kutlayan imajların ve enformasyonun üretilmesine hangi tikel grupların, tabakaların ya da sınıf fraksiyonlarının dahil olduğunu ortaya çıkarmak yararlı olacaktır gibi görünüyor. Aşağıda yüksek bir genellik düzeyinde yazılmış oldukça şematik bir açıklama yapılmaktadır ve bu açıklama söz konusu edilen soruların nihai olarak ancak tikel toplumların özgüllüğünü hesaba katan ampirik analizlerle yanıtlanabileceğini teslim etmektedir.

A. TÜKETİM KÜLTÜRÜ

"Tüketim kültürü" teriminin kullanılması ürünler dünyasının ve bunların yapılanma ilkelerinin günümüz toplumunun anlaşılması açısından merkezi bir yer işgal ettiğinin vurgulanması anlamına gelir. Bu vurgu ikili bir odaklanmayı içerir: İktisadın kültürel boyutu üzerinde, maddi ürünlerin sadece faydalar olarak değil, aynı zamanda "iletişim vasıtaları" olarak da kültürel ürünlerin iktisadı üzerinde, hayat tarzları, kültürel ürünler ve metalar alanı *içerisinde* işleyen arz, talep, sermaye birikimi, rekabet ve tekelleşme gibi piyasa ilkeleri üzerinde odaklanmayı içerir.

İlkin tüketim kültürüne göz attığımızda kimi popüler ve akademik çevrelerde günümüz tüketim toplumlarının maddeciliğine ağırlık verilmesinin hiç de sorunsuz bir şey olmadığı bariz bir şekilde görülebilir. Antropolojik bir perspektiften (Sahlins, 1974, 1976; Douglas ve Isherwood, 1980; Leiss, 1983) bakıldığında maddi ürünler ve bunların üretim, mübadele ve tüketiminin bir kültür matrisi içerisinde anlaşılması gerekir. Elwert (1984) iktisadi hayatın kültürel önkoşullarına dikkat çekmek için "cisimleşmiş iktisat"tan söz eder. Ürünlerin sadece belli bir sabit insan ihtiyaçları sistemiyle ilişklendirebilecek bir kullanım değeri ve mübadele değerine sahip faydalar olarak görülmesinden uzaklaşılması neo-Marksizm içerisinde de ortaya çıkmıştır. Metagösterge teorileştirmesiyle Baudrillard (1975,1981) bu bağlamda önemli bir yer işgal eder. Baudrillard'ya göre metaların kitlesel üretimi yönündeki hamlenin temel görünümü şudur. Kapitalizm koşullarında malların orijinal "doğal" kullanım değerinin mübadele değerine tabi kılınması metanın Saussurecü anlamda bir gösterge, anlamı özgöndergesel (self-referential) bir gösterenler sistemi içerisindeki konumu tarafından keyfi olarak belirlenen bir gösterge haline gelmesiyle sonuçlanmıştır. Şu halde tüketimin, kullanım değerlerinin tüketimi olarak, maddi bir fayda olarak değil, her şeyden önce göstergelerin tüketilmesi olarak anlaşılması gerekir. Kroker'ın (1985) Baudrillard'yı "Marksistlerin en sonuncusu ve en iyisi" olarak tarif etmesine yol açan nokta, göndergenin yerine istikrarsız bir yüzer gezer gösterenler alanı konularak göndergenin reddedilmesidir. Kroker'a göre Baudrillard

meta biçimi mantığını gidebileceği son noktaya kadar, merkezinde yer alan "gönderge yanılsaması"ndan kurtulduğu son noktaya kadar götürmüştür: Nietzsche'nin teşhis ettiği nihilizm, kapitalizmin mantığının tamamlanışı olarak sunulur.

Kimi neo-Marksistlerin günümüz kapitalizminin yeniden üretiminde kültürün oynadığı rolü vurgulamasına yol açan işte bu gösterge olarak metanın başatlığıdır. Sözgelimi, Jameson (1981: 131) kültürün "bizzat tüketim toplumunun asli bir öğesi" olduğunu, "hiçbir toplumun bu toplum kadar göstergelere ve imajlara doymuş olmadığı"nı yazar. Reklam ve büyük mağazalar ile kent merkezlerinin "rüya âlemleri"ndeki malların teşhiri (Benjamin, 1982b: R.H. Williams, 1982) daha önce üstü mühürlenip kapatılmış anlamları ihlal etmek ve ürünlerini etkin bir şekilde yeniden adlandıran istisnai ve yeni bitişiklikler yaratmak için meta-göstergenin mantığından yararlanır. Sıradan ve gündelik tüketim malları lüks, egzotiklik, güzellik ve cazibeyle ilintilendirilir ve bu esnada bu malların orijinal ya da işlevsel "kullanım"ı giderek gözden yiter. Baudrillard (1983a) geç kapitalist toplumda elektronik kitle iletişim araçlarının oynadıkları kilit role dikkat çeker. Televizyon bizim gerçeklik duygumuzu tehdit eden bir imaj ve enformasyon aşırılığı üretir. Anlamlandırma kültürünün zaferi göstergelerin ve imajların dallanıp budaklanmasının gerçek ve hayali arasındaki ayrımı silikleştirdiği bir simülasyon dünyasına yol açar. Baudrillard'ya göre (1983a: 148) bu "bizim her yerde 'estetik' bir gerçeklik sanrısında yaşamakta olduğumuz" anlamına gelir. "Toplumsalın ölümü, gerçeğin yitirilişi, gerçeğe duyulan bir *nostaljiye* yol açar: Gerçek insanlardan, gerçek değerlerden, gerçek seksten büyülenme ve vahim bir şekilde bunların peşinde koşma" (Kroker, 1985: 80). Baudrillard'ya göre tüketim kültürü sonuçta postmodern bir kültürdür, tüm değerlerin aşırı değerlendiği ve sanatın gerçeklik karşısında zafer kazandığı derinliksiz bir kültür.

Gerçekliğin estetikleştirilmesi üslubun önemini önplana çıkarır. Ama üslubun önemi aynı zamanda sürekli olarak yeni modalar, yeni üsluplar, yeni duyumsayışlar ve tecrübeler arayışındaki modernist piyasanın dinamiği tarafından teşvik edilir. Böylece modernizmde cisimleşen hayatın bir sanat eseri olduğunu/olması

gerektiğini belirten daha önceki karşı-kültürel nosyon daha yaygın bir geçerliliğe kavuşur. William Leiss (1983) Kanada'daki reklamlar üzerine yaptığı bir incelemede son elli yıl içerisinde ürün hakkında enformasyon içeren reklamlardan, daha gevşek, hayat tarzı imgelemlerinin nakşedildiği reklamlara bir geçiş olduğunu bulmuştur (bu durum özellikle televizyonda yayımlanan reklamlarda belirgindir).[1]

Hayat tarzına, hayatın üsluplaştırılmasına gösterilen bu ilgi tüketim pratiklerinin, tüketim mallarının tasarlanması, satın alınması ve teşhir edilmesinin ve gündelik hayattaki tecrübelerin sadece mübadele değeri ve araçsal rasyonel hesap kavramsallaştırmaları yoluyla anlaşılamayacağını ortaya koyar. Araçsal ve dışavurumsal boyutların birbirini dışlayan kutupsallıklar olarak görülmemesi, daha ziyade tüketim kültürünün bir araya getirdiği bir denge olarak kavranılması gerekir. Bundan dolayı bir yandan hesaplı bir hedonizmden, üslupsal etkinin bir hesaplanışından ve bir duygu iktisadından söz ederken, beri yandan estetikleştirici mesafe koyma yoluyla araçsal ya da işlevsel boyutun estetikleştirilmesinden söz etmek olanaklıdır. Tüketim kültürünün yeni kahramanları bir hayat tarzını gelenek ya da alışkanlık yoluyla üzerinde düşünmeksizin benimsemekten ziyade hayat tarzını bir hayat projesi haline getirir ve bir hayat tarzı ortaya koyacak şekilde bir araya getirdikleri ürünlerin, giysilerin, pratiklerin, tecrübelerin, görünüşlerin ve bedensel özelliklerin tikelliğinde kendi bireyselliklerini ve üslup anlayışlarını teşhir ederler. Tüketim kültürü içerisinde modern bireyin sadece elbiseleriyle değil, bir beğeniye dayalı ya da beğeniden yoksun oluşu çerçevesinde yorumlanacak ve sınıflandırılacak evi, mobilyaları, dekorasyonu, otomobili ve diğer faaliyetleriyle de ko-

1. Bundan dolayı, metayla bağdaştırılan ve metanın yanı sıra tüketilen bir tecrübe olmasından ötürü ürün niteliğinin onaylanması önemini yitirir (belli bazı tüketim malları için işlevsel enformasyon hâlâ gerekli olsa bile). Bu tecrübenin fantezinin icra edilmesiyle ilişkili olarak psikolojik bir boyutu olmasına karşılık, aynı zamanda ürünlerin iletişim vasıtaları rolü oynamalarıyla ilişkili toplumsal bir boyutu da vardır. Metalaşma ve satılabilir hale gelme konusundaki daha genel eğilime sadece ürünler açısından değil, aynı zamanda tecrübeler açısından da dikkat edilmesi gerekir (spor gösterileri, turistik amaçlı konulu parklar, Disneyland vb. giderek artan ölçüde "gerçeklik"in estetik dolayımdan geçmiş -yani, mesafeli- algılanışını içerir).

nuştuğunun bilincine varması sağlanır. Bir hayat tarzının görenekselleştirilmesine duyulan ilgi ve üslupçu bir özbilinç yalnızca gençler ve zenginler arasında görülmez; tüketim kültürünün yaygınlığı yaşımız ya da sınıfsal kökenimiz ne olursa olsun hepimizin kendi kendimizi geliştirme ve ifade etme olanağına sahip olduğumuzu ileri sürer. Bu dünya, ilişkilerinde ve tecrübelerinde yeninin ve en son modanın peşinde koşan, maceradan hoşlanan ve hayatın tüm olanaklarını araştırmak için riske girebilen, yaşayacağı tek bir hayatın olduğunun ve bu hayattan zevk almak, yaşantılamak ve dışavurmak için çok gayret etmesi gerektiğinin bilincinde olan erkeklerin ve kadınların dünyasıdır (Winship, 1983; Featherstone ve Hepworth, 1983).

Bireylerin ürünleri kullanmasının reklamcıların hayal ettikleri amaçlara uygun düştüğünü belirten konformist kitle kültürü görüşüne karşı sıklıkla tüketim mallarının anlamı ve kullanımının, kodaçımlama sürecinin karmaşık ve sorunlu olduğu işaret edilmiştir. Sözgelimi, Raymond Williams (1961: 312) konut edinme, giyim ve boş zaman konusunda sınıflar arasındaki tekdüzeliklerin sınıf yapısını anlamak açısından önemli olmadığını savunur. Daha ziyade farklı sınıflar tüketimin içerisinde cereyan ettiği bir matriks oluşturan farklı hayat tarzlarına ve toplumsal ilişkilerin doğasına ilişkin farklı görüşlere sahiptir. Ayrıca, (i) daha büyük bir ürün çeşitliliğine ve üretim sürecinin farklılaşmasına izin veren teknik kapasitedeki değişmelerle ve (ii) piyasanın ayrışmasının artış göstermesiyle birlikte tekdüzeliklerin tedricen azaldığına da dikkat edilmesi gerekir. Bireyler giderek etkin bir şekilde farklı ürünler tüketir. Bu durum Leiss'in dikkat çektiği reklamlarda daha dağınık, muğlak hayat tarzı imgelemiyle eşleştiğinde mesajların (giderek modernist ve postmodernist formatlar kullanır bu mesajlar: aynı anda eğiten ve yaltaklanan bir satış) çeşitli şekillerde yorumlanmasını teşvik eder. Sonuçta tüketim kültürü her zaman vaat etmiş olduğu bireyselliği ve farklılığı sağlamaya belirgin ölçüde yaklaşmıştır.

Tüketim kültürünün farklılaştırma, farklılık oyununu teşvik etme eğiliminin, farklılıkların toplumsal olarak tanınması ve meşrulaştırılması gerektiği gözlemince yumuşatılması gerekir: Bütünsel bireysellik gibi bütünsel ötekilik de tanınamaz olma teh-

likesini taşır. Modanın çelişkili taklit ve farklılaşma eğilimlerini cisimleştirdiğini belirten Simmel'in gözlemi ve modanın dinamiğinin modanın ulaştığı popülerlik ve yaygınlığın kendi yıkımına yol açmasından oluştuğu varsayımı (Frisby, 1985a), tüketim kültürü ve hayat tarzlarındaki beğeniyi yapılandıran toplumsal süreçleri daha yakından incelememiz gerektiğini, üslup ve bireyselliğe duyulan ilginin bizatihi gerçek toplumsaldan daha ziyade kendi tikel beğeniler öbeğini toplumsalın tek beğenisi olarak meşrulaştırmakla meşgul olan tikel bir sınıf fraksiyonunu yansıtıp yansıtmadığı sorusunu ortaya atmamız gerektiğini ileri sürer. Bunu yapabilmek için hayat tarzlarında ve tüketim mallarındaki ayırt edici beğenilerin üretilmesine ağırlık vermeli, ama aynı zamanda hayat tarzını öne çıkardığı düşünülebilecek toplumsal ve kültürel süreçleri, kapitalizmin mantığını vurgulayan yüksek genellik düzeyinden uzaklaşarak çeşitli grupların, sınıfların ve sınıf fraksiyonlarının kendi tikel beğenilerini meşru beğeniler olarak dayatmak ve böylece gerektiğinde alanı adlandırmak ve yeniden adlandırmak, sınıflandırmak ve yeniden sınıflandırmak, düzenlemek ve yeniden düzenlemek için mücadeleye giriştikleri ve rekabet ettikleri yapılaşmış bir toplumsal uzam içerisinde hayat tarzının üretilmesini ele almalıyız. Bu gereklilik bizi Pierre Bourdieu'nün çalışmasından hareket eden bir yaklaşımı benimseyerek kültürel ürünlerin ve hayat tarzlarının incelenmesine yöneltir.

B. KÜLTÜREL MALLARIN İKTİSADI VE HAYAT TARZLARININ TOPLUMSAL UZAMI

Her şeyden önce, kültürel malların iktisadından söz etmemiz malların ve hayat tarzlarının üretilmesini iktisada indirgeyen bir indirgemeciliği içerimlemez. Tersine, Bourdieu'nün yaklaşımını izleyerek tikel bir alan içerisinde işleyen ve iktisada benzer bir şekilde edimde bulunan içsel dinamiğin, yapılanma ilkeleri ve süreçleri bazında kavranılması gereken tikel pratiklerin özerkliklerinin teslim edilmesini içerimler. Nitekim tüm toplumsal pratiklerde özgül yollardan işleyen -bilim, spor, sanat, yaşlanma,

dilsel mübadeleler, fotoğraf, eğitim, evlilik gibi dağınık alanlar içerisinde- piyasa rekabeti süreçleri, üretim ve tüketimden gelen çekişmeler, piyasaların bölümlere ayrılma ve grupların da tekelleştirme eğilimleri söz konusudur. Buna ek olarak, her bir toplumsal alanın, barındırdığı her tikel öğenin (failler, gruplar ya da pratikler) kendi ayırt edici değerini (Saussurecü anlamda) öbür unsurlarla olan ilişkisinden edindiği bir sistem olarak görülmesi gerekir. Gelgelelim, Bourdieu'nün yapısalcılıkla ilgisi yoktur ve bir alanın tarihinin analiz edilmesine, *sürecin* -hem sabitlenmiş olanın yapısını hem de onun içerisindeki tekil öğelerin anlamını üreten göreceli konumları değiştiren alan içerisindeki tikel öğelerin değişen yörüngeleri- incelenmesine ihtiyaç duyulduğunun bilincindedir.

Sözünü ettiğim bu yaklaşımı daha somutlaştırmak ve hayat tarzının analizini sunmak için Bourdieu'nün *Ayrım*'ını (1984) incelemek gerekiyor. Bourdieu'ye göre kültürel mallardaki beğeni, sınıfsal bir damga işlevi görmektedir ve *Ayrım* başlıklı çalışmasında "yüksek" kültür pratiklerinin (müze ziyaretleri, konsere gitme, okuma) yanı sıra hayat tarzları ve tüketim tercihlerinde (yiyecek, içecek, giysi, otomobil, roman, gazete, dergi, tatil, hobi, spor, boş zaman uğraşısı) meşrulaştırılmış farklı beğenilerin toplumsal alanının haritasını yapmaya çalışır. Bundan dolayı hem "yüksek" anlamıyla hem de antropolojik anlamda kültür aynı toplumsal uzama nakşolunmuştur. Gelgelelim, hayat tarzı uzamının yapılanma ilkesini oluşturan, grupların sahip oldukları (iktisadi ya da kültürel) sermayenin hacmi ve kompozisyonu bir sınıfsal/mesleki yapıya yukarıdan dayatılıp haritası çıkartıldığı vakit, beğenilerin karşıtlıkları ve bağıntısal belirlenimleri açıklığa kavuşur. Ortaya çıkan karşılıklı ilişkilerin kimi örnekleri şunlardır (bkz. Bourdieu, 1984: 128-9): Yüksek bir iktisadi sermaye hacmine sahip olanlar (sanayiciler, işverenler) iş yemeklerinden, ithal otomobillerden, müzayedelerden, ikinci bir eve sahip olmaktan, tenis oynamaktan, su kayağı yapmaktan, sağ kanat galerileri ziyaret etmekten hoşlanırlar. Yüksek bir kültürel sermaye hacmine sahip olanlar (yüksek öğrenim hocaları, sanat üreticileri, orta öğrenim hocaları) sol kanat galerileri ziyaret etmekten, avangard festivallerden, *Les Temps Modernes* dergisinden, yabancı dil bil-

mekten, satranç oynamaktan, bitpazarlarından alışveriş yapmaktan, Bach'dan, dağ gezilerinden hoşlanırlar. Hem iktisadi hem de kültürel sermaye hacmi düşük olanlar (yarı vasıflı, vasıflı, vasıfsız işçiler) futboldan, patatesten, sıradan kırmızı şaraptan, spor karşılaşmalarını izlemekten, topluca dans etmekten hoşlanırlar.

Böylesi örneklerin seçilip ortaya atılması, ara konumların tikel grupların bağıntısal beğeni tercihleri dizisini üretmede tayin edici bir rol oynadığı toplumsal uzamın karmaşıklıklarına haksızlık etmek olur (bkz. Featherstone, 1987a). Ayrıca, bu işlem alanın bağıntısal dinamiklerini maskeler. Sözgelimi, aşağı grupların yüksek grupların beğenilerini taklit etmesi ya da gaspetmesi, yüksek grupların orijinal mesafeyi yeniden tesis edecek şekilde yeni beğeniler benimsemelerine neden olur ve bunun sonucunda yeni beğenilerin sunulması ya da enflasyonu gündeme gelir (William Tell Uverturü'nün popülerliği ya da kitlesel pazarlanışı, göreceli ucuz şampanyaların süpermarketlerde ve Marks & Spencer gibi büyük magazalarda satışa sunulması, zorunlu olarak yüksek grupların avangard müzik parçalarına rağbet edecekleri ya da daha ender bulunan, eski şampanyalar içmeye yönelecekleri anlamına gelir). Bundan dolayı, başat gruplar William Leiss'in (1983) "konumsal mallar" dediği mallara, yapay bir arz kıtlığının dayatılmasından ötürü itibar kaynağı haline gelen mallara sahip olmaya ya da bunun gibi malları oluşturmaya çalışacaklardır. Tüketim kültürü dinamiğinin yarattığı sorunlardan biri, kıtlığı çekilen ve sınırlı mallar daha geniş bir nüfusa pazarlandıkça ya da piyasaya aktarıldıkça bunların sürekli olarak enflasyona uğraması ve bu enflasyonun da tanınabilir ayrımların korunabilmesi uğrunda birdirbir oyununa benzer toplumsal yarışa neden olmasıdır. Tüketim mallarından edinilen doyum, toplumsal olarak onaylanmış ve meşru (ve bundan dolayı kıt ve sınırlı) kültürel mallara sahip olunmasına ya da tüketilmesine bağımlıdır.

Bundan dolayı, sahip olunan kültürel sermayenin yanı sıra iktisadi sermaye hacmi çerçevesinde hayat tarzları ve kültürel mallar bazında beğeninin oluşumundan söz etmek anlamlı olacaktır. Beğenilerin haritasını yalnızca gelir düzeyi çerçevesinde çizmeye kalkışmak bu işleyişteki çifte ilkeyi gözden kaçırmak olur, çünkü kültürel sermayenin kendi değer yapısı vardır ve bu da gelirden ya

da paradan bağımsız olarak kültürel sermayenin toplumsal iktidara tahvil edilebileceği anlamına gelir. Nitekim kültür dünyasının hem kendi mantığı ve geçerliliği hem de iktisadi sermayeye tahvil edilebilme oranı vardır. Yüksek bir kültürel sermaye hacmine sahip olanlar açısından, entelektüeller ve akademisyenler açısından bu kültürel sermayenin itibarı, meşruluğu, göreceli kıtlığı ve bundan dolayı toplumsal değeri, kültürel malların bir piyasasının olmasının yadsınmasına, kültürel sermayenin iktisadi sermayeye tahvil edilebilmesinin önemli ve zorunlu olduğunun yadsınmasına bağımlıdır. Muteber kültürel malların bir mübadele oranı olduğu, paraya çevrilebilir olduğu gerçeğinin hatalı algılanması sanatçıların ve entelektüellerin kendi "doğal" yeteneklerinin (karizma ideolojisi) ürünlerini ortaya koymak için mücadele ettikleri bir "yüksek", "kutsal" kültür alanının muhafaza edilmesini işaret eder. Bu durum, ayrıca iktisadi üretim karşısında simge üretimine yakıştırılan itibara ve entelektüellerin kültürel dünyada meşru beğeninin tanımlanmasında bir tekel oluşturma, neyin zevkli neyin zevksiz olduğunu, arı bakış ile kaba bakışı, estetik mesafe koyma ile dolaysız duyumlu zevki birbirinden ayırma, yargılama ve bunları hiyerarşiye tabi tutma tekelini ele geçirme yeteneğini işaret eder.

Bundan dolayı entelektüeller (egemen sınıfın egemenlik altına girmiş olan fraksiyonu), sınıflar ve sınıf fraksiyonları arasındaki var olan ilişkilerin yeniden üretilmesine katkıda bulunan ayrımlar üretmek üzere simgesel sistemlerin mantığını kullanır. Bu bakımdan iktisadi sermayenin külltürel sermayeye tahvil edildiğinde yüksek bir itibara ve yüksek bir mübadele oranına sahip olduğu var olan maddi sınıf ilişkilerinin korunması hem burjuvazinin (egemen sınıfın egemen fraksiyonu) hem de entelektüellerin çıkarınadır. Bundan dolayı entelektüeller kültürün demokratikleştirilmesi doğrultusundaki hamlelere direnerek her zaman kültür alanının özerkliğini arttırmaya ve kültürel sermayenin kıt bulunmasını sağlama almaya çalışırlar.

Simge üretimindeki uzmanlar sıfatıyla entelektüeller, bu alana açılan giriş kapılarını tekellerine almaya çalışmalarına rağmen enflasyonun ve istikrarsızlığın giderek norm haline geldiği bir ortam içerisinde çalışırlar: Sanatsal modernizmin *içsel* avangard

dinamiği muteber kültürel malların yeni bir arzını yaratırken, tüketim piyasasının kendi *dışsal* dinamiği ender sanat ürünlerine popüler bir talep yaratır. Bu dışsal dinamiği simge üretiminin yayıcılarıyla, yeni küçük burjuvaziyle ilişkili olarak incelemek ve bu sınıf fraksiyonu ile entelektüeller arasındaki ilişkiyi sorunlaştırmak yararlı olacaktır. Bunu yaparak yeni küçük burjuvazinin hayatın üsluplaştırılmasına ve hayat tarzına olan talebi kamçılamakta oynadığı rol konusundaki orijinal spekülasyonumuza geçici kimi yanıtlar bulabiliriz.

Bourdieu, *Ayrım*'ın (1984: 359) en etkili bölümlerinden birinde simgesel malları ve hizmetleri sağlayan yeni küçük burjuvaziyi, kültür aracılarını analiz eder. Bu sınıf fraksiyonu hakkında dikkat edilmesi gereken önemli nokta, bu fraksiyonun toplumsal uzam içerisindeki yükselen yörüngesidir. İşbölümünde cereyan eden değişmeler yoluyla sayıları azalan ve bundan dolayı kötümser, nostaljik bir dünya görüşüne eğilim gösteren köylüler ve çiftçiler gibi grupların tersine yeni küçük burjuvazinin sayısı artış halindedir ve bundan dolayı ilerici bir dünya görüşüne sahiptir. Bourdieu küçük burjuvaziyi "burjuva olmak için kendisini küçülten proleter" olarak tanımlar. Bu grup tipik olarak kültürel ve eğitimsel sermayeye yatırım yapar. Yeni küçük burjuvazi dışavurumsal ve serbest hayat tarzları arayışındaki en çocuksu aristokratik niteliklerin (üslup, ayrım, zarafet) cazibesine kapılması açısından eski küçük burjuvaziden ve işçi sınıflarından ayrılır.

Burada, beğenileri belirleyen ve bu tabakayı nitelendiren eğilimler dizisinin taslağının çıkartılması açısından Bourdieu'nün alışkanlık (habitus) kavramına başvurmak isabetli olacaktır. Bourdieu, alışkanlık kavramıyla bireyin kültür ürünleri ve pratikleri - sanat, yiyecek, tatil, hobi vb.- açısından sahip olduğu beğeninin uygunluğu ve geçerliliği konusundaki duygusunda belirgin bir şekilde görünen bilinçdışı eğilimlere, sınıflandırma şemalarına, sorgulanmaksızın kabul edilmiş tercihlere gönderme yapar. Burada alışkanlığın yalnızca gündelik bilgilenebilirlik düzeyinde işlemekle kalmayıp, aynı zamanda bedene kazınmış olduğunun vurgulanması önem taşımaktadır. Bedene kazınmış alışkanlık bedenin hacmi, şekli, duruşu, yürüyüş ve oturuş tarzı, yeme ve içme tarzı, bireyin talep etmeye hakkı olduğunu hissettiği toplumsal

uzam ve zaman, bedene gösterilen itibar, ses tonu, vurgusu, konuşma örüntülerinin karmaşıklığı, bedensel jestler, bir kimsenin bedeniyle barışıklığı vb.'de açığa vurulur. Bunların hepsi bir arada, bir kimseye kökenlerinin kazandırdığı alışkanlığı taşır. Kısacası, beden, sınıfsal beğeninin maddeleşmesidir: Sınıfsal beğeni *cisimleşmiştir*. Her grup, sınıf ve sınıf fraksiyonu farklı bir alışkanlığa sahiptir. O nedenle farklılıklar dizisi, beğeni ayrımlarının ve bayağılığının kaynağı, sonuçta daha önce tartışılan hayat tarzlarının ve sınıfsal/mesleki sermayenin uzamına yukarıdan dayatılacak üçüncü bir şebekeyi oluşturması gereken bir toplumsal alan halinde haritalandırılabilir.

Yeni küçük burjuvazinin alışkanlığına dönecek olursak eğer, burjuvazinin bedenini rahatlıkla kullanabilmesine ve bedeniyle barışık olmasına karşılık küçük burjuvazinin bedeninden rahatsızlık duyduğunu, kendi kendisini bilinçli bir şekilde sürekli gözetim altında tutup düzeltmeler yaptığını açıkça görürüz. Bedenin bir araç olarak değil, başkalarına yönelik bir gösterge olarak ele alındığı beden sağlığını koruma tekniklerinin, California icadı sporların ve egzersiz biçimlerinin, kozmetiğin ve sağlıklı beslenmenin cazibesi buradan kaynaklanır. Yeni küçük burjuvazi olduğundan fazlasını isteyen, hayat karşısında yatırımcı bir yönelim besleyen bir oburdur; pek az iktisadi ya da kültürel sermayeye sahip olmasından ötürü bu sermayeyi edinmesi gerekir. Bundan dolayı yeni küçük burjuvazi, hayat karşısında öğrenmeye açık bir kip benimser; kendisini beğeni, üslup ve hayat tarzı alanlarında bilinçli olarak eğitmektedir.

Hayat karşısında "niçin kendi pastamı yapıp yiyemezmişim?" sorusuyla nitelenen bir yaklaşım *hem* güvenlik *hem de* macera arayışındadır. Bireylerin mevcut duyumlar silsilesini maksimize etmeye ve yaşantılamaya çalıştıkları yeni narsisizm, dışavurum ve kendini ifade arayışı, kimlik, sunum ve görünüşten büyülenme küçük burjuvaziyi bir "doğal" tüketici kılar. Bourdieu bir noktada yeni küçük burjuvaziye "yeni" entelektüeller diye değinir (1986: 370).

> Kendilerine en az bedelle entelektüelin doyumlarını ve itibarını sağlayan bir yaşama sanatı icat etmektedirler: 'Tabular'a karşı savaşmak

ve 'kompleksler'in ortadan kaldırılması adına entelektüel hayat tarzının en dışsal ve kolayca ödünç alınabilen boyutlarını, serbest görgüleri, kozmetik ya da hazır mamul rezaletleri, özgürleşmiş duruşları ve konumları benimserler ve yeşertilmiş eğilimleri henüz meşruluk kazanmamış kültüre (sinema, çizgi roman, yeraltı), gündelik hayata (sokak sanatı), kişisel alana (cinsellik, kozmetik, çocuk yetiştirme, boş zaman) ve varoluşsal konulara (doğayla ilişki, aşk, ölüm) sistematik olarak uygularlar.

"Yeni" entelektüeller sadece bilgi gövdelerinin popülerleştirilmesi olmakla kalmayıp aynı zamanda entelektüel *hayat tarzının* da popülerleştirilmesi olan yeni entelektüel popülerleştirmenin mükemmel izlerkitlesi, aktarıcısı ve aracılarıdır. Bu, "daha önceleri entelektüellere tahsis edilen ayırt edici duruşları, ayırt edici oyunları ve manevi zenginliğin öbür dışsal işaretlerini *neredeyse* herkese açık kılma"sından ötürü ayrımın işlevlerini yerine getiren bir yaklaşımdır (Bourdieu, 1984: 371). Sonuçta yeni burjuvazi ve yeni küçük burjuvazinin öncüsü tarafından açıklanan yeni etik, pekâlâ *mükemmel tüketiciyi* yaratma sürecine girmiş olabilir.

Bundan dolayı yeni küçük burjuvazi entelektüellerin hayat tarzıyla özdeşleşir ve entelektüellerin düşüncelerinin daha geniş bir izlerkitleye aktarılmasında aracı rolü oynar. Ayrıca, giderek ciddi analizlere konu edilen popüler müzik, moda, tasarım, tatil, spor, popüler kültür vb. yeni uzmanlık alanlarının entelektüelleşmesini meşrulaştırmaya çalışmaları bakımından kendi başlarına birer kültür girişimcileri olarak hareket ederler. Burada sorun, yeni küçük burjuvazinin tikel bir üslup geliştirmesi değil, daha ziyade bizzat ayırt edici bir üsluptan yoksun -Simmel bundan modern hayatın kendine özgü üslupsuz niteliği olarak söz eder-, sürekli yorumlanmaya ve yeniden yorumlanmaya maruz ve bundan büyülenen bir çağda bizzat üsluba bir genel ilgi duyulmasını sağlaması ve desteklemesi, geçmişteki üsluplara nostaljiyle bakılmasını, en son üsluba ilgi duyulmasını sağlamasıdır.

Yeni küçük burjuvazi, entelektüellere yakınlıkları ve benzerlikleri olmasına karşılık, doğal müttefikini yeni burjuvazide bulur. Küçük burjuvazinin ve burjuvazinin başına getirilen "yeni"

nitelemesi bunların toplumsal uzamda gezinip durduklarını, daha hedonistik ve dışavurumsal tüketim normlarının geliştirilmesi lehine küçük burjuvazinin ufuksuz çileciliğinden vazgeçmiş olduklarını ima eder. Her iki grup da kültür karşısında -kutsal "yüksek" kültüre, ama aynı zamanda popüler kültüre ve daha genel tüketim üslubu ve pratiklerine de- benimsedikleri öğrenmeye açık tutum kipinde gözlemlenebilecek bir sonradan görmelik ve otodidaktisizm yaratır. Tatmin edici, dışavurumsal bir hayat tarzının yaratılması, mebzul miktardaki tüketimin ve kendi kendisini gerçekleştiren benliğin üsluplaştırılmış bir sunumlanışının dolayımından geçer (Featherstone, 1982). Amerikan yeni zenginleri hakkındaki dünyanın her yerinde izlenen televizyon dizileri *Dallas* ve *Hanedan*'da eşlerin ve metaların merkezi bir yeri vardır. Bunların büyüleyiciliği kısmen farklı şekillerde hedeflenmiş piyasalar içerisindeki tüm sınıfların bireylerine, yükselen beklentilerini özgeliştirim ve üsluplaştırma yolunda riske atılmak üzere işe koşmaları çağrısında bulunan bir tüketim toplumu bağlamından kaynaklanmaktadır.[2]

Son olarak, simge üreticileri sıfatıyla ve oynadıkları rol açısından entelektüeller ve simge üreticileri arasındaki yakınlıkları işaret ettikten sonra, grupları bir araya getirme eğiliminde olan hayat tarzları ve kültürel mallar alanının dinamikleri konusunda birkaç savunma yapılabilir:

1) Zamanın toplumsal uzamla ilişkilendirilmesi gerekir ve zaman, üsluplar ve hayat tarzları arasındaki mesafeyi ölçmenin bir (ve belki de en iyi) boyutudur. Yeni üslupların sunuluşu var olan ayrımların mertebe düzeninin dengesini bozar. Oluşum yılları "kendi" üsluplarının onay ve meşru popülerliğe sahip olduğu bir döneme denk gelenler, modası geçmiş sayılan üsluplara ve hayat tarzlarına sadık kalabilirler. Avangard açısından bunun tersi

2. İşçi sınıfının bu açıdan analizini yapmaya burada yerimiz yok. Burada sadece şunu söylemek yeterli olacak. Bourdieu'nün "zorunluluğun dayattığı tercihler"le idare etmek zorunda kaldığını belirttiği Fransız işçi sınıfı konusundaki analizi lümpen, geleneksel ya da işsiz işçi sınıfı açısından doğru gibi görünüyorsa da, bu analiz yeni küçük burjuvazi ve burjuvaziden elbette daha farklı tüketim örüntülerine ve farklı bir alışkanlığa sahip olan, ama bu gruplarla otodidaktisizm (mahcubiyet ve öğrenmeye yönelik tarz) sorunsalı yoluyla özdeşleşebilecek özelleşmiş, tüketim yönelimli işçi sınıfı fraksiyonlarını hesaba katmamaktadır.

geçerlidir elbet. Bundan dolayı bu alan, yerleşik üslupların zamanla değersizleşmesini yaratır. Tüketim kültürü içerisindeki popülerleşme dinamiğinden ötürü beğeniler ve üsluplar piyasanın kayganlığına maruzdur. Avangard ve *erbaplar* açısından, popülerleşme özünde bir değersizleşme demektir. Bu durum sadece model oluşturucu sanatsal modernizmde değil, bir dizi popüler kültür faaliyetleri ve pratiklerinde başgösterir. Bernice Martin'in (1981) dikkat çektiği gibi popüler müzikte (ki bu terimin yeni uzmanlık hiyerarşilerini, alanın yeniden adlandırılmasını dayatan - "rock müzik"- yarı tekelleştirme pratikleriyle kendi pratiklerini meşrulaştırmaya çalışan avangard açısından kabul edilemez bir terimdir) popülerlik iki kenarı keskin bir bıçak gibidir: Bir kez çoluk çocuk piyasasına geçtikten ve orta yaşlılar ile geçkinlerin piyasasına dahil olduktan sonra gençler Rod Stewart ya da Beatles'dan yüz çevirmişlerdir.

2) Entelektüellerinki gibi tabakalar içerisinde (burada özellikle sanat ve modernizmin dinamikleri akla geliyor) yerleşik gruplar ile dışarlıklılar/yeni gelenler arasında bir mücadele vardır (Bourdieu, 1979; Elias ve Scotson, 1965). Yeni gelenler yıkıcı stratejiler benimser, bir geleneğin hakiki anlamını ortaya çıkarmak için farklılık, süreksizlik ve devrim ya da kökenlere dönüş peşinde koşarlar; bunlar, kendilerine yer açmak ve yerleşik grubu yerinden etmek için başvurulan stratejilerdir. Savaş sonrası dönemde 1960'lı yıllarda yüksek öğrenime ve entelektüel uğraşılara dahil olan bireylerin sayısı yerleşik "yüksek kültür"le bu tarzda yorumlanabilecek bir kapışmanın başgöstermesine yol açtı.[3]

3) Dışarlıklı entelektüellerin ve yeni kültür girişimcilerinin yıkıcı stratejilerinden biri, yanı başında durabilecekleri yeni alanları meşrulaştırmaya ve yerleşik entelektüeller tarafından sağlanmış ve bir yüksek kültür halinde cisimleşmiş olan geleneksel kısıtlı beğeni tanımlarını alaşağı etmeye çalışmaktır. Böylece eleştirmenler, yorumcular ve popülerleştiriciler açısından meşru entelektüel alanlar olarak rock müzik, moda, sinema kutsal patikaya dahil edilir.

3. Elias'ın medenileşme süreci teorisi üzerinde geliştirilen bir perspektiften hareketle 1960'larda cereyan eden enformelleşme sürecine ilişkin yapılmış bir tartışma için bkz. Cas Wouters (1986).

Bu stratejinin tek yönlü işlediği düşünülmemeli. Yeni küçük burjuva kültür aracılarıyla ittifak halindeki dışarlıklı entelektüellerin oyuna yeni kurallar dayatması aynı zamanda yerleşik entelektüellerin yeni oyuna girmeye, eski kültürel otorite tekellerini koruyabilmek ya da bir benzerini yeniden oluşturabilmek için kendilerini popülerleştiren ve popüler medyada metinleri, üslupları, pratikleri yorumlayan stratejiler benimsemeye zorlandıkları koşulları da yaratır. Burada birbiriyle ilişkili iki noktaya dikkat çekilmesi gerekir: Birincisi, kendi kültürel çıkarlarını (bir izlerkitle yığınınınki dahil olmak üzere) sunmak ve *gerçekleştirmek* için gerekli finansal kaynaklara ve uzmanlığa sahip olan kültür aracılarının gündeme getirdiği talebin yerleşik entelektüellerin ilgilerini göklere çıkartan bir yönü vardır. Bu talep seçkincilik ve modası geçmiş üslup suçlamalarına karşı savaşır. Böylece "uzmanlık"a ve eski üslupların yeni yorumlarına, yeni üslupların keşfine duyulan doymak bilmez bir iştahın kışkırtıcılığıyla "klasik" kompozitörler pop operaları icra eder, orkestra yöneticileri jazz çalar, entelektüeller bilgi yarışmalarına, sohbet programlarına vb. katılır. İkincisi, şöhret peşinde koşan, ama tam da bu süreci gerçekleştirirken popülerleşme riskini göze almalarından ötürü kendi kapalı, kutsal otoritelerini baltalayan entelektüellerin ortaya çıkışına dikkat çekmeliyiz (Vaughan, 1986). Bu entelektüeller yığınlara seslenen popüler programlara (sözgelimi, deli ve anlaşılmaz bilim adamı klişesini abartan - İngiltere'de Magnus Pike ve David Bellamy- bilim ve doğa tarihine ilişkin programlara) katılmasalar bile, kültür uzmanları arasındaki gece yarısı tartışma programlarına ya da azınlıkların izlediği kanallardaki programlara katılmaları, kendilerini öbür programlardakilerle aynı düzeye koymalarından ötürü uzmanlıklarının değerini düşürür. Kısacası bu entelektüellerin iletişimciler ve icracılar olarak sahip oldukları hünerler, mesajlarının *kutsal* içeriği karşısında önceliğe sahiptir.

4) Kültür ürünlerinin kaydedilmesi, korunması, analiz edilmesi için yeni kurumlar (sözgelimi, "kutsal" sanat galerilerinin yakınında ya da bunlara birer ek olarak bir popüler kültür arşivi ya da müzesi ortaya çıkacaktır), televizyon ve radyo programlarını popülerleştirmek ve beğenileri yorumlamak üzere yeni dergiler,

ürünleri test etmek üzere tüketici dernekleri oluşturulur. Kültür aracısı rolüyle istihdam edilen personelin sayısı da artmıştır. Kısacası, kültür piyasası geleneksel geçerliliği ve bunların doğrulayıcılarını baltalayan genişleme eğilimindeki bir piyasadır. (Sanatın bu dinamiği hakkında bkz. Bourdieu, 1971).

5) Enformasyonu dolaşıma sokma kapasitesi artmıştır. Üsluplar ve sanat eserleri hızla üreticilerden tüketicilere aktarılmaktadır. Eski kutsal sanat eserleri (örneğin, Mona Lisa) farklı kültürlerden izlerkitle yığınlarının seyrine terk edilmek üzere yollarda sergilenir. Burada küreselleşme süreci yeni küresel medya dağıtım zincirlerini yöneten (uydu vb. aracılığıyla) kültür aracılarının oynadıkları rolün güçlenmesine katkıda bulunur. Küreselleşme aynı zamanda entelektüelleri çokkültürcülükten oluşan yeni bir küresel ortamda gelenekleri ve üslupları yorumlamaya davet eder. Bu durum yerleşik Batılı (yüksek) kültürel beğeni hiyerarşilerinin (Aydınlanmacı) otoritesini daha da zayıflatır. Bundan dolayı entelektüeller yargıda bulunma ya da hiyerarşileştirme alanlarına girme riskini üstlenmeksizin yeni izlerkitlelere anlamlı ve egzotik olarak sunulabilecek çok çeşitli ve *zengin* farklı kültürel geleneklerin yorumlayıcıları şeklindeki yeni bir rolü benimsemek zorunda kalırlar (Bauman, 1985).

6) Bu durum, bütün bir oyunu altüst etme girişimi olarak görülen dışarlıklı entelektüellerin bir stratejisiyle -postmodernizm- bağlantılandırılabilir. Postmodernizmle birlikte geleneksel ayrımlar ve hiyerarşiler çöker; küresel ortama uygun düşen çokkültürcülük kabul edilir; kitsch, popüler olan ve farklılık selamlanır. Postmodernizmin bir *öteye* geçme iddiasındaki kültürel yeniliği gerçekte *içeride* kalan, kültür ürünlerinin yeni üretim koşullarını hesaba katan entelektüel oyun içerisindeki yeni bir hamledir. Sonuçta kültür aracılarınca ziyadesiyle pazarlanılabilir bulunup selamlanacak bir hamledir.

VII. KENT KÜLTÜRLERİ VE POSTMODERN HAYAT TARZLARI

Kent kültürlerine ve kentli hayat tarzlarına son zamanlarda artan ilgiyi nasıl yorumlamalı? Belli bir düzeyde, kentlerin ayırt edici kültür ürünleri, yapıntılar, binalar ve ayırt edici hayat tarzları üretmiş olmaları anlamında daima kültürlere sahip olmuş oldukları haklı olarak savunulabilir. Hatta daha "kültürelci" olmak ve tam da uzamın örgütlenmesinin, binaların düzenlenişinin bizzat tikel kültürel kodların bir tezahürü olduğunu ileri sürmek olanaklı. Bu durumda tikel "derin" kültür kodları, kentleri sözgelimi öncelikle iktisadi, işlevsel ya da estetik kendilikler (entity) olarak görmemizi sağlayabilir. Sözgelimi, daha iktisadi ve işlevsel bir vurgudan daha kültürel ve estetik bir vurguya kayılması söz konusuysa eğer, bu durum sözü edilen kaymayı modernlik ve mo-

dernizmden postmodernlik ve postmodernizme doğru olduğu iddia edilen kaymalarla ilişkilendirmemize izin verir mi? Bu soruyu bir anlığına bir köşeye bırakıp da bunun yerine ilk düzeye, kentlerin daima kültürleri olduğu nosyonuna odaklandığımız takdirde, bunun kültür teriminin iki anlamını ima ettiğini düşünebiliriz: Bir hayat tarzı olarak kültür (antropolojik anlam) ve sanat, tinsel açıdan yüceltici kültürel ürünler ve tecrübeler olarak kültür (yüksek kültür). Bu bölümde uğraşacağım temel izleklerden biri, kültürün bu iki anlamı arasındaki sınırların bulanıklaşmasının söz konusu olduğu ve bunun da pratik olarak herhangi bir nesnenin ya da tecrübenin kültürel ilgi alanına dahil addedilebilecek geniş bir popüler ve gündelik kültürler tayfını kapsayacak şekilde kültür olarak tarif edilen fenomenler silsilesinin sanatla sınırlı olmaktan çıktığıdır. Grupları birbirinden ayıran göreceli sabit eğilimler, kültürel beğeniler ve boş zaman faaliyetleri olarak kavranan hayat tarzlarına dikkat kesilinmesinden çağdaş kentli hayat tarzlarının daha aktif bir şekilde biçimlendirildiği varsayımı doğrultusundaki kayma bu duruma eşlik etti. Böylece sınıfsal ya da komşuluk temelli hayat tarzına değil, tutunum ve birliğin yerini geçici tecrübelerin ve yüzeysel estetik etkilerin oyuncul araştırılmasına bıraktığı hayatın aktif üsluplaştırılması olarak hayat tarzına odaklanılmaya başlandı. Bu değişiklikleri giderek postmodernizm olarak gönderme yapılan daha esaslı toplumsal ve kültürel yerinden çıkmanın işaretleri olarak görmeye eğilimli birçok kültür yorumcusunu büyüleyen şey, işte bu değişikliklerin bileşik etkisidir.

Bu bölümde bu değişiklikler çifte bir odaklanma aracılığıyla kavranmaya çalışılacak. Birinci odak noktası, hayat tarzlarında ve kent kültürlerinde devam etmekte olan ve bir postmodern değişmeye vardığı iddia edilen dönüşümlerdir. İkinci noktaysa, tikel kültür uzmanı ve aracısından oluşan öbekleri kültür ürünleri ve tecrübeleri için yeni piyasaları kullanma ve geliştirme eğilimine sokan toplumsal yapılardaki ve ilişkilerdeki değişmelerle ilgili sorulardır. Kısacası, yeni bir kültürel ürünler ve tecrübeler silsilesini ortaya koyan ve bunların önemli, anlamlı ve yatırım yapılmaya değer olarak algılanmasını sağlayan yorumcuların ve taşıyıcıların oynadıkları role dikkat sarf edilmesi gerekiyor.

Bu soruları daha ayrıntılı ele almadan önce kent kültürünün ve kentli hayat tarzlarının izlekselleştirilir hale geldiği yolları işaret eden birkaç etkene kısaca eğilebiliriz. Birincisi, belli kentlerin hem müzelerde ve galerilerde barınan hem de kültür sermayelerinin belli başlı kaynağını temsil eden bina ve düzenlemelerin bünyesinde yer alan geçmişin sanat hazinelerini ve kültür mirasını içeren kültür merkezleri (örneğin Floransa, Venedik) oldukları varsayılır. Kentin yukarıdaki örnekte olduğu ya da alternatif itibar ya da kültürel sermaye kaynağı olarak görülebilecek göze çarpıcı doğal güzellikler barındıran bölgeler (Rio de Janeiro, San Francisco gibi) örneğinde olduğu gibi "sanat eseri" olarak görülebileceğini belirten nosyonun (Olsen, 1986) yanı sıra, kentlerin boş zaman geçirme ve eğlence endüstrilerini barındırmaları ölçüsünde kültür merkezleri olabileceklerini ileri süren bir görüş de mevcuttur. Yalnızca sanat faaliyetlerini (hâlâ genişlemekte olan bir sektör) değil; aynı zamanda moda, televizyon, sinema, yayıncılık, popüler kültür, turizm gibi kitle kültürü endüstrilerini barındıran kültürel üretim merkezleri olmaları ölçüsünde belli metropoller (New York, Paris, Los Angeles, Londra gibi) kültürel sermaye açısından güçlü olabilirler. Bu bağlamda kültürel sermaye nosyonunun (Bourdieu, 1984) kullanılması, iktisadi (mali ya da endüstriyel) sermaye oluşturmamakla birlikte sonuçta yine de bedeli ödenebilir ve bir dizi dolaylı ya da dolaysız yoldan tekrar iktisadi değere tahvil edilebilir olan alternatif zenginlik kaynaklarını işaret etmektedir. Ulusal politika yapımcılarının, kent yöneticilerinin ve özel kapitalistlerin kültüre yatırım yapılmasını teşvik etmeleri ve bunun takipçisi olmaları (Fisher, vd., 1987) ve şiddetli rekabet koşulları altında kentin taşıdığı imajın önemine duyarlı olmaları buradan kaynaklanır.

İkincisi, günümüz Batı toplumlarında kültür alanının genel bir genişleme göstermesi sadece kültür ürünleri ve enformasyon piyasasının genişlediğini işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda güya maddi bir edim olan meta alışverişi ve tüketiminin giderek yaygın kültürel imajların (reklam, ürünlerin teşhiri ve promosyonlarla yayılan imajların) dolayımından geçmesini ve böylece göstergelerin tüketilmesinin ya da malların simgesel boyutlarının elde edilen tatminin en önemli kaynağı haline gelmesini işaret eder (Ba-

udrillard, 1981). Bu bağlamda tecrübelerin ve hazzın tüketilmesine ağırlık veren boş zaman tüketimi biçimlerinin (konulu parklar, turistik merkezler ve eğlence merkezleri gibi) dikkat çektiğine ve yüksek kültür tüketiminin daha geleneksel biçimlerinin (müzeler, galeriler gibi) daha geniş bir izlerkitleye hizmet vermek üzere yenilendiğine ve böylece kutsal patikada yer alan (canonic), hale sahibi sanatın ve eğitici-biçimlendirici iddiaların önemlerini yitirerek seyirsel, popüler, zevk verici ve dolaysızca erişilebilir olanın öne çıktığına işaret edilebilir. Buna ek olarak, bu iki kültürel biçim ve bir üçüncü biçim olan büyük çarşılar ve alışveriş merkezleri arasında bir yöndeşmenin (convergence) daha olduğu savunulabilir.

Üçüncüsü, mevcut kültürel ve boş zaman uğraşıları silsilesinin kaydettiği genişleme yalnızca mevcut boş zaman hayat tarzları silsilesini genişletmekle kalmayıp, nitel değişmelerle de sonuçlandı. Daha önce sözünü ettiğim gibi, kimi gruplar (özellikle gençler, yüksek öğrenim görmüş olanlar ve orta sınıfların sektörleri) hayat tarzı karşısında daha aktif bir duruş benimseme ve hayatın üsluplaştırılmasının takipçisi olma eğilimindedir. Bu bağlamda günümüz metropollerindeki sanatsal altkültür hayat tarzlarının (bohemler, avangardlar) taklit edilmesine ve popülerliğine işaret etmekle kalmayıp, aynı zamanda "hayat sanatçısı" denilen bir fenomene, resim yapmamakla birlikte hayatlarını bir sanat eserine dönüştürebilmek için sanatsal duyarlılıklar edinen ressamlara işaret edebiliriz. Kentli yeni *flâneur*'ler dalgasının modaya, benliğin sunumlanışına, "görünüş"e duydukları ilgi, benzer giysiler kuşanmış insanların sıkı sıralar halinde bir araya yığıldıkları kitle toplumlarına ilişkin klişe imajların birçok açıdan öbür yüzünü gösteren bir kültürel farklılaşma sürecine işaret eder. İçinde yaşadığımız çağ Simmel'in ifadesiyle bir "üslupsuzluk" çağı olarak nitelendirilebilirse eğer, o vakit bu çağın yeni üslupların (moda, görünüş, tasarım, tüketim malları) hızla dolaşıma girmesine ve geçmişteki üsluplara nostaljik bir şekilde başvurulmasına işaret ettiği söylenebilir.

Bu bağlamda gündelik hayatın üsluplaştırılması ve estetikleştirilmesi sürecinde sanatsal hayat tarzları, üslupçu sunum ve teşhirin popülerliği ile yüksek derecede bir tasarım, üslup, sa-

natsal ve moda kültür imgelemi girdisi içeren farklılaşmış ve rafine bir tüketim malları, boş zaman uğraşları ve tecrübeleri dizisinin gelişimi arasında bir yöndeşmenin olduğunu işaret edebiliriz. Ayrıca, 1960'lı yıllarda postmodernizm açısından merkezi bir yer işgal eder hale gelen belli modernist sanat akımlarının (Dada ve gerçeküstücülük gibi) en bayağı tüketim kültürü nesnelerinin, kitsch'in ve kitle kültürü molozlarının estetikleştirilebileceğini ve sanat eserlerinin biçimsel yapısının konusu olarak sunulabileceğini ya da bu yapıya dahil edilebileceğini göstermek amacıyla sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı çökertmeye çalıştıkları savunulabilir. Postmodern sanat da beden, canlı sanat ve happening üzerinde odaklanmıştı (bkz. 3. bölüm). Böylece birkaç akım arasında görülen bir dizi değiş tokuşla karşı karşıya geliyoruz: Tüketim mallarına, boş zaman ve tüketim alanlarına, kent bünyesine daha yüksek ölçüde üslup, tasarım ve kültürel imgelemin girmesi; özgül sanat çevrelerinin ve komşuluklarının büyüme kaydetmesiyle birlikte sanat mesleklerinin, aracılarının ve bu minvalde yardımcı konumda çalışanların genişlemesi; gündelik hayatın estetikleştirilmesi ve kitlesel tüketim kültürüyle postmodern sanata yönelinmesi; çok sayıda insan kent uzamlarına ve tüketim, aylaklık ve eğlence bölgelerine yöneldikçe üslupçu teşhire, modaya uygun giyime ve benliğin sunumuna (ki sıklıkla güya geleneksel statü oyunlarını aşmaya çalışan oyuncul ya da parodik bir vurguyu gerektirir) ilgi duyan toplumsal öbekleşmelerin giderek öne çıkması. Şimdi bu çizgilerin daha ayrıntılı olarak incelenmesine geçebiliriz.

A. POSTMODERN KENT KÜLTÜRLERİ

Bazı yorumcular yukarıda zikrettiğimiz eğilimlerden kimilerini postmodern olarak görmüştür (Cooke, 1988; Zukin, 1988a; Chambers, 1987). "Postmodern" teriminin ve bunun türevleri olan "postmodernizm" ve "postmodernlik" terimlerinin genellikle kafa karıştırıcı tarzlarda kullanılmasına (bkz. 1. ve 3. bölüm) karşılık, bu terimler toplumsal yapılar ve ilişkilerdeki daha temel değişmeleri önceden haber veriyor olabilecek bir dizi

kültürel değişmeye bizi duyarlı kılar. Postmodernizmle ilintilendirilen ve en sık anılan özellikler şöyle sıralanabilir: (i) Batı modernliğinin bilim, hümanizm, sosyalizm vb. nosyonlarla imtiyazlı evrensellik iddialarının yaslandırıldığı temel üst-anlatıların sakat olduğunu ve entelektüellerin kendinden emin yasa koyucu rolünü terk edip yorumlayıcı rolüne soyunmasından (bkz. Lyotard, 1984; Kellner, 1988; Bauman, 1988) ötürü yerel farklılıklara daha duyarlı ve daha az gösterişçi bilgi tarzlarına yönelmemiz gerektiğini öneren felsefe, toplum ve kültür teorilerinde temelcilik karşıtı bir konum; (ii) yerel ve bölgesel olanın bu şekilde imtiyazlı kılınması akademi içerisinde, entelektüel ve sanat çevrelerinde simgesel hiyerarşilerin demokratik ve popülist bir çöküşüne tercüme edilir ve böylece sözgelimi yüksek kültür ve popüler ya da kitle kültürü arasındaki, sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrımlara itiraz edilir -basitçe söylersek, "Las Vegas'dan ders almalıyız" (Venturi vd., 1977); (iii) sözcükler karşısında görsel imgelere, ego'nun ikincil süreçleri karşısında birincil süreçlere ve izleyicinin mesafeli değerlendirmeleri karşısında nesneye gömülüp gidilmesine ağırlık verilişinde belirgin olarak görülebileceği gibi söylemsel kültür biçimlerinden figürel kültür biçimlerine bir geçiş vardır (Lash, 1988); ve (iv) bu boyutlar "postmodern derinliksiz kültür" (Jameson, 1984a) ibaresinde ve düzenli tarihsel gelişme nosyonunun yerini geçmişin esaslı bir düzen ya da değer yargısı üretilebilecek bir noktanın keşfedilmesine izin vermeyecek şekilde bitimsizce çoğaltılan ve simüle edilen imajlar, fragmanlar ve gösterilerin bir yığışımı olarak algılanışına bırakması gerektiğini belirten nosyonda özetlenir. Geniş bir akademik alanlar silsilesinde bu görünümlere dikkat çekilmiştir ve "postmodernizm" teriminin ima ettiği modernin ötesine hareket edildiğinin vurgulanması ne denli tartışma götürür ise de, terimin kullanılmasının sanat ve popüler kültür pratiklerinde, anlamlandırma rejimlerinde ve gündelik hayat içerisindeki yönelim tarzlarında önemli addedilen değişmelere dikkatimizi çekmek gibi bir hüneri var. Postmodernizmin popülist ve hiyerarşiyi bozan ruhu, kültürün bir sorun olarak, daha önceki başatlığı, belli kültür nosyonlarının sorgulanmaksızın kabul edilmesi ve izlekselleştirilmemesi anlamına gelen uzun süredir yerleşik sim-

gesel hiyerarşilerin tekelci yapısının bozulmasının yanı sıra teorileştirilecek ve araştırılacak bir şey olarak ortaya çıkmasına dikkat çeker. O nedenle DiMaggio'yu (1987) izlemek ve Batı dünyasının çeşitli kültür nosyonları arasındaki rekabetin şiddetleneceği ve bir değer hiyerarşisi dayatma yeteneğinin azalacağı "kültürel sınıflandırmaların bozulması" evresine girdiğini düşünmek olanaklı.

Buradaki amaçlarımız açısından, yorumcuların yukarıda değindiğimiz kent kültürü ve kentli hayat tarzlarında görülen değişmeleri anlamak için postmodernizmin retoriğini benimsediklerine dikkat çekmeliyiz. Bu bağlamda, simülasyon kültürü nosyonuyla özellikle Baudrillard'nın çalışmaları (1983a, 1983b) etkili oldu. Geç kapitalizm evresinde tüketim metalarının başlangıçtaki kullanım değerini kaplayacak ve böylece metagöstergeler haline gelecek şekilde geniş bir imajistik ve simgesel çağrışımlar silsilesini yüklenme kapasitesi geliştirdiğini savunan Baudrillard, bu sürecin şiddetlenişi esnasında nitel bir değişikliğin ortaya çıktığını belirtir. Bu nitel değişiklik, yüzer gezer göstergeler ve imajlar yığınıyla tüketim-televizyon kültürü birbiriyle oynayan sonsuz bir dizi simülasyon ürettikçe somut gerçeklik duygusunun yitirilmesine yol açar. Baudrillard buna "hipergerçeklik" der. Tüketimcilik ve televizyon yoluyla göstergelerin, imajların ve simülasyonların birbiri üstüne yığılmasının istikrarsız, estetikleştirilmiş bir gerçeklik sanrısıyla sonuçlandığı bir dünyadır hipergerçeklik. Baudrillard'ya göre kültürün her yerde olması, toplumsal bünyeyi ve toplumsal ilişkileri etkin bir şekilde dolayımlaması ve estetikleştirmesi ölçüsünde kültür etkin bir şekilde yüzer-gezer hale gelmiştir. Bu durum, dilin söylemsel düşünümsel önceliğinin ötesine hamle edilerek, merkezsizleşmiş öznelere gelişmemiş ve dağınık hazlar sunan işitsel ve görsel duyumların dolaysızlığını ve yoğunluğunu vurgulayan figürel kültür biçimlerine geçildiğini gösterir.

Bu algılayışlar kent bağlamına tercüme edildiği takdirde, güçlü bir uzam duygusu ve kolektif kimlik sağlayan ünlü binaları ve dönüm noktalarını barındıran belli kentlerin gelenek, tarih ve sanat içinde çökeldiğini ima eden eski modern öncesi kent kültürleri nosyonunun ve "kültürden arındırılmış" kent nosyonunun,

uzamsal biçimi katı bir planın ve yüksek modernist mimarinin egemenliği altında olan modernist işlevsel iktisadi kent nosyonlarının yerlerini postmodern kente bıraktıkları aşikârdır. Kültür, üslup ve dekorasyona geri dönüşü işaretler postmodern kent; ama bu geri dönüş geleneksel kültür duygularının bağlamlarından kopartıldıkları, simüle edildikleri, yeniden kopyalandıkları ve sürekli olarak yenilendikleri ve yeniden üsluplaştırıldıkları bir "olmayan-yer uzamı"nın sınırları içerisinde cereyan eder. Bundan dolayı postmodern kent çok daha fazla imajdır ve kültürel özbilince sahiptir; hem kültürel tüketim hem de genel tüketim merkezidir ve daha önce vurgulandığı gibi, genel tüketim kültürel göstergelerden ve imgelemden ayrı tutulamaz; öyle ki, kentli hayat tarzları, gündelik hayat ve boş zaman faaliyetleri postmodern simülasyon eğilimlerinden farklı derecelerde etkilenirler.

Kimi örnekler vermek gerekirse: Mimarideki postmodern eğilimler dekorasyonun, üslupların harmanlanmasının ve metaların simüle edildikleri oyuncul bir pop sanatın (Philip Johnson'ın New York'taki Chippendale ATT Binası gibi) yeniden gündeme getirilerek katı Miesci işlevselciliği ve soyut biçimselciliğiyle mimari modernizme karşı girişilen bir başkaldırı olarak görülebilir (Jencks, 1984; Davis, 1985). Bu başkaldırı aynı zamanda Venturi ve arkadaşlarının *Las Vegas'ın Öğrettikleri*'nde "Yolboyu Eklektisizmi" dedikleri şeyi sunar: Otoyol boyunca dizilmiş büyük işaretlerin ve küçük binaların eklektik, üslupçu arapçorbası. Sözcükler, resimler, heykeller ve neonlar bir arada harmanlanır ve modernizmin katılığının tersine hedonistik bir tüketim kültürü manzarası üretmek üzere simgeselcilik yeniden gündeme getirilir. Burada pop sanatın, kitle tüketiminin kültürel nesnelerini parodik tarzda kopyalaması kent manzarasını ve kültür endüstrilerini besler. Sadece ilan levhaları değil, özellikle elektronik medyanın imajları esin kaynaklarını sağlar. Mesafe konulmasına fırsat tanımayan dolaysız bir etkiye sahip süslü, aşırı kodlu çok renkli görünüşlerin bolluğu söz konusudur (Cooke ve Onufrijchuk, 1987).

Eğer mimari ve sanat gündelik tüketim kültüründen alıntılar yapıyor ve "her şeyin 'hayattakinden daha gerçek' olduğu, göndergelerin göstergeler tarafından süpürülüp atıldığı, yapay olanın 'gerçek'ten daha gerçek olduğu" postmodern kentler üretmek

üzere bunlarla oynuyorsa (Chambers, 1987: 1), bu durumda bu kent uzamlarında dolaşan insanlar hakkında ne söyleyeceğiz? Bu insanların birçok açıdan yapay bir ortamdaki gösterge bolluğunu taklit eden ya da yankılayan karmaşık bir göstergeler oyunuyla uğraştıkları düşünülür. Günümüz popüler kültürünün (moda, müzik, televizyon, videolar, içme, dans etme, dernekleşme) reklamın "...mış gibi" yapan dünyasının egemenliğine girdiği düşünülür. Giyim kuşam, bedenler, çehreler "hayatın öbür yakasından, imgesel yakasından, yani moda, sinema, reklam yakasından ve kent ikonografisinin sonsuz etkileyiciliğinden yapılmış alıntılar" haline gelir (Chambers, 1987: 7). Gelenekteki ya da altkültürel düzenlenişindeki bağlamından kopartılan bu göstergelerle yüzeysel bir tarzda oynanılır; insanlar bunların vahiysel bir anlama ya da temel bir hakikat duygusuna geçit açmak için kodaçımına uğratılamayacağı anlamında yapay, donuk ve "derinliksiz" oldukları gerçeğinde cümbüşe dalar. Gündelik hayat hem sokak imajlarının ifradı, üslubu ve yaşantılanması olarak hem de tesadüfiliği, bayağılığı ve yinelenişi olarak gerçeküstülük duygusunun gündelik mevcudiyetini yakalayan "kurmaca ve ilginç değerlerin fantastik bir karmaşası" haline gelir (Calefato, 1988: 225). Günümüz insanı "bir yenilik züppesi ve daha demokratik bir bohemdir", "müze ve kitle kültürü arasındaki sınırı geçerek avangard sanatın önceden katettiği yolları keşfeden, ama oyunu sanat galerisinden sokağın iğreti modasına aktaran" yeni bir metropoliten simadır (Del Sapio, 1988: 206-7).

Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırı geçmeye, yeniden geçmeye ve ihlal etmeye çalışan bu insan grubu arasında gençlerin egemen olduğu ve bunların gençlik altkültürleri geleneğinin mirasçıları oldukları açıkça görülüyor olsa gerektir. Gençlik altkültürleri geleneği şimdilerde reddedilen ya da ironik bir şekilde parodileştirilen ya da kolajlanan sabit simgesel yapılar olarak iş görmüşlerdi. Oysa yorumcular bu yeni eğilimlerin hayat tarzlarını sınıf, yaş grubu ve normatiflikle yakından bağlantılı kılan geleneksel toplumsal düzenleme örüntülerinin dağılma süreçlerinin işaretleri olduğunu varsaymaktadır (Baudrillard, 1983a; Chambers, 1987: 7). Nitekim, Chambers (1987: 2), gözde gençlik dergisi *The Face*'in yazarlarından Robert Elms'in şu sözlerini alın-

tılar: "Artık herkes genç olduğu için hiç kimse genç değildir". Gençlik üsluplarının ve hayat tarzlarının, yaş ölçeğinin üst basamaklarına tırmanmakta olduğunu gösteren kimi kanıtlar kesinlikle mevcut. Bunun nedeni de 1960 kuşağının gençlik-yönelimli eğilimlerini beraberlerinde taşımaları ve yetişkinlerin çocuk gibi davranmalarının, çocukların da yetişkin gibi davranmalarının garipsenmemesidir. Hayat tarzı, alışkanlık ve sınıf arasındaki bu ilişki, bölümün sonlarına doğru tartışılacak.

Yorumcuların postmodern olarak yaftaladıkları yeni kentli hayat tarzlarının derinliksiz üslupçu eklektisizminin ilginç bir boyutu, bunun bireyciliğin ötesine uzanan bir hamle nosyonuyla, öznenin merkezsizleşmesiyle bağlantılandırılmasıdır. Merkezsizleşmiş öznenin duyguların denetimli denetimsizliğiyle uğraşma ve daha önceleri tehditkâr olarak görülen, sıkı sıkıya tutulması ya da katı bir şekilde denetlenmesi gerekli bir şey olarak görülen figürel eğilimleri, dolaysız duyumları ve duygusal tecrübeleri araştırma konusunda taşıdığı kapasite daha büyüktür. Maffesoli (1988b) postmodern kentte komünal bir duygulanım, halk yığınlarının geçici duygusal cemaatlerde bir araya geldikleri yeni bir "estetik paradigma"nın yaratılmakta olması anlamında bireyciliğin ötesine geçildiğini savunmuştur. Bu cemaatlerin yoğun vecit, eşduyum ve duygusal dolaysızlıkların yaşantılandığı akışkan "postmodern kabileler" olarak görülmesi gerekir. Bu eğilimlerin kendi başlarına tarihsel olarak yeni olmadıklarının vurgulanması gerekir elbet. Göstergelerin yönelim bozukluğuna yol açan meydan kapışmasının ve gündelik hayatın estetikleşmesinin örnekleri Ortaçağın karnavalları ve panayırlarında, *flâneur*'leriyle on dokuzuncu yüzyıl ortasının Parisi'nde ya da Berlin ve Paris gibi metropollerin büyük dünya sergilerinde bulunabilir (bkz. yukarıda 5. bölüm). Bu bağlamda yeni olan sadece gündelik hayatın estetikleşmesinin -ve aslında başka herhangi bir kültürel tecrübenin- daha önce belli uzamlara kapatılmış örneklerinin şimdiye dek görülmedik bir yeniden üretim şiddeti ve canlılığı düzeyinde yineleme ve simüle etme kapasitesi değildir. Bu süreç karşısında entelektüellerin ve teorisyenlerin benimsedikleri tutum da yenidir. Simmel'in sanatın halesinin bozulmasından kaynaklanan sanat karşısındaki tehditten ve gündelik nesnelerin üsluplaştırılmasının

sanat eserinin talep ettiği mesafeli değerlendirmeyle bir çatışma yaratmasından rahatsız olmasına karşılık, Benjamin özellikle *Passagen-Werk*'te postmodernizmi gayet iyi yankılayan gerçeküstücülük, Dadaizm ve montajdan açıkça etkilenmiş bir teorik perspektiften (bkz. Wolin, 1982) hareketle kitle kültürünün bölük pörçük imajlarını ve gündelik kent hayatındaki algı şoklarını ve sarsıntılarını selamlamıştır.

Herhangi bir şeyin temsil edilebilir, izlekselleştirilebilir ve bir ilgi nesnesi, "turist bakışı"nın bir nesnesi olabilir hale geleceği ölçüde gösterge ve imajlarla dolup taşan postmodern kentler tüketim, oyun ve eğlence merkezleri haline geldilerse eğer, o vakit konulu parkları, alışveriş merkezlerini, büyük mağazaları, müzeleri ve galerileri ziyaret etmenin belli bir yöndeşlik sergilemesini beklemek gerekir. Kimi örnekler vermek gerekirse, Disneyworld sıklıkla postmodern simülasyona dayalı tecrübelerin prototipi olarak ele alınır (Baudrillard, 1983a) ve şaşırtıcı tecrübeler (hologram yanılsamaları vb.) ile tarihsel ulusal kurucu simülasyonu ya da çocukluk dünyaları (Büyülü Krallık) arasında gezinme formatının ya da sterilize, oldukça denetimli ortamlarda seçilmiş ulusal kültürleri (Şen İngiltere birahanesi gibi) ya da fütüristik senaryoları (EPCOT) simgeselleştirmek üzere seçilen yapı simülasyonlarının ortasında gezinme formatının tüm dünyadaki konulu parklar tarafından taklit edilmekle kalmayıp, aynı zamanda müzeler gibi öbür formatlarla kaynaşmış olmasını gözlemlemek ilginçtir. Daha geniş bir izleyici tayfını hedefleyen açık hava müzelerinin gelişmesi muhafaza edilmeye değer görülen nesneler silsilesini genişletti (İngiltere'nin kuzeydoğusunda Tyne ve Wear'deki Işıklı Açık Hava Müzesi'nde olduğu gibi, işleyen kömür madenleri, madencilerin teraslı evleri, tramvaylar, "sokak mücevherleri" olarak onurlandırılan metal reklam levhaları bunun örnekleridir). Bu durum aynı zamanda, yeniden yaratılmış fiziksel ortamları yeniden canlandırmak amacıyla tarihsel roller oynamak üzere eğitilmiş aktörlerle (ki bunlar devlet kayıtlarında işsiz olarak sınıflandırılmıştır) izleyicilerin ilişkilerinde yeni bir tutumun geliştirilmesini teşvik eder; bu yeni tutum uyarınca izleyicilerin katılıma ve simülasyonu hayata taşımaya teşvik edilmelerinden ötürü bir film setinde gezinmenin yarattığı ruh halinin kapsamı

genişlemiş olur (Urry, 1988). Turistin bakışına ve keşiflerine değer olan bölgelerin kapsamı genişler. Bir kimse giderek tarihsel geçmiş duygusunun yerini mitlere bıraktığı bir "miras ülkesi"nde yaşar. Böylece İngiltere'nin kuzeyine geçen bir kimse Wordsworth ülkesinden her birinin kendi rehberi, yolculuk programları, müzeleri ve hatıraları olan Brontë ülkesine, Herriot ülkesine, Kaptan Cook ülkesine ve -işçi sınıfının popüler kültürünün de saygıdeğer olduğunu göstermek için- Catherine Cookson ülkesine hızla hareket eder. Hatta, "Kuzeyin Yiğit" endüstriyel geçmişini kendine yontan Bradford gibi daha önceleri hiçbir cazibesi olmayan kasabalar ve şimdilerde geniş Asyalı topluluk "hafta sonları kaçamak yapılan" bölgeler haline gelmek üzere bu kuyruğa girmek için yırtınıp durmaktadır. Bunlar "post-turistler" olarak adlandırılan topluluğun, turistik tecrübeler karşısında postmodern bir merkezsiz yönelim benimseyen insanların tipik ziyaret bölgeleridir (Feifer, 1985; Urry, 1988). Post-turistlerin sahiciliğe ayıracak zamanları yoktur ve sadece bir oyundan ibaret olduğunu bildikleri çağdaş turizmin inşa edilmiş simülasyonel doğasında cümbüşe dalarlar. Sahne gerisindeki bölgeleri keşfe dalma ve tecrübeye birçok bakış açısından katılma fırsatını hoşnutlukla karşılarlar.

Benzer yönelimler, birçoğu, eski ve yeninin yükseliş halindeki Batı modernliğinin değerlerini yansıtmak için on dokuzuncu yüzyılda geliştirilmiş olan ilerleme hiyerarşisi çerçevesinde örgütlendiği kültürel kutsal patikaya ve eğitim projesine olan bağıtlılığını daha popülist bir ethos lehine terk etmekte olan çağdaş müzelerde de bulunabilir (Bann, 1984; Bennett, 1988). Bu perspektif uyarınca müzelerin kasvetli eğitim yerleri olmalarına son verilmesi gerekir; müzelerin daha ziyade postmodernizmin görünümlerini bünyelerine katmaları ve görülmeye değer hayal ve simülasyonlar sunan "şaşırtıcı uzamlar" haline gelmeleri gerekir. Bu perspektif, kitle iletişim araçlarından etkilenmiş algıları simgesel hiyerarşilerin iptal edilmesiyle ve medenileştirici bir misyonun ve hiyerarşikleştirilmiş bir üniter kültür vizyonunun ortadan kaldırılışını gösteren bir üslup çoğulluğunun eşitliği çerçevesinde örgütlenmiş tecrübeler öneren montajlanmış sergilere daha oyuncul bir yaklaşımla uyumlu olan daha geniş ta-

banlı bir kalabalığın farklı ve daha oyuncul bir yönelim göstermesini teşvik eder (Roberts, 1988; Horne, 1984). Baudrillard bu durumu kitleleri cezbeden Paris'teki Beaubourg Müzesi'ne ilişkin tasvirinde (1982) yakalar. Baudrillard bunu "kültürün hipermarketi" olarak adlandırır. Şöyle yazar:

> İnsanlar her şeyi kabul etmek, her şeyi yemek, her şeye dokunmak ister. Bakmak, yorumlamak, incelemek onları harekete geçirmez. Kitlesel tek etki dokunmak ya da manipüle etmektir. Örgütleyiciler (ve sanatçılar, entelektüeller) bu denetlenilemez dürtüden dehşete düşerler, çünkü yalnızca kitlelerin kültür *gösterisine* çıraklık etmelerini hesaba katarlar. Bu aktif, yıkıcı büyülenmeyi -kavranamaz bir kültürün ihsanına verilen bu orijinal ve kaba tepkiyi, hırsızlığa ya da bir türbenin yağmalanmasına tıpa tıp benzeyen bu cazibeyi- asla tahmin etmemişlerdir (Baudrillard, 1982: 10).

Popülizm ve seçkincilik arasındaki çatışmanın müzelerin süregiden bir görünümü olduğu savunulabilir (Zolberg, 1984), ama popülist eğilimler 1980'li yıllarda kesinlikle öne çıkmıştır.

Bu popülizm alışveriş merkezlerinin, büyük çarşıların ve büyük mağazaların pek umulmadık bir görünümü değildir. Bu bölgeler dahilinde alışverişin, faydayıençoklaştırmak için yapılan arı bir hesaba dayalı rasyonel iktisadi iş olması enderdir; burada alışveriş öncelikle insanların savurganlık ve lüksü çağrıştırmak ya da uzaklardaki egzotik yerlerin çağrışımlarını toplamak için tasarlanmış görülmeye değer hayalin ve geçmişteki duygusal uyumlara duyulan nostaljinin arasında gezinen izleyiciler haline geldikleri bir boş zaman kültür faaliyetidir. Kısacası, alışveriş bir tecrübe haline gelmek zorundadır. Kentler endüstrilerden arındırılıp birer tüketim merkezine dönüştükçe 1970'li ve 1980'li yıllardaki eğilimlerden biri, iç mekânın mimari düzenlemelerinde ve simüle edilmiş çevrelerinde postmodernizmin birçok özelliğini bünyelerine dahil eden alışveriş merkezlerinin yeniden tasarımlanması ve genişlemesi olmuştur: İnsanların bir mesafe koymaları (ya da mesafeyi gidermeleri) için hiçbir fırsat tanımayan geçmişin çokkatlı sözcük dağarları arasından akmalarına neden olan ve bir dolaysızlık, anındalık, duygusal denetimsizlik ve çocuksu bir harikalar dünyası duygusunu teşvik eden rüya benzeri

yanılsamaların ve gösterilerin, eklektisizmin ve harmanlanmış kodların kullanımı. Kuzey Amerika'dan verilebilecek belli başlı örneklerden biri, "Hayal ülkesi" denilen bir eğlence ortamını ve içinde yunus balıklarının, mini denizaltıların ve İspanyol kalyonlarının gezindiği bir tuzlu su gölünü içeren 26 hektarlık bir ilave alana sahip West Edmond Büyük Çarşısı; daha doğrusu, 'mega-çarşısı'dır (Shields, 1987: 9). Avrupa'nın en geniş alışveriş merkezi, İngilitere'nin kuzey-doğusunda yer alan Gateshead'deki Metrocentre'dır. Metrocentre, kentlerin endüstrilerden arındırılma ve iktisadi olarak güçten düşmüş bir metropoliten bölgedeki metruk endüstriyel arazi üzerinde bina edilmiş birer tüketim merkezi haline gelecek şekildeki dönüşüm sürecinin iyi bir örneğidir. Metrocentre, "Antik kasaba"sı, "Wiz Krallığı" masalı, Eski Roma Forum galerisi ve genel bir eklektik yüzeysel bilgi simgeselciliğinin kullanılmasıyla komünal geçmiş mitlerini çağrıştıran yeni yıl kartları ve çikolata kutusu ikonografisi aracılığıyla kendisini turistler için cazip bir yer olarak reklam etmiştir (Chaney, 1990).

Bundan dolayı, kültürel başıboşluğun ve üslupçu eklektisizmin, tüketim ve aylaklığın "tecrübeler" olarak inşa edilmesinin hedeflendiği uzamların ortak özelliği haline geldiği çağdaş kentte alışveriş merkezleri, büyük çarşılar, müzeler, konulu parklar ve turist tecrübeleri arasında ortaya çıkmakta olan ortak özellikler var. Lefebvre'in belirttiği (1971: 114) gibi, çağdaş kentte "tüketime yönelik teşhir ve tüketimin teşhiri, göstergelere yönelik tüketim ve tüketimin göstergeleri" vardır. Bu yöndeşmeler sadece reklamcılar, tasarımcılar, mimarlar ve öbür kültür aracıları tarafından yaratılmaya çalışılan tecrübe dizilerinin ortak biçimi düzeyinde değil, aynı zamanda bu kurumların mülk sahipleri, devamlı müşterileri, mütevelli heyetleri ve finansörleri arasında geliştirilen ittifaklar çerçevesinde cereyan eder. Örneğin, New York'taki bir büyük mağaza, sanat eserlerinin ve müzelerdeki hazinelerin mağazada sergilendiği bir Çin haftası düzenlemiştir. New York'taki Metropolitan Operası moda şovlarına ev sahipliği yapmaktadır (Silverman, 1986). Büyük Japon mağazaları düzenli bir şekilde sanat zenginliklerini teşhir etmekte ve resim sergileri düzenlemektedir. Bunun gibi promosyon evreleri ve sergiler, yük-

sek kültür ve aşağıkültür arasındaki ayrımları, ticaret ve kültür arasındaki ayrımları bulanıklaştırır.

Bu yöndeşmeler, kodların harmanlanmasının ve yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayrımları içeren simgesel hiyerarşilerin yapıbozumuna uğratılmasının şimdilerde çok geniş bir kültürel biçimler silsilesi boyunca ve yüksek kültürel değerlerin telkin edildiği tutunumlu bir eğitim sürecinin mekânları olarak görülen yerlerde (örneğin, müzeler) cereyan etmesi ölçüsünde yeni olmalarına rağmen, öncülerden de yoksun değillerdir. Sözgelimi, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ilkin Paris'te ve daha sonra öbür kentlerde gelişen büyük mağazalar özünde simülasyonlar ve davetkâr, egzotik hayaller sunan teşhir alanlarında dolaşabilen yeni tüketicilerin (çoğunluğu kadın) mallara tapındıkları "tüketim sarayları", "rüya âlemleri" ve "tapınaklar" olarak tasarlanmıştı (R. H. Williams, 1982; Chaney, 1983). Benzer tecrübeler aynı zamanda 1851 yılındaki Kristal Sarayı Büyük Sergisi'nden sonra yirminci yüzyılın ilk yıllarına dek düzenli olaylar haline gelen dünya sergileri ve teşhirleriyle de yaratıldı. Bu sergiler kültürel hazinelerin ve gündelik hayatın kopyalarını içeren çeşitli ulusları temsil eden etnografik senaryoları (sözgelimi, bir Mağrip sarayı, bir Çin evi) ve doldurulmuş hayvanları içeren simülasyonlar ve hatta yaşantıların simülasyonlarını (örneğin, bir Trans-Sibirya Demiryolu yolculuğu) sunuyorlardı (bkz. R. H. Williams, 1982). Buna ek olarak, Simmel'in *Para Felsefesi* kitabında (1978) değindiği fantazmagorik gösterge ve izlenimlerin çıldırtıcı aşırı yüklemesi, postmodern olarak yaftalanan tecrübelere benzeyen birçok tecrübe üretiyordu (Frisby, 1985b). Bugün bizler oyun ve teşhirin buna benzer şekilde vurgulanmasıyla karşı karşıyayız. 1901 yılındaki Pan-Amerikan Sergisi'nin "Ziyaretçilere Kısa Öğüt"ünde belirtildiği gibi: "Kapılardan içeri adım attığınızda şovun bir parçası olduğunuzu lütfen unutmayınız" (aktaran Bennett, 1988: 81). Sonuçta kalabalığın kendisi gösterinin parçası haline geliyor ve en az 1980'li yıllarda Baudrillard'nın betimlediği Paris'teki Beaubourg Müzesi'ne gidilmesinde olduğu gibi 1851 yılındaki Büyük Sergi'ye ve 1896 yılındaki Berlin Ticaret Sergisi'ne gitmenin nedeni oluyordu. Ama, başkalarını izleyen ve kendisini teşhir eden bir *flâneur*, bir gezenti olmak, en az günümüzün konulu

parklarında, alışveriş merkezlerinde ve müzelerinde olduğu denli on dokuzuncu yüzyıl sonlarının sergileri ve büyük mağazalarında da ve 1840'lı yıllarda Baudelaire'in o denli hoşlandığı ve 1850'li yıllarda Benjamin'in *Passagen-Werk*'inin merkezi haline gelen Paris kapalı çarşılarında olduğu denli düzenlenmiş bir mekânı zorunlu kılar (Berman, 1982). Kısacası, teşhir edilmekte olan mallar ya da sanat hazineleri arasında gezinmek disiplini gerektiriyor. Buralardaki hayal âlemi zevk, karnavalesk ve başıboşluğa davet ediyor olabilir, ama bunların teşvik ettiği duygusal denetimsizliğin bizzat bir özdenetim çerçevesi içerisinde cereyan etmesi zorunludur. Ve bu özdenetimden yoksun olanları ya da özdenetimini yitirme tehlikesi taşıyanları, panoptizm ilkelerinin (Foucault, 1977) yanı sıra tasarlanmış olan bir dışsal denetimler bataryası beklemektedir. Bu dışsal denetimler gözetleme ve dışlamayı gerektirir. Konulu parkların ve alışveriş merkezlerinin, kamunun video-kameraların tetikte bekleyen gözetimi altında tutulduğu ve serseri, sorun yaratan unsurların, başıboşluğun başkalarını rahatsız etmesine meydan vermeksizin dışlandıkları özel mülkiyete dahil kamusal mekânlar olmaları gerçeği, bu yerlerin temel ilkesidir.

Bu durum, endüstrileşmenin giderilmesinin ve kentlerin tüketim merkezlerine dönüşmesinin uzamların birikimini, kodların harmanlanmasını, yüksek ve aşağıkültürün kaynaşmasını gerektirdiğini, postmodern hayat tarzları doğrultusunda bir dönüşümü gerektirdiğini belirten teze kapılıp gitmeden önce şu iki konuda özgül sorular ortaya koymamız gerektiğini önermektedir: (i) Bu gelişmelerin öncüleri ne ölçüde yaygındır; (ii) böylesi hayat tarzları ne ölçüde özgül kent yerlemlerinde yaşayan özgül insan gruplarının azınlıkta kalan kapalı tecrübelerini temsil etmektedir? Kısacası, yalnızca postmodern hayat tarzlarının nerede cereyan ettiğine ilişkin yalın sosyolojik sorular değil, aynı zamanda bu hayat tarzlarına hangi gruplardan hangi sayıda insanın ve hangi sürelerde katıldığına ilişkin sorular sormaya ihtiyacımız var. Ayrıca, kültürün çağdaş kentte daha büyük bir önem kazanmasına yol açan güçleri kavramaya ve bu durumu doğuran özgül gruplar (kültürel uzmanlar, iktisadi uzmanlar, politika ya-

pımcıları gibi) arasındaki karşılıklı bağımlılıkları ve çatışmaları incelemeye girişmemiz gerekiyor.

B. KÜLTÜREL SERMAYE, GENTRIFICATION VE HAYATIN ÜSLUPLAŞTIRILMASI

Son yıllarda kültür endüstrilerinin kentlerin iktisatları açısından taşıdığı değer ve kültürel kurumların, kültürel faaliyetlerin mevcudiyetinin ve kentlerin kültürel görünüşlerinin, dokusunun ve yaşanan mekânlarının zenginleştirilmesi, yenilenmesi ve yeniden geliştirilmesine duyarlı olmanın birçok dolaylı ve dolaysız yoldan kent için taşıdığı yararlar giderek daha fazla kabul edilir olmuştur. Sanatlar ve kültürel kurumlar tarafından yaratılan basılı yayın, müzik kayıtları, televizyon yayıncılığı ve turizm gibi kültür endüstrilerinin ulusal ve yerel iktisatlarda giderek artan bir rol oynadığının fark edilmesi, günümüz Batı toplumlarında simgesel malların üretim ve tüketiminde görülen genel genişlemesiyle birlikte yol almıştır. Burada, Pierre Bourdieu (1984, 1987) ve başkalarınca (bkz. Lamont ve Lareau, 1988) geliştirilmiş olan *kültürel sermaye* kavramına gönderme yapmak isabetli olacaktır. Bu kavram, dolaysızca hesaplanabilir, mübadele edilebilir ve gerçekleştirilebilir olan iktisadi sermayeye paralel olarak kültüre dayalı iktidar kiplerinin ve birikim süreçlerinin var olduğunu ve bunların, kültürün değerini, kültürün sermaye olabileceğini sıklıkla gizlediğini ve hatalı algılattığını işaret eder. Bourdieu (1987: 243) kültürel sermayenin üç biçimini işaret eder: Kültürel sermaye *cisimleşmiş* halde (sunum üslubu, konuşma tarzı, güzellik vb.), *nesnelleşmiş* halde (resimler, kitaplar, makineler, binalar gibi kültürel ürünler) ve *kurumsallaşmış* halde (eğitimsel vasıflar gibi) var olabilir. Kentler açısından bakıldığında burada bizi özellikle ilgilendiren nesnelleşmiş haldir ve bu bağlamda özgül kentlerin "sanat hazineleri" olarak tanımlanır hale gelen binaları, yapıntıları ve malları örnek bir şekilde muhafaza etmelerinden ötürü kültürel sermaye birikimi sağlamış olabileceklerine daha önce değinmiştim (Olsen, 1986). Bu perspektiften hareketle, kültürel sermaye bazında birikmiş itibarları uyarınca kentlere ilişkin simgesel

bir hiyerarşi inşa edilebilir ve Floransa, Paris ve Roma zirveye yakın bir yerlere yerleştirilebilir. Uzlaşımsal olarak, kültür endüstrilerinin geleneksel olarak kültürel sermaye ölçeğinde düşük bir yer tutan kitle kültürü malları ürettiği kabul edilmiştir (Horkheimer ve Adorno, 1972; Garnham, 1987). Oysa, kültürel sermayenin tikel biçimlerinin meşruluğunun ve kültürel sermaye alanının var olan simgesel hiyerarşisinin ve yapısal görünümlerinin meşruluğunun ebedileştirilmemesi gerektiği savunulabilir. Tersine, bizzat bunlar, kendi aralarındaki karşılıklı bağımlılıklar ve kendi tikel kültürel sermaye biçimleriniençoklaştırmak için girdikleri mücadeleler (bu mücadeleler kayıtsızlık iddiaları tarafından sıklıkla yanlış algılatılır ya da maskelenir) tarafından bir arada tutulan tikel grupların amaçlanmış ve amaçlanmamış sonucu durumundaki bir süreç olarak kavranmalı. Şu halde, popüler kültür ve kitle kültürü (jazz, rock müzik, sinema, konulu parklar) gibi tikel kültürel sermaye biçimleri daha meşru kabul edilebilir, itibar kaynağı haline gelebilir ve simgesel hiyerarşiyi tahkim edebilir. Böylece New Orleans ve büyük kentlerin mahalleleri cazip hale gelebilir ve daha önce "düşük" hayat bölgeleri olarak tanımlanmalarına karşılık şimdi saygıdeğerlik mertebesine yükseltilmiş ve turist bakışının nesneleri olmaya değer bölgeler olarak kültürel sermaye kaynağına dönüşebilirler.

Bundan dolayı, kentlerin kültürel sermaye bazında mertebelendirilebilecekleri genişleyen bir ölçütler silsilesi var. Postmodern kültür doğrultusundaki dönüşümün sunduğu iddia edilen şey, üzerinde anlaşma sağlanmış evrensel kültürel beğeni yargısı ölçütlerinden uzaklaşılarak daha önceleri dışlananın, ilginç, öteki, bayağı olanın içeri girmesine izin verildiği daha görecilikçi ve çoğulcu bir duruma varılmasıdır. Bu anlamda, günümüzdeki eğilim, uzun süredir savunulan evrensel olarak temellendirilmiş Batılı simgesel hiyerarşinin, farklılık ve çeşitliliğe daha fazla hoşgörüyle bakıldığı bir hamleyle uzamsallaştırılması doğrultusundadır. Kültürel sermayenin iktisadi yararı açısından bakıldığında bu durum, "kırsal kuşak"ın geleneksel bacalı endüstri kasabalarının kültürel sermaye açısından düşük görülmelerine karşılık (bu unsurları birer değer olarak yeniden paketleyebilip müzeleştirebilenleri hariç), buradaki değer ölçütü geleneksel ta-

rihsel değer ve hazineleriyle sınırlı tutulmayıp, cazip ve satılabilir olarak algılanan daha önce zikrettiğimiz postmodern ve daha popüler kültürel biçimlerinden (konulu parklar, büyük çarşılar, alışveriş merkezleri, müzeler ve popüler kültür mahalleri) kimilerini kapsayan yeni yaratılmış ve simüle edilmiş ortamları içerecek şekilde genişlemektedir. Kısacası, yeni hizmet, enformasyon ve yüksek teknoloji sektörüne yatırım yapmaya çalışanlar, kentlerin yeni ortamından ve kültürel sermayesinden etkilenmiş, tersane ve kent içi alanların yeniden gelişmesine ve gentrification gibi eski haline dönüştürme stratejilerinin hızlanmasına yardımcı olmuş olabilirler. Keskinleşmiş rekabetten ve piyasa güçlerinin yatırım ve sermaye akışı amacıyla serbestleştirilmesinden oluşan küresel koşullar altında kentler daha girişimci bir nitelik kazanmış, kendi imajlarının ve bu imajın yerel iktisat yararına iş alanlarına tercüme edilmesinin yollarının ayırdına varmışlardır. Harvey'nin (1988) belirttiği gibi, kentler "sermayeyi çeken birer yem" haline gelebilmek için kültürü seferber etmek zorundadırlar. Böylece 1970'li yılların başında Seattle sanatsal altyapıyı genişletmek üzere yatırım yapılması için lobi faaliyetinde bulunan iş dünyasının önderlerini ve planlamacılarını bir araya getirerek kitlesel işsizlik sorununa çözüm bulmaya çalıştı ve "hayat kalite sermayesi" olarak çok iyi tanındı. Bunun peşi sıra Baltimore kendi Harbor Place'ini geliştirir, Hamburg bir "medya kenti" haline gelir, Gateshead kendi Metrocenter'ını kurar, vb.

Kent içi bölgelerin yeniden gelişmesiyle kentin merkezsizleşmesine karşı koyan eğilimlere yol açan yeni yatırım örüntüleri tarafından toplumsal-uzamsal ilişkilerin küresel boyutta yeniden yapılandırılmasını işaret etmek üzere postmodernleşme olarak adlandırılan süreç budur (Cooke, 1988; Zukin, 1988b). Bu süreç, yeni orta sınıfın üyeleri tarafından gentrife edilmiş hale gelen, turizm ve kültürel tüketim bölgeleri olarak gelişen kent içi bölgelerinin ve tersanelerin endüstrileşmeden arındırılmasını gerektirir. Aynı zamanda önceleri bu bölgelerde ikamet eden işçi sınıfı üyeleri ve fakirler buralardan uzaklaştırılır ya da başka bölgelere kaydırılır. Bunun iyi bir örneği, büyük bloklar halindeki işçi sınıfı konutlarının satıldığı ve yuppi piyasası için yeniden geliştirildiği bir yer olan Londra'daki Battersea'dir. Bu örnekte yeni

sakinler düşük mertebe komşularından rahatsız olmamaları için güvenlik çitleri ve muhafızlar tarafından korunmaya alınmıştır. Orta sınıfların kentin merkezi bölgelerine geri dönmelerinden ötürü artan bu bölünme süreci, işsizler, fakirler, asi gençlik ve "tehlikeli sınıflar"ın öbür kalıntılarından bağımsız olan özelleştirilmiş savunulabilir mekânlar yaratan kuleleri, hendekleri ve açılıp kapanır köprüleriyle postmodern mimaride simgelenir. Bu durum, kültürel yeniden gelişmenin postmodern dokusunun başka her şeyin çöküşünün üstünü örten bir karnaval maskesi olarak görülebilecek ve David Harvey'nin (1988) "voodoo cities" dediği kentleri yaratır. Örneğin, Los Angeles'da, Pacific Rim iktisadının ve gentrife edilmiş bölgesinin yanı başında olmakla birlikte ondan büsbütün ayrı duran, resmi kayıtlara geçmemiş hane-içi işçilik ve çocuk emeğiyle sonuçlanan Üçüncü Dünya'dan göçün ve emek talebinin ateşlediği bir milyon İspanyol-Asyalının yaşadığı bir kapalı bölge vardır (Davis, 1985). Yüksek kültürü ve kültür endüstrilerini tahkim eden orta sınıflar içerisindeki bu kırılgan konsensusun tahrip edilmesine yardımcı olan ve kent içerisinde sanatların ve öbür kültürel sermaye biçimlerinin politik kullanımlarına ilişkin soruları ve daha demokratik bir kültür politikası olup olamayacağı sorusunu ortaya koyan işte bu süreçlerdir (Garnham, 1987). Bu aynı zamanda, daha geniş bir anlamda, kimilerinin "kentkırımı" adını verdiği (Berman, 1982) yeniden gelişme süreçlerine direniş sorusunu da gündeme getirir.

Gentrification süreci bizi ilgilendirmektedir; çünkü bu süreç yalnızca kent içi bölgelerin kültürel dokusunun yeniden gelişmesini işaret etmekle kalmayıp, aynı zamanda yeni orta sınıf içerisinde "hayatın üsluplaştırılması"na kültürel olarak duyarlı olunmasını gerektiren hayat tarzlarının birçok peçe altında üreticileri, taşıyıcıları ve tüketicileri olan ve kendilerini postmodern kültürel mallara ve tecrübelere açık kılan eğilimler geliştiren gruplara daha yüksek bir profil sağlar. Bundan dolayı bu grupların hem kişisel temelde hem de komşuları ve yaşadıkları kent bazında kültürel sermaye birikimi sağlanmasında dolaysız ve dolaylı çıkarları vardır.

Bu süreci en iyi gösterebilecek ve yaygın bir şekilde incelenmiş olan bölge New York'taki SoHo bölgesidir (Zukin, 1987,

1988a; Simpson, 1981; Jackson, 1985). Zukin'in işaret ettiği (1988a) gibi, SoHo'nun bir sanatçılar kolonisi olarak yeniden yaratılması ve sanatçıların hayat tarzı ortamının cazibesine kapılan yeni orta sınıf muhacirlerinin buraya doluşmasıyla gentrife edilmiş bir bölge haline gelmesi karmaşık bir öyküdür. Bu öykü, sanatın kendi başına güçlü bir uluslararası piyasa haline gelmesine tanık olan savaş sonrası çağda sanatın yatırım değerindeki artışa yaslanır. Bu, ayrıca sanatçıların ve bunlara yakın mesleklerin statüsünde bir yükseliş olmasını gerektirmiştir; öyle ki öbür gruplar kendilerini sanatsal hayat tarzlarıyla ilintilendirmeye eğilimli hale gelmişlerdir. Dahası bu öykü, kent yönetimlerinin, bu tip kapalı ortamlara korunaklı bir statü tanınması yoluyla endüstrileşmeden arındırmanın olumsuz yönünün tersine çevrilmesinin ve yeniden gelişmenin taşıdığı potansiyeli kavramaya başlamalarına yaslanır. Savaş sonrası çağda New York, Modern Sanatın merkezi olarak Paris'in yerini aldı ve sanatçı, galeri, müze ve sergi uzamlarının sayısında dramatik bir artış başgösterdi (bkz. Crane, 1987; Zukin, 1988b; DiMaggio, 1986). Aynı zamanda, sanatın toplumsal açıdan işe yarar olduğunu düşünmeye başlayan ulusal ve yerel yönetimler, kuruluşlar ve şirketler cephesinde de daha genel bir değişim söz konusuydu. Kısacası, kültürel sermayenin iktisadi değeri arttı ve 1960'lı yıllardan itibaren sanatsal avangardın rahatsızlık veren ve ihlalci bohem karşı-kültür olarak değerlendirilmesine son verildi ve kent politikacıları, spekülatörler ve gelişimciler tarafından farklı bir avangard olarak, gentrification yoluyla yeniden gelişmeye hazır düşük rant getirisi olan virane bölgelere taşınan yeni sakinler kuyruğuna öncülük eden kimseler olarak görülmeye başlandı.

Bu durum, Amerikan toplumunda sanatı daha az yüksek kültürel ve seçkinci kılan ve daha fazla demokratikleştiren sanatçının statüsünün daha genel bir yeniden değer kazanmasıyla bitişti. Bundan böyle sanatçılar para kazanıyordu; kimileri sanattan epey para kazandı. Sanatsal modernizmden postmodernizme geçişle birlikte sanatçıların muhalif iddiaları ve sanat eserlerinin sofu okunamazlığı yerinden edildi ve Andy Warhol gibi ünlü sanatçılar medyanın ilgisine mazhar oldu. Sanatçı cazip bir kişilik olarak ve sanatçının stüdyosu -çatı katı- yaşanılabilecek ve oturulabilecek

ilginç bir yer olarak algılanır oldu. Yeni orta sınıflar (Burris, 1986) ve özellikle bu sınıfın Bourdieu'nün "yeni kültür aracıları" olarak adlandırdığı (1984) sektörleri sanatçıların ve entelektüellerin hayat tarzlarına hayrandırlar ve bu grupların hayatlarını üsluplaştırmalarına genel bir ilgi duyarlar. Bu grupların hayat tarzı kimlik, görünüş, benliğin sunumu, moda tasarımı, dekor üzerinde çokça duran bir hayat tarzıdır; tüketim kültürü ve kültür endüstrilerinin yaratmayı sürdürdüğü yeni üsluplar, tecrübeler ve simgesel mallar bolluğuyla yan yana durmaya yetenekli, esnek ve ayırt edici bir beğeni anlayışının yeşertilmesine hatırı sayılır bir zaman ve çabanın sarf edilmesi zorunludur.

Yeni orta sınıf içerisindeki kültür uzmanlarının habitus'u hayat karşısında esnek, öğrenmeye açık bir kipi işaret eder. Bu bağlamda, yeni kültür aracıları yeni üslupların aktarılmasında önemli bir rol oynuyor olabilir. Bunların çıkarları tikel bir üslubu tüketici izlerkitleye dayatmaktan ziyade, üzerinde farklı oyunları deneyebilecekleri farklı kültürler, medeniyetler ve geleneklerden aldıkları bütün bir üsluplar silsilesini sunmakta yatıyor olabilir. Şu halde, entelektüel ve sanatsal uğraşıları ve hayat tarzlarını takdir etmede oynadıkları rol açısından yeni orta sınıflar içerisinde "ikincil entelektüeller" olarak adlandırılan tikel grupların, hayatın üsluplaştırılması ve estetikleştirilmesinde çıkarları vardır. Bundan dolayı, bu gruplar postmodernizm gibi en son üslupları daha geniş bir izlerkitleye aktarabilmektedirler ve kendileri postmodern ürün ve tecrübeleri alımlayan sınıfın parçasıdırlar.

C. SONUÇ

Postmodernizmin yandaşları, var olan simgesel hiyerarşilerin yapıbozumuna uğratıldıkları ve daha oyuncul, popüler demokratik dürtünün belirginleştiği kültür içerisinde cereyan etmekte olan esaslı bir dönüşüm olduğunu düşünür. Bu bağlamda, Batı modernliğinin başat motifleri haline gelen daha önceki sıkı sıkıya yapılanmış simgesel hiyerarşilerin ve evrensel tarih, ilerleme, yetişkin kişi, devletin politik yapıları ve estetik idealler konusunda yerleşik tikel nosyonların uzamsallaştırılmasıyla karşı karşıyayız.

Günümüzün Batılı kentleri açısından, kent dokusunun ve halkın gündelik hayatlarının daha büyük oranda estetikleştirilmesine, yeni tüketim ve aylaklık ortamlarının (alışveriş merkezleri, konulu parklar, müzeler gibi) gelişmesine ve yeni orta sınıf nüfusun kent merkezlerine gerisin geri taşınmasına işaret eden yeni kent mekânlarında postmodern ve postmodernleştirici eğilimlerin gözlemlenebileceği savunulmuştur. Bu postmodern dürtüler mahalledeki ortamla özdeşleşmelerin zayıflamasını, insanlararası ilişkilerin içerisine oturtulduğu çerçeve işlevi gören alışkanlığın daha az sabit olmasını ya da daha az katı eğilimler ve sınıflandırmalar ortaya koymaktadır. Kentli yeni hayat tarzlarının kimileri kimliğin merkezsizleşmesine ve duyguların denetimsizliğiyle ve estetikleştirilmiş oyunla uğraşmada daha büyük bir kapasite edinilmesine işaret eder. Ayrıca, küresel düzeyde, birkaç metropoliten merkezin sanatsal ve entelektüel hayat üzerinde kurmuş olduğu egemenliğin sona erişine tanık olduğumuz da savunulabilir (R. Williams, 1983). Kültür, sanat, moda, eğlence endüstrileri, televizyon, yayıncılık ve müzik merkezleri sıfatıyla Paris ve New York çok çeşitli yönlerden gelen daha büyük bir rekabetle yüz yüzedir. Şimdilerde giderek küreselleşen -yani, finansal güç (para), iletişim (yolculuk) ve enformasyon (televizyon yayıncılığı, basılı yayın, medya) yoluyla daha kolay erişilebilir hale gelmiş- dünya kentleri alanında yeni kültürel sermaye biçimleri ve daha kapsamlı bir simgesel tecrübeler silsilesi arzedilmektedir.

Şu halde, postmodernizmin işaret ettiği yenilik ve tarihsel olayları vurgulayan kimselerle birlikte, eski kültürel hiyerarşilerin hükümsüz kılındığı yeni bir evreye girmekte olduğumuz savunulabilir. Hiyerarşilerin defedilmesini getiren dürtü, toplumsal hayatın her zamanki görünümleri olduğu savunulan yüksek/aşağı, seçkin/popüler, azınlık/kitle, beğeni/zevksizlik, sanat/hayat gibi dikey sınıflandırma hiyerarşilerinin bundan böyle geçerli olmadığını önerir (Goudsblom, 1987; Schwartz, 1983).

Tarihin sonunu anlatan bu, insanı baştan çıkaracak ölçüde aşırı basitleştirilmiş postmodern öyküye karşı, kentlerde sınıflandırma, hiyerarşi ve bölümlenmenin ısrarla devam ettiğine işaret etmek zorundayız. Daha önce değindiğimiz gibi, yeni orta sınıf ve yeni

zenginler, başkalarını dışlamak üzere tasarlanmış dışa kapalı gentrification ve yeniden gelişme bölgelerinde yaşamaktadır. Bu dışa kapalı bölgeler çevre düzenlemeleri, üsluplaştırılmış biçim ve gündelik hayatın estetikleştirilmesi açısından yüksek ölçülerde yatırım yapılan bölgelerdir. Buralarda yaşayan gruplar alışveriş yaparken eğlendirilme beklentisindedirler ve eğlence sunulan ortamlardan alışveriş yaparlar. Bir yaşama üslubu geliştirmenin yoluna bakarlar, sanatlara ve zevk veren estetikleştirilmiş bir yaşama ortamına ilgi duyarlar (Boyer, 1988). Yeni orta sınıfın belli fraksiyonları açısından bu hayat tarzının postmodern olarak tarif edilen karakteristikler ve tecrübe silsilesiyle kesinlikle bir yakınlığı var. Bedensel sunumun, modanın, hayat tarzının ve boş zaman uğraşılarının yorumlanmasını zorlaştıran aşırı bir enformasyon ve gösterge yüklenmesini işaret eden eğilimler var. İnsanlar "küresel vitrin"den alınmış çok daha geniş ve anında erişilebilir olan simgesel mallardan ve üsluplardan yararlanabilmektedir ve bu durumda üslup ve hayat tarzından hareketle insanların sınıfsal konumu hakkında hüküm vermek daha zordur. 1960'lı yıllardan bu yana daha genel bir enformelleşme ve daha önceki kısıtlı davranış kodlarının esnekleşmesi söz konusudur. Sözgelimi, tüketim kültüründe öne çıkmış olan güzellik nosyonları 1960'lı yıllarda klasik Batılı nosyonların ötesine uzanarak öteki kültürlerin standartlarını göz önünde bulundurmaya başlamıştır (Marwick, 1988). Ama, tüm demokratikleştirici eğilimlere rağmen statü farklılıkları var olmayı sürdürmektedir. Douglas ve Isherwood'un işaret ettiği (1980) gibi, tüketim mallarının enformasyonel bileşkesi sınıf ölçeğinde ilerleme kaydedildikçe yükselmektedir. Sınıfsal ölçeğin orta ve üst noktalarında yer alanlar kendilerininkine benzer bir zihniyete sahip insanlarla aralarında köprüler kurmak ve dışarlıklı gruplara kapılarını kapamak için tüketim malları hakkındaki enformasyonu kullanmayı sürdürmektedirler. Sanatlara ilişkin bilgi konusunda bu durum daha da geçerli.

Şu halde, bedensel sunum ve hayat tarzlarının hâlâ toplumsal statü göstergeleri olarak yorumlanmasının olanaklılığını savunuyorsak eğer, bu, söz konusu oyunun şimdilerde çok daha karmaşıklaştığı anlamına gelir. Postmodern terimi bir şeyleri işaret

ediyorsa eğer, işaret ettiği şey bir bütün olarak kültürün niteliğini oluşturmuş olan Batılı yüksek ve orta sınıflarda başatlık kurmuş tikel bir tutunumlu kültür duygusu ve bununla bir tutulan hayat tarzının karanlığa gömülmesidir. Bu olay, söz konusu kültürü taşımış olan tarihsel kuşakların nicellik ve etki açısından yavaş yavaş geri çekilmesiyle gerçekleşir. Burada, eğitime dayalı biçimlendirici bir projeye sırtını veren, birleşik bir şey olarak, bir kimsenin kişiliğini geliştirmek için mücadele ederek baş etmek zorunda olduğu bir bilgi totalitesine (edebiyat, müzik ve sanatlarda klasikler) dayalı bir hedef sıfatıyla bir genel/ortak/evrensel kültür nosyonu akla geliyor. Medenileşme sürecinin bir ürünü olarak kültürlü ya da yetişmiş bir kişi, bir beyefendi ideali bu nosyonla el eleydi (Elias, 1978b, 1982). On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında orta ve üst sınıflar bu kültürel idealin başlıca taşıyıcısıydılar ve bu ideali müzeler ve eğitim kurumları yoluyla yaygınlaştırmaya çalışıyorlardı.

1960'lı yıllardan beri gelişen kültürel sınıflandırmaların bozulması süreci bu idealin ölmesini ve görecelileştirilmesini sağladı. Şimdi sorulan soru, postmodern olarak yaftalanan bu eğilimlerin yalnızca, yeni bir yerleşik kuruluşun gerçekleştireceği yeniden tekelleştirme sürecinden önceki yerleşik bir hiyerarşinin çöküşünü, keskinleşmiş rekabet, değişken standartlar ve değer komplekslerinden oluşan bir kültürel perde arasını işaret edip etmediğidir. Yoksa halihazırdaki bu eğilimleri *ad infinitum** tarihin sonu olarak mı kabul etmeliyiz? Bu bağlamda, buna benzer kültürel kargaşa ve tutunumsuzlukların görüldüğü tarihsel çağlara gönderme yapılması hayırlı olur. Bugün modanın değil, yalnızca modaların söz konusu olduğu ilan ediliyorsa eğer, Simmel'in 1390'lar civarında Floransa'da buna benzer eğilimler keşfettiğini, o tarihlerde toplumsal seçkinlerin üsluplarının taklit edilmeyip her bireyin kendi üslubunu yaratmaya çalıştığını unutmamalıyız. Simmel'in metaforunu kullanmak gerekirse, moda ve diğer hayat tarzı uğraşıları, birleştirmek ve dışlamak amacıyla "köprüler ve kapılar" olarak kullanılır. Bu işlevler bugün ölüm döşeğine yatmış görünüyorsa bu sadece geçici bir perde arasında bulunduğumuz

* Sonsuza dek, ebediyen. (ç.n.)

anlamına mı gelir? Yoksa, oyunun daha fazla gruplar, kültürler ve ulusların genişletilmiş bir küresel sisteme çekilmek üzere yaygınlaştırılması, belli başat seçkin grupların beğeni ve kültür üzerinde küresel hegemonya uygulama koşullarının çökertildiği ve öngörülebilir bir gelecekte yeniden tekelleştirmenin ihtimal dışı olduğu anlamına gelmekte ve bu da bizi postmodern olarak nitelendirilip yaftalanan dürtülerin kimilerinin daha da yaygınlaşabileceği bir tarihsel gelişmeye mi yöneltmektedir?

VIII. TÜKETİM KÜLTÜRÜ VE KÜRESEL BAŞIBOŞLUK

Sosyolojinin 1980'li yıllardaki kayda değer özelliklerinden biri, kültür sosyolojisini marjinal bir konumdan çıkartıp sosyolojik alanın merkezine getirilmesine neden olan toplumsal hayatın kültürel boyutuna duyulan ilginin artması olmuştur (Robertson, 1988 ve yukarıdaki 3. bölüm). Aynı zamanda, din sosyolojisinin alan içerisinde daha marjinal ve yalıtık bir yere kaydırılmasına tanık olan bunun tersi bir süreç gerçekleşmiş görünüyor (Fenn, 1982; Beckford, 1985). Kayda değer birkaç istisna dışında çağdaş kültür kompleksinin teorileştirilmesiyle uğraşanlar genelde dinsel fenomenlere pek az ilgi gösterdiler. Oysa, yazıları uzun bir süre kültür sosyolojisinin örnek metinleri olarak gösterilen klasik sosyoloji teorisyenleri Weber ve Durkheim'ın dini, toplumsal hayatın

yapısı ve gelişiminin kavranılması açısından merkezi bir fenomen olarak ele aldığını anımsatmamız pek gerekmez. Aslında, kimileri endüstrileşme, rasyonelleşme, kentleşme ve toplumsal farklılaşma süreçleriyle ilişkilendirilebilecek dinin toplumsal hayattaki tesirlerinin tedrici ölümünün, yeterli bir şekilde ancak yeni bir anlam kompleksinin ya da *manevi* gücün yaratılması ya da ortaya çıkması yoluyla yatıştırılabilecek özellikle modern bir anlam krizini ya da toplumsal bağın etkililiğinde beliren bir krizi kışkırttığını savunmuştur. Şu halde, dinin çöküşü ve toplum içerisindeki kurumsal temellerinin aşınmasının geride hem birey hem de toplum açısından zararlı etkileri olan bir boşluk bıraktığı sıkça savunulmuştur. Ama kimilerine göre dinin, bireylere kutsallık, doğum, ölüm, cinsellik gibi nihai anlama ilişkin kolayca denetlenilemeyen varoluşsal sorularla uğraşmalarına yardımcı olan bilgiyi sağlayan çok sayıda yarı-dinsel ve dinsel olmayan anlam kompleksleri halinde dağılıp parçalanması yalnızca dini görünmez kılmıştır. Max Weber'in *Protestan Etiği* kitabındaki ünlü metaforu, dinin manastırın kapısını çarpıp çıktıktan sonra dünyevi olayların piyasasına doğru geniş adımlarla yürümeye başladığını anlatan metafor; dinin tüketim piyasasında öbür anlam kompleksleriyle yan yana konulduğu modern toplumda daha da dönüşmüştür. Burada, bireylerin hayat tarzları pazarlayan süpermarkette uygun bir şekilde paketlenmiş bilgi öbekleri çoğulluğu arasından seçim yapabildiklerini anlatan Peter Berger (1969) ile Thomas Luckmann'ın (1967) yazıları akla geliyor. Bireylerin tatmin, mutluluk ve hayatın nihai anlamına ilişkin duygusu, "insanın kendi zamanı, yuvası, bedeni ve mallarıyla ne yapacağını kendi başına seçme ve karar verme özgürlüğüne sahip olduğu" özel alana yerleştirilmiştir (T. Luckmann, 1971; dine ilişkin piyasa modeli hakkında ayrıca bkz. Hammond, 1986 ve B. S. Turner, 1983).

Modern Batı toplumlarındaki eğilim dinin, tüketim kültürünün herhangi bir hayat tarzı gibi piyasada satın alınan özel bir boş zaman uğraşısı haline gelmesi doğrultusundaysa eğer, o vakit bu değişmenin din üzerinde yarattığı etki hakkında birkaç soru sormamız gerekir. Bu durum dini öbür tüketim metalarına ve tecrübelerine yakınlaştırmış mıdır; din kendisini öbür boş zaman uğ-

raşılarına benzer türde duygusal canlılık öneren bir hayat tarzı ve anlam kompleksi olarak sunmak zorunda mıdır? Tüketim kültürü gösterileri gibi öbür boş zaman tecrübeleri kutsalın halesine bürünmüş müdür? Bireylerin sarılıp sarmalandıkları alışkanlığa dayalı gündelik pratiklerinde ve iktidar dengelerinde nihai anlam ve inanç soruları ne ölçüde önemlidir? Dinsel, yarı-dinsel ve dinsel olmayan anlam kompleksleri tarafından hangi etkili pratik bilgiler sağlanır? Anlam ve inanç soruları özellikle tikel toplumsal gruplar ve sınıflarla -örneğin, entelektüeller- daha mı alakalıdır? Tikel dinsel ve yarı-dinsel anlam kompleksleri tiplerinin "seçilmesi", özgül bir toplumda iş başında olan beğeniler ve hayat tarzları evreni üzerinde haritası çıkarılabilecek öbür kültürel beğeni ve hayat tarzı uğraşılarıyla nasıl ilişkiye geçer? Dinin tüketim kültürüyle bağıntılı bir şekilde tartışılmasına ilave olarak, dinin postmodern bir kültürle ilişkili olarak oynayabileceği muhtemel rol konusunda da spekülasyon yapmamız gerekir. Tüketim kültürünün açıkça modernlik içerisinde yükseldiği saptanabilir, ama tüketim kültürü aynı zamanda *post*moderne işaret eden eğilimler sergiler.

A. TÜKETİM KÜLTÜRÜ VE KUTSALLIK

Tüketim kültürünün genellikle hedonizmi, burada ve şimdi zevk peşinde koşulmasını, dışavurumsal hayat tarzlarının yeşertilmesini, narsistik ve bencil kişilik tiplerinin geliştirilmesini vurgulaması çerçevesinde din açısından muazzam yıkıcı olduğu söylenmiştir. Dinin tüketim kültürüyle uzlaştığı ve tüketimciliğin dinsel bir boyutu desteklemeyi sürdürdüğü yollardan kimilerini incelemeye geçmeden önce, tüketim kültürünün belirgin görünümlerinden kimilerinin kısaca taslağını yapmak yararlı olacaktır. Bizzat önerdiği üzere tüketim kültürü terimi tüketim toplumunun kültürüne gönderme yapar. Bu terim, simgesel üretim, gündelik tecrübeler ve pratiklerin genel bir yeniden örgütlenişinin kitlesel tüketime yönelik hamleye eşlik ettiği varsayımına yaslanır. Birçok inceleme tüketim kültürünün kökenlerini Britanya'da orta sınıflar açısından on sekizinci yüzyıla (McKendrick vd., 1982), işçi sınıfı açısından reklamın, büyük mağazaların, tatil ge-

zintilerinin, kitlesel eğlencenin, boş zamanın vb. geliştiği İngiltere, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde on dokuzuncu yüzyıla dek geri götürür (Bailey, 1978; Ewen ve Ewen, 1982; R. H. Williams, 1982). Öbür incelemeler, iki savaş arası döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nin yeni beğenilerin, eğilimlerin, tecrübelerin ve ideallerin reklam, sinema endüstrisi, moda, kozmetik endüstrileri, büyük tirajlı boyalı basın ve geniş kitle izleyicisi olan sporlarla tüketim kültürünün ilk tahkim edilmiş gelişimine tanık olduğunu vurgular (Susman, 1982; Ewen, 1976; Bell, 1976). Genelde dinin, özel olarak da püriten mirasın öğrettiği çileci rejimlere, çalışkanlık, basiret ve tutumluluğa tam zıt giden "şimdi yaşa, sonra öde" felsefesiyle tüketimciliğin tinsel fakirliğe ve hedonistik bencilliğe yol açtığı sıkça savunulmuştur. 1930'lu yıllarda yazan Malcolm Cowley (1951), başlangıçta Greenwich'de bohem sanatçılar ve entelektüeller tarafından çalışma-Hıristiyan etiğine karşı cepheden bir saldırı olarak geliştirilen "tüketim etiği" dediği etiğe dikkat çekiyordu. Reklam endüstrisi tarafından 1920'li yılların sonunda devralınan yeni tüketim etiği an'ı yaşamayı, hedonizmi, özdışavurumu, beden güzelliğini, paganizmi, toplumsal yükümlülüklerden bağımsız olmayı, uzak yerlerin egzotikasını, üslup geliştirmeyi ve hayatın üsluplaştırılmasını coşkuyla selamlıyordu.

Genel nüfus tarafından tüketilecek, muhafaza edilecek, tasarlanacak ve hayal edilecek kapsamlı bir metalar, mallar ve tecrübeler silsilesinin tüketim kültürünün merkezi özelliklerinden birini oluşturduğu besbelli. Ama bu tüketim yalnızca sabit ihtiyaçlara yönelik faydaların tüketimi olmaktan çok uzaktır (Adorno, 1967; Jameson, 1979; Leiss, 1983). Tersine, reklam, medya ve malların teşhirine yönelik teknikler yoluyla tüketim kültürü, orijinal kullanım nosyonunu ya da malların anlamını istikrarsızlaştırarak bunlara, birbiriyle bağdaştırılan bütün bir duygular ve arzular silsilesine davetiye çıkartabilen yeni imgeler ve göstergeler iliştirmeye muktedir hale gelir. Bundan ötürü, postmodern kültür bağlamında daha önce sözünü ettiğimiz göstergelerin aşırı üretilmesi ve göndergelerin yitirilmesi, tüketim kültürünün barındırdığı içkin bir eğilimdir. Şu halde tüketim kültürü içerisinde kültürün toplumsal hayatın merkezine taşınması

eğilimi vardır, ama bu kültür başat bir ideoloji gibi bir şeyler oluşturacak şekilde tutunum edinemeyen bölük pörçük ve sürekli yeniden işlenen bir kültürdür. Kültürü, gündelik pratiklerde nasıl kullanıldıklarını, üretim ve neşirleriyle kimlerin uğraştığını sormaksızın gösterge ve imge sistemleri düzeyinde ele almaktan kaçınmamız gerekir elbet. İkinci sorunun yanıtlanması kültürel malları sevk ve idare eden, dağıtan ve sağlayan simgesel üretimde yer alan uzmanların ve çeşitli kültür aracılarının oynadıkları rolün tartışılmasını gerektirir ve bunu kısaca tartışacağım. Birinci soruya verilecek yanıt, tüketim kültürü içerisinde hayat tarzının aktif yeşertilmesinin önemini işaret eder. Yani, bu bağlamda bireyler metalar karşısında faydacı olmayan bir tutum benimsemeye ve belli bir malın sahibinin bireyselliğini dışavuran tikel bir üslupçu ifade oluşturmak üzere malları dikkatlice seçmeye, düzenlemeye, uyarlamaya ve teşhir etmeye teşvik eder; söz konusu mal mobilya, ev, otomobil, giyim kuşam, vücut bakımıyla ya da boş zamanla ilgili uğraşlar olabilir.

Dışavurumsal bir hayat tarzının inşa edilmesine, bireyi kuşatan metalardan ve pratiklerden tatmin edici bir düzen duygusunun başarılmasına duyulan ilgi, hayat tarzları hakkındaki enformasyona sürekli bir talep yaratır. "Yaşayacak tek bir hayat"ı olan bireyi bekleyen kültürel mallara, tecrübelere ve hayat tarzlarına ilişkin geniş bir yorumlar yelpazesi vardır ve bunların hepsi de benliğin ve hayat tarzının dönüştürülebilme kapasitesini işaret eder. Warren Susman (1979: 220), tüketim kültürüne yönelik hamleyle birlikte kimlik oluşumunda ortaya çıkan kilit değişmelerden birinin, karakterin sahip olduğu erdemlerin ortaya konulmasından kişilik erdemlerine geçiş olduğunu ileri sürmüştür. Bu geçişi göstermek için yirminci yüzyılın başlarında yazılmış elkitaplarını kullanır. Sözgelimi, O. S. Marsden 1899 yılında, *Karakter: Dünyadaki En Büyük Şey* başlıklı bir kitap yazmıştır: Dürüstlük, cesaret, ödev ve sıkı çalışma ve tutumluluğun erdemleri. Oysa 1921 yılında yayımlanmış *Hâkim Kişilik* başlıklı elkitabı "dostları cezbetme ve yitirmeme ihtiyacını", "insanları sizden hoşlanmaya mecbur bırakmayı", "kişisel cazibe" ve "hayranlık uyandırmayı" vurguluyordu.

Bu tip elkitapları yalnızca tüketim kültürünün gelişmesiyle sı-

nırlı değildi elbet. Norbert Elias'ın tartıştığı görgü kitapları (1978b, 1982), ortaçağ şövalyelerinin evcilleştirilmesine ve soyluluğun tüketim sanatında uzman haline geldiği bir saray toplumunun ortaya çıkışına ilişkin yaptığı tartışma, bireylerin saray üyeleri arasındaki akışkan iktidar dengelerinde ayakta kalabilmek için başkalarının görünüşlerini yorumlama yeteneği geliştirmenin yanı sıra moda, hal ve tavır ve sunum üslubuna göstermek zorunda olduğu özeni işaret eder. Tüketim kültürü içerisinde benimsenen ve son zamanlarda tüketim pratikleri, beğeniler ve hayat tarzları konusunda yapılmış olan analizlerin, yani Bourdieu'nün *Ayrım* (1984) başlıklı çalışmasının merkezi odaklarından birini oluşturan bu tip statü oyunlarının [Sennett'in (1976) şenlikli oyunlardan başka bir şey olmadığını düşünmesinin tersine] ayrımların ve farklılıkların vurgulanmasına yol açmış olmasına karşın, bu durumun bizi kitlesel tüketimin ve demokratikleşmenin desteklediği karşı eğilimlere, yani eşitleşme ve zıt kutuplaşmaların azalması eğilimlerine körleştirmemesi gerekir (Gellner, 1979; B. S. Turner, 1986). Tüketim kültürü burada, masraf sınırlayıcı yasaların aşılmasını öneren ve daha güçsüz olanların tarihte ilk kez kitlesel modanın kısıtlanımları içerisinde daha güçlü olanların tüketim pratikleri ve üsluplarıyla boy ölçüşebilmeleriyle birlikte iktidar dengelerinin daha büyük ölçüde törpülenmesine (sınıflar, erkek ve kadınlar, ebeveynler ve çocuklar arasında gerçekleşen bir törpülenme) eşlik eden bir işlevsel demokratikleşme sürecinin parçası olarak görülür.

Georg Simmel (1978) bir yanda imrenme, eşitleşme ve taklit, beri yandaysa farklılaşma, bireysellik ve ayrım doğrultusundaki eğilimlerin, toplumsal gruba bağlanma ve grupla kaynaşma ile öbür grup üyelerinden farklılaşma ve kendiyle onlar arasında ayrım yapma arasındaki bir uzlaşma olarak gördüğü modanın temel dinamiği olduğuna dikkat çekiyordu. Simmel modayı metropolisin büyümesiyle hızlanan modern hayatın bölük pörçükleşmesi, nevrasteni, aşırı uyarım ve asabi tahrikle ilişkilendirir. Modern birey modanın hararetli değişmeleriyle ve üslupların sersemletici çoğulluğuyla karşı karşıya gelir. Ama Simmel'e göre nesnel kültürde, gözle görülür kamusal kültürde belirgin olan zamanın kendine özgü üslubu, bireylerin kendi öz-

nelliklerini dışavurmaya çalıştıkları iç dünyanın üsluplaştırılmasıyla telafi ediliyordu (Frisby, 1985a: 65).

Simmel'in yüzyıl dönümünde modaya ilişkin yaptığı tartışmada, tüketim kültürünü kavramamız açısından anlamlı olan iki nokta daha saptanabilir. Birincisi, Simmel modanın en çok tikel bir toplumsal tabakayla, yani orta sınıflarla ve özgül bir yerlemle, yani metropolisle ilintili olduğunu düşünür. İkincisi, Almanya'daki *Jugendstil* hareketi projesinin parçası olan eve ilişkin gündelik nesnelerin üsluplaştırılması (Britanya'da Estetisizm olarak bilinen buna paralel bir hareket asla olmadı), daha geniş bir "gündelik hayatın üsluplaştırılması" ve "hayatın güzelleştirilmesi" projesiyle ilişkilendirilebilir. Bunların ikisi de, görünüşte sanatçıları ve onların hayat tarzlarını daha dünyevi, ticari nitelikte mesleklerden uzaklaştıran apaçık bireysellik ve ayrım yapma arayışlarına rağmen birbirine benzer eğilimler, beğeniler, sınıflandırma şemaları ve hayat tarzı pratikleri geliştirmiş olan orta sınıf sektörleri içerisinde yer alan çeşitli üreticiler, tüketiciler, izlerkitleler, aktarıcılar ve aracılar ile sanat, moda ve tüketim kültürü arasındaki yakın ilişkiyi işaret eder. Dahası bunlar, on sekizinci yüzyılın sonlarından bu yana gözlemlenebilecek simgesel üretim uzmanlarının gelişmesini ve birbirinden ayrı entelektüel sanatsal disiplinlerin, kurumların ve hareketlerin kaydettiği büyümeyi içeren uzun erimli sürecin incelenmesi ihtiyacını işaret eder. Romantizm, Estetizm, Modernizm ve Dadaizm gibi hareketlerin gelişmesini ve sanatçıların muhalif bohem hayat tarzlarının sürekli avangardcı bir tarzda yadsınmasını ve yeniden yaratılmasını içeren bu süreç, "bir kahraman sıfatıyla sanatçı" ve "hayatın üsluplaştırılması" gibi nosyonlarla birlikte estetik eğilimlerin ve duyarlılıkların daha geniş bir izlerkitleye aktarılmasını gerektirdi. Bu süreç ayrıca birçok farklı yoldan gündelik nesnelerin, metaların ve endüstriyel kent manzarasının dokusunu değiştiren tüketim kültürünü besledi; öyle ki, James Allen'ın yazdığı kitabın (1983) başlığını kullanarak ticaret ve kültürün romantik macerasından söz etmek olanaklıdır.

Şu halde, sanatsal karşı-kültürlerin çatışkısal, sarsıntı yaratmaya ve ihlale yönelik niteliklerinin aydınlatılmasında ilgimizi çekecek epey nokta var (örneğin, Bell, 1976). Ama yalnızca me-

tinlere ve sanat nesnelerine bakarak bunların anlamlarının kendi başına apaçık ve okunulabilir olduğunu varsaymaktan dikkatlice kaçınmalı ve bunun yerine gündelik faaliyetler esnasında *pratik olarak* nasıl kullanıldıklarını soruşturmalıyız. Öncelikle simge uzmanları tarafından üretilen, sınıflandırılan ve tartışılan inançların önemini abartma ve buna karşılık normlar halinde işlememesine karşın başka insanlarla girdikleri çeşitli değişen iktidar dengeleri tarafından bir arada tutulan bireyler tarafından toplumsal hayat açınlandıkça görev başına davet edilen pratik bilginin, sorgulanmaksızın kabul edilen, sağduyusal sınıflandırma şemalarının ve eğilimlerin önemini azımsama tehlikesi vardır (bkz. Bourdieu, 1977; Elias, 1978a). Biz burada iktidar dengelerini ve bilginin pratik kullanımını vurgulamak istiyoruz; çünkü insanların, grupların ya da bireylerin başka insanların ihtiyaç duydukları şeyleri - yiyecek, aşk, anlam, saldırılardan korunma, bilgi vb.- kendilerine saklama ya da tekelleştirme kapasitesine sahip oldukları olgusuna göz atıldığında iktidarın her insan ilişkisinin bir boyutu olarak varolduğu görülebilir (Elias, 1984b: 251).

Sözgelimi, Daniel Bell (1976: 28) "*modernliğin* gerçek sorunu(nun) inanç sorunu" olduğunu anlatır bize. Toplumun dinle bağlantısı bir kez kopartıldıktan sonra tinsel kriz açısından dünyevi anlam sistemlerinin yanılsatıcı çareler olduğu kanıtlanmıştır ve ancak dinsel bir yeniden canlanma kuşaklararası sürekliliği onarmaya ve bizim varoluşsal belalarımıza doyurucu bir şekilde seslenebilecek kozmik düzen, tevazu ve özen imgelerini üretmeye yeteneklidir. Bu soruyla anlamlı bir ahlâki düzen ve yeterli toplumsal bağ üretmek üzere doldurulmaya ihtiyaç duyan bir inanç boşluğu çerçevesinde uğraşmaktan ziyade -bu, Bell'e göre (1976: 156), hedonizmi ve özdışavurumu vurgulamasından ötürü hayatın estetik haklılaştırımının doldurmaya yetenekli olmadığı bir boşluktur- inançların, özellikle rahipler, entelektüeller ve sanatçılar gibi simgesel üretim uzmanları tarafından üretilen inançların gündelik hayatın bir arada tutulmasında oynadığı merkezi rolün özgül yollarını soruşturmamız gerekir. Simge uzmanları (sanatçılar, entelektüeller, rahipler) gündelik hayattaki faaliyetleri yapılandıran anlamlı kılavuzlar sıfatıyla tutunumlu inanç sistemlerinin önemine gereğinden fazla değer atfetme eğiliminde-

dirler ve bu eğilim onların inançları ve düşünceleri pratikte gündelik olarak kullanmalarından ve değerli addetmelerinden kaynaklanır. Aslında, buna ilave olarak, Bourdieu'nün (1983b) dikkat çektiği bir eğilim de, daha ziyade kurumsal bağlamlarda perçinlenen eğilimlerin ve pratik yeteneklerin tedrici çökelmesinden kaynaklanan Bourdieu'nün "karizma", "ustalık" ve "yetenek ideolojisi" dediği ideolojiye yaslanmaları anlamında entelektüellerin ve sanatçıların kendilerini "yaratılmamış yaratıcılar" olarak ortaya koymasıdır. Şu halde, metinler yazmak ya da sanat eserleri üretmek gibi sanatsal ve entelektüel uğraşıların çökelmiş eğilimleri, kurumsal çerçeveleri ve iktidar dengelerini içeren pratikler olarak kavranmayıp, yaratıcı faaliyetler olarak görülmesi eğilimi vardır. Kısacası, dünyanın maddi şeylerinden (iktisadi sermaye, para, mülk) iğrenmeleri, görünüşteki kayıtsızlıkları, onların statü ve itibar birikiminin etkin bir şekilde alternatif bir geçer akçe ve iktidar biçimi olarak iş gören kültürel sermaye birikiminde yatan çıkarlarını gözlerden ırak tutabileceğinden ötürü kendi kayıtsızlıklarını böbürlenerek sergilemek sanatçıların ve entelektüellerin işine gelir. Bundan dolayı modernliğe duyulan inançtaki değişmeleri kavrayabilmek için, iktidar dengesinin dinsel bilgi uzmanlarının aleyhine değişerek ağırlığın çeşitli kurum ve pratiklerde bilimsel, sanatsal ve entelektüel bilgiye geçmesine yol açan uzun erimli süreçleri incelememiz gerekir (karş. Elias, 1983: 262). Bu inceleme, on sekizinci yüzyıldan bu yana kilise yetkililerinin toplumsal bilgi fonu üzerindeki tekellerini devirmek amacıyla girilen mücadeleye paralel olarak göreceli ayrı bir kültürel alanın gelişimine ilişkin bir araştırma yürütülmesini gerektirecektir (bkz. Featherstone, 1988). Bundan dolayı, bu sürecin bir çizgisini inanç düzeyinde gerçekleşen haliyle kavramsallaştırmak olanaklıysa da, buna ilave olarak inançların grup ittifakları, çıkarları ve mücadeleleriyle ilişkili olarak pratik kullanımını hesaba katmak zorundayız.

Özgül inanç dizilerinin ya da etik komplekslerin özgül gruplar açısından yoğun duygusal doyum ve bağıtlanma yaratmaları olanaklıysa da, genelde şu iki noktaya dikkat çekilmiştir: (i) Bunun gibi evrelerin uzun erimde desteklenmesi zordur; (ii) düşüncelere ciddiyetle yaklaşmaya daha eğilimli olan belli gruplar ya da sınıf

fraksiyonları açısından bağıtlanma daha güçlü olabilir ve tikel taşıyıcı gruplarının söz konusu inancı uzun erimli bir proje olarak desteklemesi olanaklı olsa da, bu bağıtlanma toplumun bütününde nadiren geçerli olur. O nedenle, Cowley'nin (1951) ve Bell'in (1976: 63) bir "tüketim etiği"nin aktif itici gücüne yaptıkları göndermelere ihtiyatla yaklaşmak gerekir. "Tüketim etiği" terimi Colin Campbell'ın *Romantik Etik ve Modern Tüketimciliğin Tini* (1987) başlıklı kitabında da boy gösterir. Campbell bu çalışmasında Weber'in *Protestan Etiği ve Kapitalizmin Tini*'nde benimsediği kültürel yaklaşımı model olarak alır. Bu yaklaşımda tikel bir etik ve tin arasında olduğu varsayılan yakınlık, bir bireyin gündelik hayatına yön kazandıran psikolojik dürtüleri doğurmuştur. Oysa, Weber son dönem yazılarında (1968) toplumdaki dinsel inançlar ile grupların statü ve iktidar yapısı arasındaki ilişki konusunda daha katı bir sosyolojik açıklama geliştirdi. Weber statü gruplarının dışarıdaki gruplarla aralarındaki toplumsal mesafeyi koruyarak ve iktisadi fırsatların önünü keserek kendilerinin mevcut hayat tarzını korumaya ve zenginleştirmeye gayret edeceklerini vurgulamıştı (bkz. Bendix, 1959: 258). Yerleşik grupların hayat tarzındaki gözle görülür farklılıkları korumak amacıyla uyguladıkları tekelleştirme stratejilerine ilave olarak, dışarlıklı grupların dışlayıcılık ve imtiyazı devirmek için tekelleştirmeyi önlemeye çalışacaklarını, gaspetme taktiklerini benimseyeceklerini belirtebiliriz (karş. Elias ve Scotson, 1965; Bourdieu, 1983a; Parkin, 1979). Dışarlıklı gruplar bunu yaparken, yerleşik gruba katılabilmek amacıyla daha kapsamlı istekleri olduğunu iddia edebilir ve kendi tikel alanlarına ya da hatta bir halkın ve yeri geldiğinde genel olarak insanlığın kaderine seslenme arayışı içerisinde inançlarının samimi olduğunu, çıkar gözetmeksizin temellere döndüklerini vurgulayabilirler elbet.

Şu halde, modernliğin inançta oluşan bir boşluğu doldurmak üzere dinin yerine sanatın geçmesini gerektirdiğini düşünen ya da tüketim kültürünü bir etik çerçevesinde açıklamayı isteyen yaklaşımlara yöneltilebilecek bir itiraz, bu yaklaşımların toplumun temel inançlara ihtiyaç duyduğunu ya da bireylerin temel inançlar yoluyla hareket ettiğini kabul eden bir görüşe yaslanma eğiliminde olduklarına dikkat çeker. Belli koşullar altında, yeni sim-

gesel ve entelektüel malların dolaşımının ve bunlara olan talebin arttırılması simge üretiminde yer alan uzmanların çıkarlarına uygun olabilir elbet. O vakit erkekler ve kadınlarla "kültürel varlıklar" olarak uğraşmak kimi grupların çıkarına uygundur ve bu gruplar, yetiştirilmekte, hayatı bir öğrenme projesi olarak ele almakta çıkarı olan öbür gruplarla ittifaklar oluşturur; ama bunun tüm toplumsal yapı boyunca eşit ölçüde geçerli olduğunu varsayamayız. Toplumsal yapıdaki daha başka gruplar din gibi düzenli bir şekilde birbirine bağlı anlam komplekslerini etkin bir şekilde seyreltebilir, tersine çevirebilir ve daha kendilerine ait terimlerle kendilerinin var olan gündelik sıradan pratikleriyle bütünleştirebilirler. Şu halde, "büyük kültür"ün farklı gruplara göre farklı bir etkisi ve pratik anlamı olabilir (karş. Robertson, 1978: 80). Kültür içerisindeki başıboşluğun bertaraf edilmesine yetecek ölçüde kendi tikel dünya yorumlarına tutunum kazandırmak ve bunu evrenselleştirmek entelektüeller açısından merkezi bir ilgi konusu olabilir.

Kültürü, varoluşa ilişkin -aşk, ölüm, trajedi, yükümlülük- çekirdek sorulara verilen yanıtlar olarak tanımlayan Bell'in (1976; 1980: 333) kültür ve din konusundaki görüşü entelektüalist bir peşin hüküm taşır (bkz. Douglas, 1982:7). Din, varoluşa ilişkin çekirdek sorulara en tutunumlu yanıtlar dizisini sağlayan bir inanç sistemi olarak tanımlandığında, dinsel inançtaki bir gerilemenin zorunlu olarak toplumsal bütünleşmeyi ve toplumsal bağı tehdit etmesi gerekir ve zaten Bell'in modernizm kültürü konusundaki yargısı da budur. Ama buna benzer perspektiflerin kültürel çeşitlilik ve başıboşluğun hem modern öncesi hem de modern toplumlarda ne ölçüde boy gösterdiğini de göz önünde bulundurmaları gerekir. Burada, Margaret Archer'ın (1988: 1) "kültürel bütünleşme miti" olarak gönderme yaptığı ve hem antropoloji hem de Alman tarihselciliğinde yaygın hale gelen mitin kabul edilmesi tehlikesi var. Bunu yaparken bizim kültürel tutunum duygumuz örnek oluşturdukları varsayılan edebi metinlerden türetiliyor olabilir; öyle ki, sonuçta popüler pratikleri entelektüalist açıklamalardan hareketle yorumlamaya başlar ve popüler geleneklerin tümleşikliği ve çeşitliliğini ihmal ederiz. Popüler anadamar kültüre göz atacak olursak, Bell'i o denli en-

dişelendiren muhalif kültürel modernizmin pek az nüfuz ettiğini buluruz. Tersine, muhalif kültürel modernizm uzmanlar, izlerkitleler ve kamular (bunlar genişliyor olsa bile) tarafından tüketilmek üzere kendi kültürel bölgesinde muhafaza edilme eğilimindedir. Pembe diziler, filmler, televizyon reklamları, gazeteler ve dergiler gibi popüler anadamar kültür genelde kültürel inceleme, eleştiri ve protestodan çok daha bağımsızdır. Burada sıklıkla saygıdeğerlik, temizlik, iyi yiyecek, elbise ve hizmete duyulan bir ilgiyle, yasa ve düzene, mülkiyet ve bireysel başarıya duyulan bir ilgiyle karşılaşırız (bkz. Douglas, 1982: 16). Buna ek olarak, kitlesel tüketimin Bell'in vurguladığı yeni zevklerin ve duyumların yeşertildiği sonu gelmez bir modernist tufan görüntüsü vermesi enderdir. Mary Douglas (1982: 16) şunu savunur: "Bizzat tüketiciler açısından tüketim kendi başına zevkli olmaktan ziyade toplumsal görevlerin zevkli bir şekilde icra edilmesidir". Sanatın ve entelektüel uğraşıların kültür ve toplumsal bütünleşme açısından temsil ettiği tehlikeyi ilan etmeden önce kültürün farklı gruplar tarafından gerçek gündelik pratik kullanımlarını incelememiz gerekir ve böyle bir inceleme bizi kültürün toplumsal yapılarla karşılıklı ilişkiye geçme tarzına yöneltir ve özerk bir alan olarak görülemeyeceğini anımsatır. Böyle bir incelemeye girişmediğimiz takdirde kitle toplumu teorisyenlerinin peşinden gitme, kitlesel tüketimi kitlesel üretimden hareketle yorumlama ve kültürel anlamın ve metaların yeniden işlenip meta statüsünden soyundurulabildikleri çeşitli yolları gözden kaçırma tehlikesi boy gösterir.

Bir kültürel seçkin grubu tarafından dillendirilen ister dinsel olsun ister modernist yeni düşünce dizilerinin çok sayıda insanı etkileme yollarının varsayılmaktan ziyade tanıtlanmaları gerekir. Bu gereklilik on yedinci yüzyılın İngilteresi'ndeki Protestancılık açısından geçerli olduğu denli yirminci yüzyılın Amerika Birleşik Devletleri'ndeki modernizm açısından da geçerlidir. Yüksek kültürün büyük kısmı halk üzerinde pek az ya da hiç etki yaratmayarak gelişebilir. Weber'in *Protestan Etiği* çalışması da reformdan geçmiş öğretilerin yüksek kültür ve gündelik davranış arasında köprü kurmada ne ölçüde başarılı olduklarına ihtiyatla yaklaşılması gerektiğini tanıtlar (Bendix, 1970: 147). İngiltere'de

on yedinci yüzyılın ilahiyatçıları kendi gruplarının tinsel uyuşukluğundan endişe ediyorlardı ve kanıtlar süregiden bir kuşkuculuk ve din aleyhtarlığı geleneğinin varlığını ortaya koymaktadır (Reay, 1985b: 101). Kilise törenleriyle dalga geçişi, cümbüşü, popüler protesto ritüelleri ve bayramlarıyla "popüler kültür tiyatrosu ve karşı-tiyatrosu" o dönemde hâlâ güçlüydü (Reay, 1985a: 8). Aslında, Reay'in bize anımsattığı (1985a: 16) gibi "modern İngiltere'nin ilk dönemlerinde karnavalesk şaşırtıcı bir şekilde güçlüydü". Modern Avrupa'nın ilk dönemlerinde karnavallar, festivalller ve panayırlar simgesel tersine çevirmeler ve grotesk bedensel zevklerin geliştirilmesi yoluyla klasik ve resmi kültürün ihlaline yönelik edimleri selamlıyordu. Bunlar ötekiliğin ve arzunun araştırıldığı "düzenlenmiş başıboşluk" bölgelerini sağlıyordu (Stallybrass ve White, 1986; ayrıca bkz. 5. bölümde yapılan tartışma). Bell'i (1976) izleyerek kültürel modernizmin altsınıfların tüketim kültürüne yayılmasını incelemek olanaklıdır. Ancak aynı zamanda, bilincin eşiğinde durmanın yarattığı simgesel repertuvarların, ihlallerin, tersine çevrilmelerin ve ötekiliğin tanınmasının karnavalesk ve popüler gelenekten çıkıp, on dokuzuncu yüzyılın büyük kentlerinde kültürel modernizmin bölgeleri olarak filizlenen bohemlerin sanat eserleri ve hayat tarzlarında hangi yollardan ele alındığının incelenmesi de önem taşımaktadır.

Bundan dolayı, günümüz sosyolojisinde "şimdiye geri çekilme"nin (Elias, 1987b) yoluna bakan çizginin ayartıcılığına kapılmamak ve bizim kendi kendimize tayin ettiğimiz sorunlu zamanlarımızdan hareketle geriye yönsemeli olarak bir 1750 öncesinde var olmuş olan bir düzen ve istikrar, bir endüstri öncesi organik birlik tasavvurundan kaçınmak önemlidir (Easton, vd., 1988: 20). Daniel Bell'in (1976, 1980) kültürel modernizmin zararlı etkilerine duyduğu ilgi de, çağdaş kitle toplumunun atomize, gayri kişisel, anlamlı toplumsal bağlardan ve bütünleşme araçlarından mahrum bir toplum olarak algılandığı Alman toplumsal rasyonelleşme ve *Kulturpessimismus* geleneğiyle ilişkilendirilebilir (Kalberg, 1987). Bundan dolayı, kültürel modernizmin açıkça tehlikeye attığı toplumsal bağı onarmak amacıyla dinsel bir yeniden canlanmanın gerçekleştirilmesini savunmaya çalışan Bell'in

nostaljik bir tutum benimsemekle suçlanması şaşırtıcı değil (O'Neill, 1988).

Şu halde, özetleyecek olursak, çağdaş kültürü ve dinin bu kültür içerisindeki yerini anlayabilmek için Bell'in kültür tanımından daha geniş bir tanım, kültürel çeşitlilik ve başıboşluğa daha duyarlı olmamıza elverecek bir tanım benimsemeye ihtiyacımız var. Düşünceleri ciddiye almaya eğilimli olan gruplar sınıf yapısı içerisinde özgül yerlemlerle kısıtlı kalmış olabilir (örneğin, orta sınıf içerisinde yer alan simge uzmanları ve kültür aracıları). Öbür yandan, öteki gruplar biçimsel inançlara aldırmayabilirler. Tikel ulusal devlet oluşturma süreçleri farklı toplumların inançlar, dinler ve entelektüel mallar karşısında bir dizi yönelim geliştirdikleri bir dizi sonuca yol açabilir. Aristokrasinin küçük bir rol oynadığı kimi devlet oluşturma süreçlerinde orta sınıflar içerisindeki simge uzmanlarının (örneğin, Püritenler) ve iktisadi uzmanların tikel bileşimi inançların önemini tahkim eden bir ulusal kültürün ve karakter yapısının üretilmesine yardımcı olabilir. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki orta sınıf kültürünü bu perspektiften ele almak olanaklı (bkz. Bellah, vd., 1985). Nihayet, inanç sistemlerinin cazibesi tarihsel olarak değişebilir, tikel duyarlılıkların kapsamlı bir nüfusa yayılması zaman içerisindeki belli noktalarda gerçekleşebilir. Şimdi böyle bir Durkheimci perspektife dönüyoruz.

Durkheim (1974: 92) toplumların kolektif telaş ve şevk uğraklarından geçtiklerini vurgulamıştı. Gelgelelim, farklılaşmış bir toplumda bu tip uğrakların hem zaman içerisinde hem de toplumsal gruplar arasında ayakta tutulması zordur. Durkheim toplumsal duygulanımları, kolektif tasarımları (representation) ve ritüelleri cisimleştiren simgelerde tezahür eden toplumun bağrındaki derin ve dayanıklı duygusallık katmanını vurgulamaktaydı (Tiryakian, 1978). Bu perspektiften bakıldığında rasyonelleşme, metalaşma, dünyevileşme ve büyünün bozulması süreçleriyle modernlik dinsel duygulanımların karanlığa gömülmesine yol açmaz, çünkü biçimsel dinler güçten düşüyor olsa bile, kutsal/cismani ayrımlarını cisimleştiren simgesel sınıflandırmalar ve ritüel pratikleri dünyevi toplumsal süreçlerin bağrında yaşamayı sürdürür. Durkheim'ın belirttiği gibi, herhangi bir şey kutsal statüsüne konulabileceğine göre, kapitalizmin "cis-

mani" malları niçin kutsallık statüsüne erişmesinler ki? Metaların gerçek kullanımları üzerinde odaklandığımız takdirde, metalar belli ortamlarda meta statüsünden soyundurulabilecekleri ve onları kullanıcıları açısından kutsal kılan simgesel bir görev (her şeyden önce de reklamcıların amaçladıkları bir simgesel görev) üstlenebilecekleri açıkça görülür. Bundan dolayı sıradan tüketim mallarının aziz tutulan birer mala dönüşmeleri olanaklı (bkz. Rochberg-Halton, 1986: 170).

Şu halde, modern toplum metaların, malların ve şeylerin sadece "faydalar" olarak görüldüğü simgesel açıdan fakirleşmiş sıradan bir maddi dünya olmaktan uzaktır. Daha önce ileri sürdüğüm gibi, tüketim kültürü geniş bir değişen göstergeler, imajlar ve simgeler ağı üretir ve bu simgeler sadece cismani birer simge olarak kavramsallaştırılamaz. Durkheim'ın geç dönem eserlerine yaslanan Alexander (1988: 189), modern toplumda güçlü ve zorlayıcı olmaları açısından "toplumsal simgeler(in) kutsal simgeler *gibi*" olduğunu savunur; "toplumsal değerler arasındaki çatışma kutsal ve cismani arasındaki ya da arı ve kirli kutsallık arasındaki çatışma *gibi*dir; tutunum ve değere bağıtlanma üretmesi açısından politik etkileşim ritüel katılıma benzer". Bu, toplumsal simgelerin uyumlu ve bütünleştirici olduklarını ima etmez; itirazla karşılaşabilir ve rekabetçi süreçlere maruz kalabilirler. Burada sözgelimi, meşru ahlâki düzenlenimi ve birleştirici kolektif tasarımlarıyla devlet oluşturma sürecinin kültürel boyutunun, alternatif kütürlerin ve geleneklerin itibarsızlaştırılması ve dışlanması uğrunda süregiden bir mücadelenin ürünü olarak görülmesi gerektiği akla geliyor (Corrigan ve Sayer, 1985). Alexander'ın 1970'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Watergate krizine ilişkin yaptığı kendi çalışması (1988), Amerikan yurttaşlık dininin kutsal demokratik mitlerini onaylayan duyumların televizyonda sunularak yayılması yoluyla ritüel bir cemaatin yaratılmasına yol açan farklılaşmış seçkinler arasındaki mücadelenin sonucunun iyi bir örneğidir.

Bir perspektiften bakıldığında, bir enformasyon seli yaratma ve bir zamanlar üstü kapatılıp mühürlenmiş gösterge ve simgelerin şimdi yekpare bir alana yerleştirilmesinden ötürü tuhaf bitişmelere ulaşma kapasitesi açısından tüketim kültürü içerisindeki

televizyonun kutsalı önemsizleştirdiği söylenebilir. Ama aynı zamanda televizyonda yayımlanan törenler, olaylar ve gösterilerin bir şenlik havası yaratmaya muktedir olduğu da savunulabilir (Dayan ve Katz, 1988). Bu tip olaylar (örneğin, taç giyme törenleri, krallık düğünleri, devlet cenaze törenleri ve hatta rock konserleri ve şampiyonluk müsabakaları) toplumsal çatışmaları ve rekabeti alttan alta destekleyen ahlâki konsensüsü yaratmak ve yeniden onaylamak üzere kutsallık duygusunu yükseltebilir. Modern toplumlarda televizyon yoluyla geleneği icat etme, karizmayı ve kutsalı imal etme ve konsensüsü manipüle etme doğrultusundaki girişimlerin daha fazla farkında olmamızdan ötürü, birbirini izleyen kuşaklar açısından yeni bir kutsal duygusunun yaratıldığı olaylara gözümüzü kapamamalıyız. Durkheim'ın belirttiği gibi, böylesi vesileler yoğun heyecan duyguları, "akışkan duygulanma" yaratır ve bu vesilelere eşlik eden komünal faaliyet esnasında şarkılar, danslar ve ritüel jestler yoluyla perçinlenir. Happeningleri, Woodstock gibi müzik şenlikleri ve genel bir neşe ve coşku duygusuyla 1960'lı yıllar bu tarzda değerlendirilebilir. Gündelik rutin dünyanın olağan dışı kutsal bir dünyaya dönüştürüldüğü böylesi şenlik anları insanların ideale yakın bir şekilde geçici olarak birlik ve beraberlik halinde yaşamalarını sağladı (Tiryakian, 1978; Durkheim, 1974). Daha sonraları gerçekleşen toplantılar sıklıkla orijinal olayın kutsal halesine yeniden başvuran ritüelleri bünyesine katar ve sonuçta insanları daha olağan gündelik dünyada desteklemek üzere aktarılabilecek akışkan duyguyu tazeleyen "bataryalar" olarak iş görür (Collins, 1988b: 111). Band Aid, Food Aid, Nelson Mandela konseri gibi televizyonlardan yayımlanan rock müzik gösterileri ve öbür ulusaşırı birleşmeler ortak insanlık duygusu, kişinin, insan haklarının kutsallığı ve son zamanlarda doğanın ve insan olmayan türlerin kutsallığı gibi ahlâki ilgileri yeniden uyanladırabilecek ve perçinleyebilecek daha dolaysız bir duygulanımsal dayanışma anlayışını canlandırabilir.

Şu halde, burada tüketim kültürünün, kutsallığın alçak bir maddecilik tarafından karanlığa gömülmesiyle sonuçlanmadığını savunuyoruz. Bu savunu, kültür ve dinin tanımını çekirdek varoluşsal sorulara (doğum, hastalık, ölüm, aşk) verilen tutunumlu

yanıtlarla sınırlı tutmak isteyen teorisyenlere ters düşer. Burada daha ziyade yalnızca biçimsel dinsel kurumlara ve hareketlere odaklanmakla kalmayıp aynı zamanda ister devlet törenleri, rock konserleri ya da isterse küçük gruplardaki ya da dostlar ve âşıklar arasındaki dayanışmayı taşıyan küçük kutsal törenler olsun kutsal simgeleri yaratan ve yeniden yaratan toplumsal süreçlere ve pratiklere odaklanacak daha geniş bir kültür tanımı yapabiliriz. O nedenle tüketimi üretimin türevi olarak yorumlayan ve bunu "kitlesel" tüketim sıfatıyla bir köşeye fırlatmaya çalışan yaklaşımlardan uzaklaşmamız gerekiyor. Bunun yerine, tüketimciliğin dolaşımdaki malların sayısında ortaya çıkan bir enflasyonla sonuçlanmasına karşılık, bu durumun genelde kutsalın karanlığa gömülmesine yol açmadığını (bu durum malların pratikte barındırdığı simgeselciliğe odaklandığımız takdirde apaçık görülebilecektir) kabul etmek zorundayız.

B. POSTMODERNİZM VE KÜLTÜREL BAŞIBOŞLUK

Bu son kısımda Batı toplumlarında 1960'lı yıllardan bu yana cereyan etmekte olan ve kimi yorumcuları postmodern bir kültür doğrultusundaki bir değişmenin başlangıcına tanık olunduğunu önermeye teşvik eden değişmelerden kimilerini soruşturacağız. Bu eğilimlerin genelde tüketim kültürüyle ilişkilerini ve daha özgül olarak da entelektüel ve sanat çevreleri içerisinde cereyan etmekte olan değişmeleri ve bunların simgesel malların aktarılma, dolaşıma sokulma ve alımlanma araçlarını değiştiren öbür gruplarla olan ilişkilerini inceleyeceğiz. Kısacası, bir postmodern kültür ortaya çıkmaktaysa eğer, yalnızca "postmodern kültür nedir?" sorusunu değil, aynı zamanda "postmodern kültür nerededir?" ve daha geniş bir izlerkitleyi eğitmek ve yaratmak üzere ortaya çıkmakta olabilen daha genel duyarlılıklara yaslanarak "postmodern kültürü bir gerçeklik kılmak hangi grupların çıkarınadır?" gibi soruları da sormamız gerekir. Ayrıca, daha spekülatif bir damardan, bu değişmeleri küresel düzendeki daha kapsamlı değişmelerle, toplumlararası düzeyde cereyan etmekte olan ulus-devletler arasındaki iktidar dengelerinde görülen değişmelerle ilişkilendir-

memiz gerekir. Bir postmodern kültür nosyonu, pozitif olmayan bir aşamayı, uzun süredir Batı modernliğinin gelişim yörüngesi olarak görülen yörüngeden dramatik bir kopmayı temsil ettiği varsayımıyla açıkça Batılı bir bağlamdan türetilmiştir. Ayrıca çokkültürcülük, farklı kültürlerin bütünlüğü ve "ötekilik"i konusundaki bu sözde duyarlılığın, kültürel başıboşluk doğrultusunda kimi eğilimler taşıyan daha açık ve çoğulcu bir küresel durum üretmek üzere bu öbür geleneklerde yarı yolda tehditkâr eğilimlerle ne ölçüde ve hangi tarzlarda karşılaştığını; bunun devletler arasında cereyan etmekte olan iktidar mücadelesi ve iktisadi çekişmelerin şiddetlenmesi olanağını barındıran ve farklı kültürel gelenekler ve yeni kültürel egemenlik düzenleri açısından yörüngelerin değişmesi beklentisine dayanan egemenlik mücadelesinde ne ölçüde geçici bir aradan ya da gevşemeden ibaret olduğunu sormamız gerekir.

Postmodern kültürel malların üreticileri ve taşıyıcılarının kimler olduğunu sorduğumuz takdirde dikkatimiz ilkin çeşitli sanatsal ve entelektüel alanlarda, sanat, edebiyat, mimari, müzik, eleştiri ve akademide cereyan eden değişmelere yönelir. Terim ilk olarak 1960'lı ve 1970'li yıllarda bu tip alanlar içerisinde, sonuçta onu kabul edilebilir kılan ve yüksek eğitim kurumlarının ders kitaplarının parçası haline getiren akademiler, müzeler ve galeriler tarafından kutsal patikaya dahil edilmesi yoluyla muhalif ve avangardist itkisinin sona erdiğine ve bunun yanı sıra biçimsel olarak da tükendiğine hükmedilen edebi ve sanatsal modernizmin ötesinde yer alan bir hareketi önermek için kullanıldı. Postmodernizmi tanımlamaya kalkışmanın yarattığı sorun, terimin her bir tikel alanda farklı anlamlara gelmesidir. Ama yine de enformasyonun alanlar arasında dolaşıma sokulmasında eleştirmenlerin ve kültür aracılarının oynadıkları rol, terimin ne anlama geldiği konusunda bir ortak duyu yaratma sürecine girmiş bulunuyor. Bu durum terimin, tikel bir gündelik tecrübeler, kültürel yapıntılar ve tarzlar dizisini yorumlamak ve bir çerçeveye oturtmak amacıyla postmodernizm terimine başvuran sanatçılar, roman yazarları, entelektüel ve akademik yorumcular ve araştırmacılar gibi simge üretiminde yer alan çeşitli uzmanlar tarafından kullanılmasını daha da geliştirmektedir. Bu perspektiften bakıldığında postmodernizmin birkaç özelliğini ayırt etmek olanaklı.

Birincisi, postmodernizm kurumsallaşmış sanata yönelik, onun zeminlerini ve amacını yadsımayı amaçlayan özerk bir saldırıyı içerir. Buna göre sanat, sanatçının yaratıcı dehasından ya da özel niteliklerinden kaynaklanan daha yüksek bir tecrübe biçimi olarak görülemez. Her şey zaten önceden görülmüş ve yazılmıştır; bu durumda emsalsizliğe erişemeyecek olan sanatçı emsalsizlik gösterişine kapılmaksızın yinelemeler yapmaya mahkûmdur. Yaratıcı sanat eserinin, sanat çalışmasının ya da müzede ikonlaştırılmış büyük metinin ötesine uzanan bu hamle sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrımın bulanıklaştırılmasını gerektirir. Sonuçta sanat her yerdedir: Sokakta, süprüntülerde, bedende, happeningde. Bundan böyle yüksek ya da ciddi sanat ile kitlesel popüler sanat ve kitsch arasında yapılması olanaklı geçerli bir ayrım yoktur.

İkincisi, postmodernizm bir duyumsama estetiği, Lyotard'ın temeli ikincil süreçlerde yatan *söylemselin* karşıtı olarak *figürel* dediği birincil süreçlerin dolaysızlığını ve düşünümsüzlüğünü (unreflexiveness) vurgulayan bir bedensel estetik geliştirir (Lash, 1988). Bundan dolayı anlatıyı bir dizi akış halinde altüst etmek, konuşulan sözcüğün anlamının karşıtı olarak sesin etkisi üzerinde durmak (Artaud'nun tiyatrosu), sanat olarak beden (dış hatlarının yanı sıra içi) üzerinde odaklanmak meşrudur.

Üçüncüsü, edebi, eleştirel ve akademik alanlarda postmodernizm ister bilimde olsun isterse din, felsefe, hümanizm, Marksizm ya da diğer sistematik bilgi öbeklerinde, tüm üstanlatıların temelcilik karşıtı eleştirisini içerimler. Lyotard *grands récits* (üst-anlatılar) yerine *petits récits*'yi vurgular (1977). Böylece, *pagus* çerçevesinde "yöresel" bilgi, küresel bilgi iddialarını sorgulayan antiteolojik bir bilgi kalıbına bürünen "putperest" tarafından işgal edilen uzam değerli kılınır (Doherty, 1987: 215). Böylece bilginin nomadik ve parodik olması gerekir. Bilginin bundan böyle sistematik bir yorum çıkarmak amacıyla okunamayacak olan metinlerin süreksizliklerini, açıklıklarını, tesadüfiliklerini, ironilerini, düşünümselliklerini, tutunumsuzluklarını ve çoklu zihinsel durumlarını oyuncul bir tarzda vurgulaması gerekir. Bizim ruhsal dünyalara sahip oluşumuz ve kolay anlaşılmaz bir simgesel ağa takılmışlığımız, tarihin sonundan ya da devirsel anlamda toplumun sonundan söz etmememiz gerektiği, daha zi-

yade tarihin her zaman zaten bir sonu olmuş olduğu anlamına gelir.

Dördüncüsü, gündelik kültürel tecrübeler düzeyinde postmodernizm gerçekliğin imajlara dönüşmesini ve zamanın bir dizi süreğen şimdi halinde parçalanmasını içerimler (Jameson, 1984a: 15). Bundan dolayı postmodern gündelik kültür bir üslup çeşitliliği ve üslup heterojenliği kültürüdür, göndergenin ya da gerçeklik duygusunun yitirilmesine yol açan imaj ve simülasyon aşırılığı kültürüdür. Bunun ardından gösterge ve imajları bir anlatısal ardışıklık oluşturacak şekilde birbirine zincirleme kapasitesinin eksikliği yoluyla zamanın bir dizi şimdi halinde parçalanması dünyanın mevcudiyetinin berrak, dolaysız, yalıtık, duygu yüklü yaşantılarına -*yoğunluklara*- şizofrenik bir ağırlık verilmesine yol açar. Bu bağlamda MTV müptelası izleyicinin dünyaya ilişkin bölük pörçük görüşü paradigmatik biçim olarak sunulur.

Beşincisi, postmodernizm, algılama tarzının ve gündelik hayatın estetikleştirilmesini tahkim eder. Bundan dolayı sanat ve estetik tecrübeler bilginin, yaşantının ve hayatın anlamı duygusunun ana paradigmaları haline gelir.

Burada birbirinden ayırdığımız bu görünümlerin henüz ancak akademik ve entelektüel alanların küçük sektörleri içerisindeki eğilimler olarak değerlendirilebileceği açıktır. İlk elde bu görünümlerin tarihsel olarak yeni ya da 1960'lı yılların sonrasına denk gelen evreye özgü olmadıklarının vurgulanması gerekir. Sözgelimi, ikinci ve beşinci etkenleri ele almak gerekirse, daha önce 5. bölümde tartışıldığı gibi, bir figürel estetik duygusunun ve gündelik hayatın estetikleştirilmesinin izlerinin Ortaçağ'ın karnavallarına, şenliklerine ve panayırlarına dek geriye götürülebileceği açıktır. Bu gelenek, kimileri karnavaleskin özelliklerini ve onun ihlallerini on dokuzuncu yüzyılda gelişen sanatsal ve edebi bohemlerin hem ürünlerine hem de hayat tarzlarına katan orta sınıfların hayranlık duyduğu bir kaynak haline geldi. Bu, sanatsal modernizmin parametrelerini sürekli değiştirmekle uğraşan sanatsal avangardın kaynağıdır elbet. Postmodernin ortaya çıkışıyla birlikte farklı görünecek olan, bu duyarlılıkların kapsamı ve dallanıp budaklanışıdır: Ortaçağ'da karanavalesk göreceli kapalı ve kısa süreli bir bilinç eşiğiydi. Bugün simge uzmanlarının

ve potansiyel izlerkitlenin sayısı hem sanat piyasası hem de tüketim kültürü piyasasıyla daha da artmış bulunuyor. Ama bundan dolayı, bizzat bu algıların gelişmesinin toplum içerisinde cereyan etmekte olan daha temel değişmelerin işareti olabileceğini varsaymanın zemini bulunmaktadır. Durum böyleyse eğer, o vakit hayatın estetikleştirilmesinin oluşturucu öğelerine, postmodern duyarlılıklara ayarlanmış ve o şekilde eğitimden geçmiş olabilecek daha kapsamlı izlerkitlenin temeline daha yakından göz atmaya ihtiyacımız var demektir.

Son yıllarda entelektüel, kültürel ve simgesel mallar için yeni bir genişlemiş piyasanın geliştiği ve bunun bu alanlarda sözü edilen malların üretimi, dağıtımı ve yeni orta sınıflara aktarımı işiyle uğraşan uzmanların saysının artışında belirgin olarak görüldüğü savunulabilir. Yeni orta sınıfın yükselişi ve kompozisyonuna ilişkin, burada ayrıntılarına giremeyeceğimiz uzun tartışmalar yapılmıştır (kısa bir tartışma için 3. bölüme bakınız). Burada sadece "bilgi sınıfı", "yeni sınıf", "yeni küçük burjuvazi" ve "hizmet sınıfı" gibi terimlerde ortaya çıktığı gibi terminoloji konusunda bir anlaşmanın bulunmadığına dikkat çekmek istiyorum. Toplum bilimcilerinin anlaştığı nokta, işsizliğin arttığı bir evrede bu tabakanın genişleyen bir tabaka olduğudur. Burada bizim kendi ilgilendiğimiz konu açısından en ilginç sektörler, daha önce sürekli vurguladığımız gibi, entelektüeller, sanatçılar, akademisyenler ve Bourdieu'nün (1984) "yeni kültür aracıları" dediği sektördür. Yeni kültür aracıları entelektüel bilginin ve entelektüellerin yorum yapmaya ikna edilebilecekleri uğraşı ve alanların dışlayıcılığının etkisiz hale getirilmesine yardımcı olmanın yanı sıra entelektüellerin hayat tarzını aktif bir şekilde tahkim eder ve daha geniş bir izlerkitleye ulaştırılmasını kolaylaştıracak şekilde popülerleştirir. Bu durum yüksek kültür/kitle kültürü ayrımına yaslanan eski engellerin ve simgesel hiyerarşilerin çökertilmesine yardım eder. Bu ayrıca, postmodernizm gibi fenomenlerde tezahür eden duyarlılıkların kimilerini almaya eğilimli entelektüel ve sanatsal mallar ve tecrübeler için daha geniş bir izlerkitlenin eğitilmesine ve yaratılmasına yardım eder.

Daha önce belirtmiş olduğum gibi, bu duyarlılıkların kökenlerinin, simgesel üretim uzmanlarının sayı olarak ve taşıdıkları

iktidar potansiyelinin arttığı ve Romantik harekete dek uzatılabilecek uzun erimli bir sürecin parçası olarak görülmesi gerekir. Özellikle sanatçılar ve genel olarak simgesel üretimde yer alan uzmanlar ve aracılar, hem eserlerinin hem de hayat tarzlarının parçası olarak duygulanımsal arayışlara daha eğilimlidirler. Bu boyut, yüksek eğitime ve genişleyen hizmet mesleklerine dahil olan büyük bir topluluğun duygulanımsal kısıtlanıma saldıran ve giyim kuşam ve sunum üsluplarında belirgin olan daha gevşek ve enformel bir üsluptan yana çıkan "karşı-kültür"le özdeşleştirildiği 1960'lı yıllarda özellikle göze çarpıyordu. Sonuçta, 1960'lı ve 1970'li yıllarda dikkati çeker hale gelen bu enformelleşme süreci (Wouters, 1986), kimi çevrelerde tehlikeli ve çocuksu bir duygulanımsal geri çekilme olarak sunulmasına karşın, aslında daha büyük bir özdenetime bağımlıydı; bir rahatlama ve daha önce bastırılmış duygulanımlarla yüzleşilmeye muktedir olunması açısından daha yüksek bir denetim düzeyini içeren "duygulanımların denetimsiz bir denetimi"ne bağımlıydı. Ayrıca 1970'li yıllarda bu enformelleşme sürecinin tehlikeli ben-merkezli narsistik içerimleri olduğu düşünülüyordu (Lasch, 1979). Oysa, enformelleşme ve duygulanımsal araştırmaya eşlik eden daha yumuşak davranış kurallarının ve gevşetilmiş kodların bireylerin birbirlerine daha fazla saygı göstermelerini talep ettiği savunulabilir (Wouters, 1979). Yeni dinsel hareketlerin ve bilinç terapilerinin kimilerinde durum pekâlâ böyle olabilir. Örgüt yapılarında müzakerenin geçerli olduğu daha az otoriter yönetim tarzları doğrultusunda gerçekleşen daha kapsamlı değişmeler (bu değişmeler en çok eğitim ve hizmet mesleklerinde dikkat çekiyor olsa bile, öbür endüstriyel ve yönetimsel örgütler de etkilenmiştir) rollerin icrasında ve komuta yapısında daha büyük bir esnekliğe geçilmesini sağlamıştır (de Swaan, 1981; Haferkamp, 1987).

Şu halde, postmodernizmi tüketim kültürünün büyümesini ve simgesel malların üretilmesi ve dağıtılması işleriyle uğraşan uzman ve aracı sayısının artmasını içeren uzun erimli bir sürecin sağladığı artyöre bağlamında kavramamız gerekiyor. Postmodernizm tüketim kültüründe bulunan hayatın estetikleştirilmesini, yani estetik hayatın etik açıdan iyi hayat olduğunu,

insan doğası ya da hakiki benlik diye bir şeyin olmadığını ve hayatın amacının sonsuz bir yeni tecrübeler, değerler ve sözcük dağarları arayışı olduğunu ileri süren varsayımı destekleyen eğilimlere yaslanır. Bu eğilim toplum bilimi araştırması açısından özellikle tehditkâr ve kısıtlayıcı bir örnek çerçeve olabilirse de, gündelik hayatta oynadığı rol açısından aynı şeyi iddia edecek gerekçe yok. Hayatın estetik haklılaştırımının soğukkanlı tarzda incelenmesi gerekir; ve bu görev yerine getirildiği takdirde sonuç, duygulanımların denetimli denetimsizliğinin ve merkezi, tutunumlu bir dinsel inanç sisteminin yokluğunun nihilizm ve toplumsal çözülmeye yol açmadığını gösterebilir. Estetik ölçütler ve yöresel bilgi doğrultusundaki değişikliğin karşılıklı olarak umulan özkısıtlanıma ve ötekine saygı gösterilmesine yol açması muhtemeldir.

Bu, zorunlu olarak kutsalın sona ermesine yol açmaz; aslında, daha önce savunduğum gibi, kutsal kendisini örgütlü dinin dışında, tüketim kültürü içerisinde ayakta tutabilmektedir. Gelgelelim, kimi postmodern teorisyenlerini izleyecek olursak, kutsalı tehdit eden eğilimler vardır. Sözgelimi, Baudrillard (1983a), "Televizyonun dünya olduğu" toplumdaki enformasyon, gösterge ve imaj bolluğuna dikkat çekerken bu bolluğun bizim göstergeleri bir anlatının ardışıklıklarını oluşturacak şekilde birbirine zincirleme yeteneğimizi dumura uğrattığını savunur. Bizler artık imajların akışındaki yoğunlukları yüzeysel olarak yaşantılamaktan estetik zevk alıyoruz: Tutunumlu süreğen anlam arayışında değiliz. Şu halde bu durum, göstergeler, tüketim kültürünün arızi ve tuhaf bitiştirmeleri hangi çağrışımları ve anlamsal kaymaları üstlerine fırlatıyorsa onları üstlenmekte özgür olacağından ötürü simgeselin sona ermesini gerektirecektir. Bunun sonucunda kültürel başıboşluğa doğru yol alırız. Ama televizyonun bir tür "hareketli duvar kâğıdı" olarak kavrandığı "televizyonun dünya olduğu"nu söyleyen anlayışlardan (bunun en yakın örneği yirmi dört saat televizyonun başından ayrılmayan monadik MTV izleyicisi olacaktır) uzaklaşarak gerçek televizyon izleme pratiklerine eğildiğimiz takdirde kamusal ve özel alanların çöktüğünü görürüz. Televizyon izleyicilerinin pasif olmaktan çok uzak bir halde televizyondaki olayların, gösterilerin

ve kutlamaların dinselliğine katılabildikleri ve hatta özel giysiler kuşanarak izleme pratiğini ritüelleştirdikleri kolektif seyirlerde durum özellikle böyledir (Dayan ve Katz, 1988: 162). O nedenle, enformasyonun verilme biçiminin içerik ve alımlamayı belirlediği enformasyon bolluğu gibi nosyonlardan bir kez uzaklaşıp, cisimleşmiş kişilerin aktif izleme pratiklerini dikkate aldığımız vakit toplumsal hayatın simgesel ve kutsal boyutunun ayakta kaldığını söyleyebiliriz. Sonuçta, kültürel yeniden üretimin pratik boyutu insanların, daha önce vurguladığım gibi, simge uzmanlarının pratikleri açısından daha önemli olan mantıksal ve rasyonel tutarlılık ve akla yatkınlık peşinde koşmaksızın göstergeleri pratik bir tutunum ve simgesel boyuta sahip olacak şekilde sınıflandırma şemaları halinde istikrarlı kılmaya çalışmalarını talep eder.

Son olarak, tüketim kültürü ve postmodernizmin küresel düzenle nasıl ilişkilendirilebileceği sorusu yanıt beklemektedir. Küresel ölçekte bir tüketim kültürünün Amerika Birleşik Devletleri'nin dünyanın iktisadi düzeni üzerindeki iktidarının genişlemesine paralel yol aldığı sıkça varsayılır (Mattelart, 1979). Burada tüketim kültürünün her bir ülkenin kendi ulusal kültürünü çökertmeye yönelik bir evrensel kültür haline geldiği düşünülür. Oysa televizyonun alımlama etkisine ilişkin yapılan çalışmalar mesajların okunması ve kodaçımındaki ulusal farklılıkların önemini vurgular. Aslında, televizyon programlarında gömülü olan mesaj ancak bu mesajın oluşturulmasını sağlayan kodların içerisinde toplumsallaşmış olan izleyicilere anlamlı gelir; öyle ki, farklı ulusallıklar ve farklı toplumsal sınıflar uluslararası popülerliğe erişmiş televizyon programlarını uygun olmayan kodların merceğinden geçerek izleyecektir. Ayrıca, tüketim kültürü içerisinde bulunduğunu söylediğimiz bir enformasyon ve gösterge bolluğu üretmeye yönelik eğilimin de içerik düzeyinde herhangi bir tutunumlu, tümleşik, evrensel, küresel inanca karşıt bir yönde iş göreceği savunulabilir. Gelgelelim, daha önce bilinmeyen ya da ancak dar klişelerle gönderme yapılan "öteki" imajlarının ve farklı ulusların imajlarının yaygınlığı ötekinin ve bir küresel durum duygusunun gündeme getirilmesine etkin bir şekilde yardım edebilir.

Postmodernizmle bağlantılı olarak, bir klişe olarak yabancı ya

da egzotik sıfatıyla "öteki" duygusunun yitirilmesi,ki bu tip yorumları destekleyen üst-anlatılara duyulan inancın yitirilmesinden kaynaklanır -burada Said'in Oryantalizm üzerine yaptığı çalışma akla geliyor-, farklı kültürleri ya da gelenekleri merkezi bir noktadan ya da temelden hareketle yorumlama otoritesini baltalayan başka bir kriz daha üretir. Bu kriz toplum bilimlerindeki tüm teorileştirmelerde ortaya çıkmaya başlamaktadır ve küresel durumun algılanmasındaki değişmelerle ilişkilendirilebilir. Bizzat ötekiliğe ve daha önce bilmezden gelinen ya da tehditkâr olacağı duyumsanan farklı kültürlerin başıboşluğuna açık olma durumu, uluslar arasındaki iktidar dengelerinde bir kaymayı temsil eder. Ötekini kendi terimleri çerçevesinde bilmeye çalışmak, dar ve küstah klişelerin ötesine göz atmaya gayret etmek kültürel metodolojideki yorumbilgisel (hermeneutic) dönüm noktasını kayda geçirir. Kültürel sınıflandırmaların bozulmasına ve uzun süredir savunulan simgesel hiyerarşilerin yapıbozumuna yönelik bu hamle, uluslar ve kültürler arasındaki karşılıklı bağımlılıklar zincirinin uzatıldığı ve daha yoğun bir şekilde iç içe geçirildiği bir dünyayı işaret eder. Sözgelimi, antropolojide postmodern saiklerle çeşitli yöresel bilgi öbeklerinin tikelliği ve bütünlüğünün kabul edilmesinin ötesine bir adım daha atılarak, antropolojik öznelerin yalnızca antropoloğun yorumunun otoritesini ve geçerliliğini tartışmaya açmakla kalmayıp kendi adlarına konuşmaya çalıştıkları bir aşamaya geçilmiştir. Antropolog ise kendi tecrübesine ilişkin bir öykü anlatmaya bırakılır (Friedman, 1987). Akademisyenleri ve entelektüelleri çokkültürelci bir perspektif benimsemeye zorlayan toplumlararası düzeyde cereyan eden bu değişmeler, kimilerine daha önce dikkat çektiğim toplumiçi değişmeler tarafından şiddetlendirilmektedir. Bu değişmeler bir yandan entelektüel alanda çok daha fazla sayıda yeni entelektüelin yer almasının yarattığı enflasyon yoluyla entelektüelin otoritesinin sahip olduğu gücü azaltmış ve yerleşik entelektüellerin simgesel hiyerarşileri tanımlama iktidarı tekelini kırmıştır; beri yandan tüketim piyasasında yeni kültür aracılarının yeni kültürel tecrübelere, duyumsamalara vb. olan susuzluğu gidermek üzere simgesel mallara yarattıkları giderek artan bir talebin neden olduğu bir çekim söz konusudur. Sonuçta entelektüel, herhangi bir

yasa koyucu bilgi ya da pratik etki ihtimalinin ufukta görünmediği meşru bir evrensel bilgi önermekten aciz bir halde tikellikleri paketleyip sunan bir yorumcu rolüne indirgenmiştir (Bauman, 1985).

Bir perspektiften bakıldığında postmodernizm bir kültürel imaj olarak, modernin sistematik esaslarının ve evrenselleştirici kavramsal cephanesinin ötesinde yer alan bir uzamı önümüze seren başıboşluk, çözülme, görecilik ve parçalanma imajlarını bünyesine katan tılsımlı bir kavram olarak kavranabilir. Batı geleneği içerisinde muarız ve ihlal edici bir alt-izlek olagelmekle birlikte büyük ölçüde karnavaleskin bilinç eşiği içerisinde ve onun sanatsal telafilerinde kapalı kalmış olan kültürel başıboşluk imajlarının yeniden ortaya çıkışı bu perspektifin yandaşlarına cazip gelir. Böylesi imajlar, yalnızca simgesel mallar için oluşan yeni piyasaları ve simge uzmanları açısından yeni fırsatları öne çıkartan sınıf yapısında görülen toplumiçi değişmeler yoluyla değil, aynı zamanda toplumlararası değişmeler ve küresel süreçler çerçevesinde daha geniş bir cazibeye sahip olabilir. Aslında bir anlamda, modernin Batı kültürünün evrenselleştirici projesiyle özdeşleştirilmesi göz önüne alındığında, "postmodern" teriminin kullanımı bizim, dünyanın yerküreye ilişkin birbiriyle rekabet eden farklı imajlarının öne çıktığı tek bir yer olarak görüldüğü değişmekte olan koşullara eğilmemizi sağlayabilir (Robertson, 1987).

IX. GENEL KÜLTÜR MÜ YOKSA MÜSTESNA KÜLTÜRLER Mİ?

Bir "genel kültür"den (common culture) söz etmek doğrudan doğruya yorum sorununu doğurur. "Genel" sözcüğü paylaşılan bir şeyler demektir; ama aynı zamanda aşağı, bayağı ve ham bir şeyler anlamına da gelir. Bu ikinci anlamıyla terim Latince sıradan insanlar anlamındaki *vulgus*'la ilişkilendirilebilir: Sıradan halk (R. Williams, 1976: 61). Bundan dolayı bu bölümün başlığını "genel kültür mü" şeklinde kısaltabilir ve "genel" teriminin iki anlamı birbiriyle tokuşturulabilirdi: Paylaşılan ve bütünleştirici olan ya da olması gereken bir kültür ve aşağı, bayağı ve ham olan, yükseltilmesi ve geliştirilmesi için açıkça bir yönlendirmeye ve kılavuzluğa ihtiyaç duyan bir kültür. "Kültür" terimiyse çok daha sorunlu ve özünde geniş bir anlamlar silsilesini kapsayan tartışma

götürür bir terimdir elbet. Kültür terimi çeşitli şekillerde normlara, düşüncelere, inançlara, değerlere, simgelere, dillere ve kodlara değinmek üzere kullanılmıştır. Kültür terimi, ayrıca kişinin tinsel ve entelektüel gelişim sürecine ya da uzman entelektüel ve sanatsal çevrelere ve pratiklere (kültürel alana ya da yüksek kültüre) ve hatta bir grubun, halkın ya da toplumun bütün bir hayat tarzına (antropolojik görüş) işaret edebilir. Daha sonra göreceğimiz gibi terimin bu son anlamı, "bütün bir hayat tarzı" olarak kültür, her nasılsa tümleşik bir bütün oluşturacak şekilde tutunum edinen, insanlar arasında paylaşılan bir genel anlamlar, inançlar ve değerler dizisini üstü örtük olarak varsayar.

Terimin yukarıda zikrettiğimiz iki anlamını birbiriyle bağlantılandırmak olanaklıdır: "Kişinin tinsel ve entelektüel gelişim süreci" olarak kültür ve "sanatsal ve entelektüel pratiklerin ürünleri" olarak kültür. Bu bağlantı kurulabilir; çünkü *onların* terimleri çerçevesinde halkın daha üstün ve tutunumlu değerler ve üsluplar dizisini edinebileceği şekilde eğitilmesini gerektiren bir genel kültürün oluşumu anlamında kültürün zahmete değer bir proje olduğu anlayışına yol açan şey, simge uzmanları diyebileceğimiz kimselerin, yani entelektüel ve sanatsal pratiklerle uğraşanların kültürlü ya da yetiştirilmiş kişiye yükledikleri olumlu değerdir.

Burada, gerçekte bir genel kültür olup olmadığı sorusunun, bir genel kültür olması gerekip gerekmediği sorusuyla karıştırılması tehlikesi söz konusudur ve analizin sıklıkla atlanan bu iki düzeyini birbirinden ayırmamız gerekir. İlk elde, sosyoloji ve antropolojide bulunan ve tutunumlu bir kültürün ya da başat ideolojinin toplumsal düzenin ve bütünleşmenin desteklenmesinde hayati bir rol oynadığını varsayan genel kültür tezine eğilmemiz gerekir. Bu tezin edebiyat teorisi ve kültürel çalışmalar alanları içerisinde bir genel kültüre sahip olmanın değeri ya da zorunluluğu hakkında geliştirilen ikinci bir ilgiden ayrı tutulması gerekir. Bu bağlamda, bir genel kültürün geçmişte varolmakla birlikte şimdilerde bu kültürün bir kitlesel tüketim kültürü tarafından tahrip edilme sürecine girdiğini vurgulayan tipik bir dizi konumla karşılaşırız. Buna göre, kültürel geleneği yeniden canlandırmanın yolunu bulmak gerekir ya da bu olmuyorsa, bir genel kültür ancak nihai olarak bayağı ve kaba kültürel kalıntıların bertaraf edil-

mesini başaracak olan bir kültürel seçkin kesiminin eğitim projesi çerçevesinde yaratılabilecektir. Son bir seçenek de, sıradan insanların kültürünü (burada olumlu bir değerlendirmeye tabidir) "yüksek" kültürel geleneğin seçilmiş öğeleriyle bir arada harmanlayan ve bütünleştiren hakikaten genel bir kültürün geleştirilmesini sağlayacak daha az seçkinci bir çarenin olanaklı olduğunu söyler. Raymond Williams bu son konumun belli başlı yandaşlarından biridir.

Kabaca sıraladığımız bu yaklaşımlara daha yakından eğilmeden önce son bir hazırlayıcı nokta eklemeye değer. Bugün insan bilimleri ve toplum bilimlerinde genel kültür tezi pek az tutku uyandırmaktadır. Bugün çok canlı olan sorun, yani postmodernizm, birçok açıdan genel kültür sorusunun antitezidir. Bundan dolayı genel kültürü her nasılsa ebedi olarak sabit bir değer ya da durağan tarzda kavranan bir soyutlama olarak görmememiz gerekiyor. Daha ziyade genel kültürün üretim ve oluşum koşullarını soruşturmamız gerekir. Böyle bir girişim özellikle simge uzmanları (entelektüeller, sanatçılar, akademisyenler ve kültür aracıları) ve öbür gruplar arasındaki değişen iktidar dengelerinin ve karşılıklı bağımlılıkların bir analizini gerektirir. Kültür konusundaki belli anlayışların niçin popülerlik kazandığını ya da yitirdiğini, tikel simge uzmanları gruplarını ileri sevk ederken öbürlerinin ölümüne tanık olan bu daha kapsamlı süreçler çerçevesinde kavramaya çalışmalıyız. Son zamanlarda, Batı dünyasında uzun süredir yerleşik olan simgesel hiyerarşilerin yapıbozumuna uğratıldığı bir "kültürel sınıflandırmaların bozulması" evresine girmekte olduğumuz ileri sürülmektedir (DiMaggio, 1987). Bu doğruysa eğer, yalnızca kutsal patikanın ölümüne sevinip değer oluşturucu anlamıyla bir genel kültüre bağıtlanmanın sona erişinin işaretlerini veren kültürel başıboşluğu hoşnutlukla karşılayanların peşinden gitmemeli, daha ziyade bu salınımları doğuran toplumsal ve kültürel süreçleri kavramaya girişmeliyiz.

A. GENEL KÜLTÜR TEZİ

Son yirmi yılda kültür üzerine yeni çalışma gruplarının oluşumu, sempozyumlar, dergiler ve öbür yayımlarda belirgin olarak

görülebilen sosyoloji ve öbür toplum bilimleri ve insan bilimlerinde kültüre duyulan ilginin kabarması, dar bir şekilde "sanatlar" ya da göreceli istikrarlı, paylaşılan ve böylece sorunsuz normlar, değerler ve inançlar (toplumsal ilişkilerin harcı) olarak kavranan kültürün ötesinde yer alan bir hareketi işaret eder (Robertson, 1988). Bundan dolayı kültürün ve kültür ile toplum arasındaki ilişkinin çeşitli boyutlarını sistematik olarak teorileştirme yönünde ciddi bir girişim ancak son zamanlarda yapılmıştır.

Margaret Archer (1988: 1) kültür kavramsallaştırmasının "sosyolojideki kilit kavramlar arasında en zayıf analitik gelişimi sergilediğini ve sosyolojik teori içerisindeki en savruk ikircikli rolü oynadığını" savunur. Archer'a göre özellikle kültürel bütünleşme miti toplum bilimindeki en derin köklü aldanışlardan biridir. Archer bu mitin kökenlerinin kültürü bir estetik birlik oluşturacak şekilde tutunum kazanan bir dizi sıkıca iç içe dokunmuş çizgi olarak kavrayan Alman tarihselciliğinde ve romantizminde yattığını belirtir. Bu estetik birlik bir devrin tini ve dünya görüşünün o devre özgü birliğini vürgulayan *Zeitgeist* ve *Weltanschauung* gibi terimler içerisinde yakalanır. Bu gelenek özellikle kültüre toplumsal düzeni bütünleştirme ve üretmede merkezi bir rol oynama payesi verilen antropolojide etkiliydi (bkz. Archer, 1988; Schweder, 1984; Kuper, 1988). Burada yine, kültüre ilişkin iki öğeye ayırabileceğimiz estetik bir algıyla karşı karşıyayız. Birincisi, bu algı kültürü birbirleriyle ahenkli bir ilişki içerisindeki bölümlerin içsel dengesinden oluşan bir düzenin olduğu mükemmelen tümleşikleşmiş bir bütün olarak sunar. İkincisi, kültürün gizli anlamını kavrayabilmek için doğuştan gelen bir yorumlama duyarlılığına, sanatçıya özgü sezgi yeteneğine ihtiyacımız olduğu varsayılmaktadır.

Estetik birliğe verilen bu ağırlık sosyolojideki işlevselcilikte de belirgindir. Sözgelimi, Sorokin (1957: 9), oluşturucu bileşen teklerinin kaosunu birbiriyle ilişkilendirmemizi sağlayan "mantıksal-anlamlı bütünleşmeyi", tekdüzelik örüntüsünü keşfedebileceğimiz konusunda ısrar eder.[1] En etkili ifadesini Talcott Parsons'ın çalışmalarında (1951; 1961) bulan bu konum daha son-

1. Sorokin'in yaygın tutunumsuz karışımların en sık rastlanan tipi oluşturduğu bir ampirik bütünleşme eksikliği bulduğunu belirtmeliyiz.

raları "genel kültür tezi" olarak adlandırıldı. Parsons tutunumlu bir merkezi değerler dizisinin (kültürel sistem) bütünleşmeyi ve düzenlenmiş etkileşimi sağlama bağlayan örüntüleşmiş normatif öğeler olarak iş gördüğünü vurguladı. Toplumsal düzeni garantiye almak için hayati olan normatif konsensüsü sağlayabilmek için bir genel değerler dizisinin zorunlu olduğu varsayımı şiddetle eleştirildi elbet.[2] Ne var ki, Parsons'a Marksist bir perspektiften hareketle getirilen eleştirilerle bağdaştırılan sorunlardan biri, bir genel kültür anlayışından vazgeçilmemesi, daha doğrusu, bu anlayışın bir başat ideoloji anlayışına dönüştürülmesidir. Buradaki kilit değişiklik kültürün şimdi manipülatif bir tarzda kullanılmasıdır; kültürün bir grup insan tarafından öbür insanlara dayatılan bir şey olarak kavranmasıdır (Archer, 1988: 34). Abercrombie ve arkadaşlarının *Başat İdeoloji Tezi* (1980) başlıklı çalışmalarında ortaya koydukları savunu budur. Bu çalışmada temelde toplumların kendilerini bir genel kültür ya da başat ideoloji yoluyla yeniden üretmedikleri savunulur. Üç örnek durum incelemesinde, feodalizm, on dokuzuncu yüzyıl erken kapitalizm ve yirminci yüzyıl geç kapitalizm örneklerinde paylaşılan bir değer sistemini ya da başat ideolojiyi ortaya koyan pek az kanıt vardır.

Bu çalışmadan hareketle iki nokta geliştirilebilir. Birincisi, bu çalışmada toplumların geçmişte daha tümleşik olduğunu varsayan gelişme modeli eleştirilir. Feodal zamanlarda başat sınıf Hıristiyanlığın başat ideolojisine inanmış olabilirse de, iletişim olanakları kısıtlıydı ve bu durum toplumların merkezi devletler tarafından bütünleştirilmesini engelliyordu. İnsanların tüm Avrupa boyunca gerçekleştirdikleri göçler de kayda değerdir (Le Goff, 1984). O nedenle Hıristiyanlık öncesi büyü ve hurafenin büyük kısmı aşağı tabakaların popüler kültüründe ayakta kalmayı sürdürdü (B. S. Turner, 1990; Ladurie, 1981; Ginzburg, 1980). Bir genel kültürün cemaat bağlarını oluşturmada hayati rol oynadığı

2. Bakınız Lockwood, 1964; Dahrendorf, 1968; Gouldner, 1971; Giddens, 1984; Elias, 1971. Bu eleştirmenlerden kimilerinin gözden kaçırdığı nokta, Parsons'ın kullandığı kültür anlayışının zaman içerisinde geçirdiği değişikliktir. Kısacası, sonraki dönem yazılarında bulunan bir "kod" olarak kültür nosyonunu ihmal etmek pahasına yalnızca *The Social Ssystem*'ı (1951) yazdığı evre üzerinde durmak Parsons'a yapılmış bir haksızlık olabilir (bkz. Schmidt, 1988).

tümleşik *Gemeinschaften* sıfatıyla ilkel toplumlar miti gibi "şen İngiltere miti" de örtbas edildi (ayrıca bkz. Laslett, 1965). Bu mit sosyolojik teoriye yalnızca Tönnies'in *Cemaat ve Toplum* başlıklı çalışmasının hatalı bir okunuşu yoluyla girmemiş, aynı zamanda Durkheim'dan ve özellikle Parsons'ın Durkheim okumasından hatırı sayılır bir itki bulmuştu. Durkheim (1964) erken dönem toplumların din yoluyla sahip olduğu güçlü kolektif vicdanın bu toplumların düşük toplumsal farklılaşma derecesiyle birlikte yüksek bir ahlâki ve toplumsal bütünleşme ürettiğini vurgulamıştı. Öbür yandan modern toplumlar karmaşık bir işbölümünün gerçekleşmesiyle yüksek bir toplumsal farklılaşma düzeyi sergilemekteydiler ve bu nedenle ahlâki bütünleşme daha sorunlu hale gelmişti ve farklı bir toplumsal yapısal temel talep ediyordu. Ama Parsons modern toplumlara eğilirken Durkheim'ın teorilerini devraldığında (1937), Durkheim'ı sonraki dönem yazılarında uğraştırmış olan bir ahlâki konsensüs ve bağlayıcı kutsal duygusunu inşa etmenin sorunlu doğası karanlığa gömüldü (bkz. Archer, 1988: 35). Bunun tersine Parsons genel paylaşılan değerlerin modern toplumlarda var olduğunu varsayar; oysa Durkheim'a göre böyle bir yüksek bütünleşme derecesi yalnızca modern öncesi toplumların kendine has bir özelliğiydi.

İkinci nokta da Durkheim'dan türetilebilir ve bu nokta bizi, bir ahlâki konsensüsün, bir *communitas* anlayışının zaman içerisinde sürdürülmesi sorununa yöneltir. Yüksek bir işbölümü derecesine sahip karmaşık bir şekilde farklılaşmış bir toplumda genel değerlerin ayakta tutulması zorsa eğer, bu değerlerin toplumun birleşik bir ulusal cemaat haline geldiği duygusunun yaratıldığı belli vesilelerde yeniden canlandırılması olanaklı mıdır? Durkheim sonraki dönem yazılarında, kutsalın modern toplumda gözden yitip gitmediğini, katı dinsel durumların dışında kutsal simgelerin ve ritüellerin insanlar arasındaki toplumsal mesafeleri yok eden yoğun duygusal yaşantılar yaratmak üzere kullanıldığı birçok kertenin olduğunu savunuyordu (bkz. Alexander, 1988; Tiryakian, 1978). Gündelik hayatta üstleri örtülüp mühürlenmiş olma niteliklerinden ötürü böylesi vesileler bilinç eşiği uğrakları olarak adlandırılmıştır (V. W. Turner, 1969). Buradan hareketle Shils ve Young (1953), işçi sınıfı dahil olmak üzere herkesi toplumun

ahlâki düzeniyle bütünleştiren bir "ulusal paylaşma" edimi olduğunu savundukları "Taç Giyme Töreninin Anlamı" üzerine bir makale yazdılar. Günümüz sosyologlarından pek azı Shils ve Young'ın konumuyla anlaşacaktır. Anma günleri, krallıktaki bir evlenme ya da defin töreni gibi yurttaşlık ritüellerinin bir hayali cemaat olarak ulusu kendi kendisine temsil etmeye çabaladığı söylenebilirse de (Anderson, 1983; Cohen, 1985; Chaney, 1979; Thompson, 1986), sorun bu vesilelerde yaratılan duyarlılıkların hayali cemaat tarafından ne ölçüde paylaşıldığıdır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Watergate söylentileri gibi yurttaşlık ritüelleri, peşinde koşulan ulusal geleneğin yeniden onaylanmasını ve ulusun eksiksiz birleşmesini nadiren başarmış olup, bu ritüeller en iyi ihtimalle toplumsal bölünmeler ve dışlamalarla baş etmeye kalkışan ahlâk girişimcilerini içeren bir sürecin parçası olarak görülebilir (Gusfield, 1963; Gusfield ve Michalowicz, 1984). Kültürel bütünleşmenin fiilen başarılabileceğini varsaymaktan ziyade bunun başarıldığını ya da başarılabilir olduğunu belirten mitin gücünü incelememiz daha isabetli olur. Kısacası bu, *communitas*'ın oluşma sürecini, kutsal simgeleri manipüle etmek ve yaratmak üzere girilen mücadeleyi işaret eder. O nedenle gelenekler, cemaatin temsillerini inşa etme ve yapıbozumuna uğratmada çıkarı olan, yani bir genel kültürü geçmişte ortaya çıkmış olarak ya da şimdilerde ortaya çıkma sürecinde olarak sunmada ya da bir değer olarak bunu gelecekte başarmamız gerektiğini ileri sürmede çıkarı olan simgesel üretim uzmanları (entelektüeller, sanatçılar, akademisyenler, kültür aracıları) tarafından sürekli icat edilmek ve yeniden icat edilmek zorundadır.

B. BİR GENEL KÜLTÜRÜN OLUŞTURULMASI

Raymond Willams'ın Britanya'da hakiki bir genel kültür oluşturulması potansiyelinin karşısına konulan kısıtlı bir azınlık kültürü düşüncesinin tarihsel gelişimini inceleyen bir kitap olan *Kültür ve Toplum*'unun (1958) yayımlanmasının üzerinden otuz yıldan fazla bir süre geçti. Geriye dönüp Williams'ın "iyi genel kültür" projesini savunuşuna bakıldığında, bir genel kültür dü-

şüncesini katılımcı bir demokrasinin gelişimiyle bağlantılandırdığına ve "genel kültür" teriminin 1960'lı yıllardan sonraki yazılarında nadiren ortaya çıkarken katılımcı demokrasinin temel uğraşı konusu olmayı sürdürdüğüne dikkat edilmesi gerekir. Williams bu kitap üzerine yaptığı geriye dönük bir yorumda (1979) bir genel kültüre ilişkin sorunları kitabın yazıldığı dönemin bağlamına yerleştirir ve bizlerin bir genel kültür tartışmasının daha az anlamlı olduğu varsayılabilecek kendi dönemimize özgü sorunlara eğilmemiz gerektiğini işaret eder. Williams (1979: 110) esasen Terry Eagleton'ı (1968) *Kültür ve Toplum*'un argümanını yayımlanmasından on yıl sonra mekanik bir tarzda yeniden üretmekle suçlar.

Willams bu kitapta esas amacının bölünmüş bir kültür olarak, bir cemaat olmayış (uncommunity) olarak gördüğü şeye saldırmak olduğunu belirtir. Williams kültür konusundaki tartışmanın önemli olduğunu düşünür; çünkü "kültür her yerde, ama özellikle İngiltere'de sınıfın, yani insanlar arasındaki belli başlı bölünmeler olgusunun kendisini gösterdiği bir yoldur" (1958: 24). Williams burada, bir genel kültürün ancak ister "ruhban"ın (Coleridge, 1837/1974) isterse bir "yabancılar" azınlığının (Arnold, 1869/1932) düşünceleri olsun yetişmiş ve eğitimli bir seçkin tabakanın yukarıdan müdahalesi ve rehberliği altında olanaklılık kazanacağını düşünenlere şiddetle karşı çıkar. Willams'a göre T. S. Eliot ve F. R. Leavis'in bir genel kültürden yana çıkmalarında da buna benzer bir seçkincilik vardır. Eliot ve Leavis sanat ve genel hayatın birbiriyle daha iyi ilişkide olduğu geçmişteki bir "organik" topluma duyulan nostaljiyi paylaşır. Her ikisi de kendilerine özgü yollardan, tamamen gelişkin bir bilinçli kültürün ancak bir seçkin grubun mülkü olabileceğini ve halk çoğunluğunun azınlık kültürünü bilinçli bir şekilde paylaşma yeteneğinde olmadığını vurgulamıştı. Eliot'a göre (1948) azınlığın başarabileceği en iyi şey seçkin kültürünün imbikten geçirilmiş bir versiyonuna katılmaktı. Bu "genel kültür" ve onun merkezi öğelerini, genel dili ve dini eklemleme ve bunlara bilinçli olarak katılma kapasitesinin farklı tabakalar açısından farklı olduğu düşünülür. Bilinçli kültür ve inançları eğitim yoluyla herkese ulaştırma girişimleri, yalnızca kültürün anlamını seyreltecek ve tahrip edecektir.

Williams'a göre (1958), "üst sınıftan eşitlikçilerin onun adına hayal ettiği şeylerin çoğunu -özellikle okur yazarlığı- sıradan insan istemez". Williams açısından bir genel kültürün yalnızca yüksek değerlerin aktarılmasını içermekle kalmaması, aynı zamanda sıradan halkın gündelik kültürüne saygıyı ve ona açık olmayı da içermesi gerekir. Bir yerde (1989: 35) şöyle yazar:

> Şu halde, bir kimse genel kültürden söz ederken, ilkin kültürün bir halkın bütün bir hayat tarzı olduğunu söylüyor ve bunun yanı sıra özel yeteneklere sahip saptanılabilir kişilerin hayati ve zaruri katkılarını belirtiyordu; ve fiilen sahip olduğumuz kültürü bölen ve parçalayan etkeni eleştirmenin bir yolu olarak kültürün *genel* öğesi - onun cemaate ait olması- düşüncesini kullanıyordu.

Williams "cemaat" terimini kullanmasının (1979: 114) *Gemeinschaft*'a bir geri dönüş yapılmasını önermeyi amaçlamadığını özenle vurgular; tersine, bu terim üst sınıfların başat bireyselci kültürünün -ya da "cemaat olmayışının"- karşıtını anlatmak için seçilmişti. Williams'ın bir karmaşık toplum açısından zaruri olan toplumsal farklılaşmaya izin veren; ama aynı zamanda bir dayanışma duygusu sağlamaya, "ayrılma yaratmaksızın çeşitliliği başarmaya" yetenekli bir genel kültür tanımlama uğrunda mücadele etme tarzı (1958: 318) Durkheim'ı anımsatır.[3] Ama paradoksal olarak, bir genel kültürün geliştirilmesinden yana çıkmasına karşın kültürün esasen planlanamaz olduğunu vurgular. Burada kültür düşüncesi doğal gelişmenin bilinçli eğilimi metaforuna yaslanır. Bu anlamda, bir genel kültür daima planlanmamış bir süreç olup, eğitimli ve katılımcı bir demokrasiye (bunlar Williams'a göre sosyalizmin merkezi özellikleriydi) ne denli bağımlı olursa olsun, bunlar yalnızca bir genel kültürün üzerinde serpilebileceği zemini zenginleştiren ve hazırlayan öğelerdir.

Williams alt-ütopik ve ters-ütopik kitle kültürünün bir genel kültür yönündeki hatalı bir arayışın yoldan çıkmış sonucu ol-

3. Durkheim'ın tersine Williams'ın bir İngiliz geleneği içerisinde çalıştığı apaçık olsa bile, Lepenies (1988: 155) bunu, karakteristik teorik sistemlilikten yoksunluğu ve değişen, zaman zaman düzensizce yayılan tartışma tarzıyla "örtülü sosyoloji" olarak adlandırır.

duğunu belirten görüşü de eşit derecede eleştirir. Aziz tutulan değerlerin ya da yüksek kültürün bayağı kitlelerin girdabınca yutulmasından ya da seyreltilmesinden korkanlar açısından Williams (1958: 287; 1976: 158) *kitleler* nosyonunu özenle açar ve kurcalar. "Kitleler" önemli bir anlamda çokluğa gönderme yapar ve sıradan insanlar konusunda en bariz noktanın bu tip insanlardan pek çok bulunması olduğunu içerimler. "Kitleler" terimi aynı zamanda bununla bağlantılı bayağı, avam ve ayaktakımı (mob) (Latince *mobile vulgus* ifadesinin kısaltılmışı) -on sekizinci yüzyıldaki istikrarsız sıradan insanlar- anlamını taşır. Bu ikinci anlamıyla "kitleler" terimi kültür karşısında süreğen bir tehdit oluşturan ahmak güruhla, kentli endüstriyel aşağı tabakalar ve işçi kesimleriyle özdeşleştirildi. Toplumun kitleleştiğini ve hümanist seçkin kültürünün ideallerini çökerten bir homojen zevksiz kitle kültürü, bir "post-kültür" ürettiğini ileri sürmek için sıklıkla teknolojiye ve kitle iletişimine başvurulur (Steiner, 1971). Sırf sayılarından ve en aşağı genel paydayı yaratma etkisinden ötürü kitle karşısında duyulan bu korku sıklıkla, artan demokratikleşme ve toplumsal mesafeyi korumanın zorlaştığı toplumsal karışım koşulları altında teşvik edilen yeni kent mekânları ve ulaştırma sistemlerinde işçi sınıfından halkla bağlantısını yakınlaştıran orta ve üst sınıfların kitleden tiksinme ve uzak durma duygusuyla biraraya gelir (Wouters, 1979). Medeni ya da yetişkin kişi idealiyle eğitimden geçmiş yerleşik seçkinler açısından, dışarıdaki bayağı kitle tarafından zapt olunma, onların peşinden sürüklenme ya da girdabına kapılma ve hatırı sayılır bir kişisel yatırım yoluyla kazanılmış olan özdenetimi yitirme korkusu özellikle güçlüydü. Bu anlamda, kitlelerin ve onların kültürünün takmadığı yetişkin kişinin ayrımı ve üslubu, kitlelerden hoşlanmamayı gerektiriyordu ki, bu da cisimleşmiş bir tiksinti duygusuydu.

Williams (1958: 289) şunu vurgulamakta teknik olarak haklıdır: "Kitleler öteki insanlardır. Esasen kitleler yoktur; yalnızca insanları kitleler olarak görmenin yolları vardır". Ama bu yaftayı uygulama kapasitesinin, dışarıdakilerin göreceli eşit bir zeminde yanıt verme ya da dinlenilme kapasiteleri cidden sınırlı olduğu farklılaşmamış ötekiler olarak görülebileceğini düşünen eğitimli ve yüksek kültür değerlerini edinmiş yerleşik gruplar açısından

yukarıdan-aşağı uzanan bir tarzda ortaya çıkmasının daha muhtemel olduğu savunulabilir. Bundan dolayı Williams'ın yukarıdaki ifadesi bir olgu önermesi olmaktan ziyade bir uyarıdır: Belli gruplar yeşertilmiş üslubun karşıtı olarak sıradan insanların aşağı düzeyini ve bayağılığını vurgulamak için sıradan insanları kitleler olarak görmeye eğilimlidir. Duygulanımların denetlenmesi ve hayattaki iyi şeylerle ilintili olarak -bunlar resim yapma, kitap, müzik, yiyecek ya da içecek olabilir- ölçülü, mesafeli bir tarzda bir üslup geliştirme kapasitesi hayat boyu süren bir sürecin ürünüdür ve duygulanımsal denetimlerin üst ve orta sınıflarda, aşağı tabakalarda olduğundan daha sistematik bir şekilde geliştirildiği daha genel bir uzun erimli medenileşme sürecinin parçası olarak kavranılması gerekir (Elias, 1978b, 1982). Yüksek kültür üslupları uyarınca eğitimden geçmiş ve ince ayrımları manipüle etmeye yetenekli birisinin perspektifinden bakıldığında, sıradan insanların beğenileri sıklıkla çok basit ve kolay, hayvanların da paylaştığı duyumsanır zevkler ve tensel arzuyla çok yakından bağlantılı görünür (Bourdieu, 1984: 32). Şu halde, Kant'ın (1790/1952) mesafeli ve çıkarsız olduğunu düşündüğü arı beğeni, uysal, kolay, çocuksu, basit, sığ ve ucuz olan -kolayca kodaçımı yapılabilir ve kültürel açıdan muteber değildir- bayağı beğeniyle karşıtlık içerisinde tanımlanır (Bourdieu, 1984: 486). Arı beğeni basit zevk ve hazların reddedilmesini, onlardan tiksinilmesini gerektirir. Buradaki tiksinti, edinilmesi güç olan disiplini, kültürel beğenilere saygı duymayı acı çekerek başarmak zorunda kalmış olanların bayağı beğeniden korkmalarıyla ilişkilendirilebilir. Bu tip insanlar açısından bu korku, duyumsamaya teslim olmanın gerektirdiği denetimin yitirilmesi, mesafenin ve düşünümün yitirilmesi tehlikesiyle ilişkilidir. Tiksinti, beğeninin "hayvansallığa, bedenselliğe, oburluk ve sekse, yani zevk-i sefaya tüm güçleriyle direnenler ve sefahate dalanlar, zevk düşkünleri arasında herhangi bir farklılık bırakmayan ortak paydaya ve bundan dolayı da bayağı olana" indirgenmesiyle ilişkilidir (Bourdieu, 1984: 489). Buradan hareketle Bourdieu şu yorumu yapar: "Kültür ve bedensel zevk (ya da doğa) arasında kurulan antitez, yetişmiş burjuvazi ve halk arasındaki karşıtlıkta kök salmıştır" (1984: 490).

Bourdieu'nün yukarıdaki ifadelerinde (1970'li yılların sonuna

doğru Fransız kültürüne gönderme yapılarak yazılmıştır) ilginç olan nokta, "arı" beğeni eleştirmenlerine yönelik bu bayağı eleştirilerin popüler kültür üzerine inceleme yapanlar arasında neredeyse ortodoks konum haline gelmiş olan konumla ahenkli bir tını verme tarzıdır. Williams'ın ortaya koyduğu tarzda bir genel kültür sorunu vadesini doldurmuşsa eğer, o vakit kitle kültürünün büyümesini eleştiren Arnold, Ortega, Dwight McDonald ya da Adorno gibi eleştirmenlere duyulan sempati de sıfırlanmış demektir. Bundan dolayı bir genel kültürün oluşturulmasını teorileştirme girişiminde çift koldan gerçekleşen bir yer değiştirmeyle karşı karşıyayız. Williams'ın gerçekleştirdiği birinci yer değiştirme daha az seçkinci olunmasını talep eder, sıradan halkın okuryazar olmayan geleneğine saygı gösterilmesini, emeğin vakarının tanınmasını savunur ve sendikalar ile işçi sınıfı hayatının öbür boyutlarını katılımcı demokrasiye dayalı bir genel kültürün oluşumunda önem taşıyan kurumlar olarak görür. İkinci yer değiştirmede sıradan halkın vakur olmayan kültürü tazmin edilir. Bu bağlamda, bayağı olanın, yani popüler beğenilerin ve sıradan halkın karnavalesk geleneğinin ihlallerinin hakkı teslim edilir ve hatta göklere çıkartılır. Burada vakar yoktur, hümanistik idealler yoktur, yeşertim ve ıslah yoktur, *Bildungsprozess,* hoşluk ya da akıl nuru yoktur; yalnızca eşitlikçi farklı olma hakkı vardır; ötekilik hakkı, kendi ham koşulları içerisinde öteki olarak kalma hakkı. Şimdi, popüler kültür ve postmodernizme yönelik artan ilgide belirgin olarak görülen kültür analizindeki bu eğilimi, müstesna kültürlerin selamlanması eğilimini gözden geçireceğiz.

C. POPÜLER KÜLTÜR VE POSTMODERNİZME GEÇİŞ

Sıradan halkı daha iyi beğenilere dönük olarak eğitmeye çalışanlar açısından popüler karnaval, şenlik ve panayırlar geleneği rahatsız ediciydi. Bu gelenek tahrik olmayı, evcilleştirilmemiş duygulanımları ve şişmanlatıcı yiyecekler, sarhoşluk veren içkiler ve rastgele cinsel ilişki gibi dolaysız bedensel zevklerin yanı sıra simgesel tersine çevrilmeleri ve resmi kültüre yönelik ihlalleri selamlıyordu (Bakhtin, 1968; Stallybrass ve White, 1986). "Dün-

yanın tersyüz edildiği" bu karnavalesk vesileler, gündelik hayatın kasvetli rutinlerinin tersine "düzenli başıboşluk"un çok sınırlı bilinç eşiği uğraklarıydı elbet. Buna rağmen bu vesileler popüler kültür yorumcularının giderek artan bir önem atfettikleri bir geleneği temsil eder. Ortaçağa dek uzanan bu karnavalesk gelenek birçok dönüşüme maruz kaldı. Buna on dokuzuncu yüzyıl müzikhollerinde (Bailey, 1986a, 1986b), sahil eğlencelerinde (Walvin, 1978), panayır şenliklerinde ve Max Miller ve Frank Randall gibi komedyenlerin kaba saba mizahında rastlanabilir. Şimdilerde Blackpool'un kitlesel beğenilerine kaş çatmamamız, tersine avamın kendi beğenilerinden zevk almaya hakkı olduğunu bilerek buna gülümsememiz isteniyor (Mercer, 1983; New Formations, 1983). Bu karnavalesk gelenek, Nuttal ve Carmichael'in *Genel Etkenler/Bayağı Gruplar*'ı (1977) gibi kitaplarda betimlenen zevksiz işçi sınıfı popüler kültürünün başıboş bayağı süs eşyalarında da bulunabilir.

Bu kültürün orta sınıflara tamamen kapalı olduğunu düşünmek yanlıştır elbet. Karnavaleskin öğeleri edebiyata kaydırıldı; bu özellikle on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren kayda değer bulduğumuz bir şeydir. Klasisizme karşı başlayan romantik ayaklanma sıradan halkın folk ve ilkel kültürünün tikelliği ve çeşitliliğine duyulan bir ilgi yarattı (Burke, 1978). Böylece aşağı tabakaların kültürü bir hayranlık kaynağı olarak kaldı ve bu geleneğin simgeselciliği Wordsworth, Rousseau ve Herder gibi yazarlar aracılığıyla edebiyata girdi. Karnavalesk geleneğin başka bir çizgisi, Paris'te ve bunun ardından 1830'lu yıllardan sonra öbür büyük kentlerde gelişmeye başlayan sanatsal ve edebi bohemler ve avangard tarafından devralındı (Seigel, 1986). Aslında, bunların arasından sürülen, şimdi yetişkin kişiler üretmeye yönelik bir medenileşme sürecinin parçası olarak yüksek kültür dediğimiz şeyi yaratmaya ve kullanmaya çalışan Arnold gibileri orta sınıflar açısından bir hayranlık kaynağı olmayı sürdürdü. Orta sınıflar açısından ormanlar, panayır, tiyatro, sirk, varoşlar ve yabanılın ötekiliğinin cazibeleri ve bunların kurmaca, film ve öbür iletişim araçlarında sonsuzcasına yeniden üretilmesi ve kopyalanması buradan kaynaklanır.

Bu gelenek Batı modernliği kültürünün oluşumu içerisinde

önemli bir küçük geleneği temsil eder ve bu modernliğin küresel evrenselciliğini ve medenileştirme iddialarını dolaysızca eleştirir. Bu küçük gelenek, daha önce gönderme yaptığımız görecilikçi, eşitlikçi ruh ve yüksek öğrenim içerisinde popüler kültürün dışlanması pahasına edebiyatın klasik büyük eserlerinin oluşturduğu kutsal patikaya dayalı uzun süredir yerleşik simgesel hiyerarşilerden kopma arzusu dahil olmak üzere 1970'li yıllarda popüler kültüre duyulan ilginin kabarışında birçok yoldan net olarak görülebilecek merkezi bir rol oynar. Sözgelimi, on dokuzuncu yüzyılın Boston'una ilişkin bir incelemesinde DiMaggio (1982) yüzyılın erken dönem kısmında senfoni müziğinin (bizler şimdi "klasik" müzik olarak görürüz), popüler şarkılar, garabet şov sergileri ve müzik salonu gruplarıyla birlikte aynı konserde nasıl icra edildiğini gösterir. Senfoni müziğine sponsorluk yapan ve bizim şimdilerde yüksek kültür olarak gördüğümüz kültürel çizgiyi öbürlerini dışlayarak muhafaza etmeyi arzulayan orta sınıf üyesi edipler bunu ancak 1870'li yıllarda becerebildi. Lawrence Levine, *Eğitimli/Eğitimsiz: Amerika'da Kültürel Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı* (1989) başlıklı kitabında buna benzer birçok argümana başvurur ve bunu birkaç Buster Keaton filmi izledikten sonra bir meslektaşıyla yaptığı konuşmadan aktardığı bir anekdotla perçinler. Levine, "Evet, kabul ediyorum, Keaton büyük bir sanatçıymış" der. Meslektaşı bir an şaşırır ve sonra toparlanıp aşina olduğumuz bir sıfat düzeltisiyle yanıt verir: "Büyük bir popüler sanatçı" (Levine, 1989: 1). Başka bir örnek Craig McGregor'un *Pop Goes the Culture* (1984) başlıklı kitabının arka kapağındaki tanıtım yazısından alınabilir (resmen gözleri taciz eder şekilde farklı renklerle ve farklı karakterlerle basılmıştır):

> *Pop Goes the Culture* jazz, rock müzik, Avustralya ve varoş hayatından eşitliğe dek uzanıyor. Temel izleği popüler kültürün yaratılmasıdır. Craig McGregor'a göre, Kültür, ulusaşırı ambalajcılar tarafından 'kitleler'e temiz bir şekilde satılan bir şey değildir. Tersine, kültür, emekçi halk tarafından iş başında, oyunlarında ve kendi topluluklarındaki gündelik yaşantıları esnasında oluşturulur. *Pop Goes the Culture*'da yer alan denemeler 'yüksek' kültürün kibar normlarını çiğner. Bir 'yeni gazeteci' olan Craig McGregor, ele aldığı konulara - Harlem ve New Orleans'ın jazzı, Avustralya'daki kentlerin berbat va-

roşları, Barry Humphries'in mizahı- bir radikal popülist bağıtlanış getirir. McGregor'un taraflılığı, bizim yerleşik kültür kuruluşumuzun gelişkin tarafsızlığına panzehir oluşturmaktadır.

Popüler kültürün izlerkitlesinin hem akademi içerisinde hem de dışarısında artış göstermesine başka bir örnek, Amerika'da kurulmuş olan Popüler Kültür Derneği'dir. Dernek yıllık toplantılarından on sekizincisini 1988 yılında 8000'den fazla kişinin katıldığı New Orleans'da gerçekleştirdi. Bu olay ekmeğini önceleri popüler kültürden kazanmış bir adamın, Ronald Reagan'ın harekete geçerek paraların boşa harcanmasından yakınmak için ulusal medyaya başvurmasına yol açmıştır. 250 sayfalık toplantı programında şu başlıkları taşıyan bildiriler görülüyor: "Haşin Cinayet Romanı", "Üniversite Basketbolü", "Edebiyat ve Şiirde Delilik", "Maddi Kültürün Bir Örneği: Saçörgüsü", "Televizyon Tarihini Yazmak", "Arthurvari Efsaneler", "Bakanlıktaki Kadınlar", "Toplumsal Eğilimlerin İşaretleri Olarak Mezartaşları", "Cajun Cooking", "Andrew Lloyd Webber ve Postmodernizm", "Derin Ekoloji Ne Kadar Derindir?", "Rogers ve Hammerstein'da Seks". Psikoloji ve Kültür üzerine yapılan bir oturumda bir araya getirilen iki bildirinin başlığı ise şöyleydi: "Freud ve Nietzsche: Ölüm, Arzu ve Kültürün Kökenlerine İlişkin Mitler", "Kalplerdeki Jung: Sinatra ve Müziği 1939-1954". Toplantıda sözcük oyunlarından oluşan hoş başlıklı bildiriler bolca bulunuyordu. Asıl sersemletici olan, ele alınan konuların sayısıdır: Hemen her şey popüler kültür başlığı altında toplanabilir ve hemen herhangi bir teorik çerçeveyle bağlantılandırılabilir. Sunulan bildirilerin kurumsal ilişkilerine göz atıldığında yine çeşitli bölümlerden çok çeşitli araştırmacılarla karşılaşırız: Tarih, kültürel çalışmalar, politika bilimi, edebiyat, İngilizce, sosyoloji, popüler kültür, modern diller, ticaret, iktisat, coğrafya, antropoloji; esasen insan bilimleri ve toplum bilimlerindeki bölümlerin tamamı. Bu kadar çok sayıda konuyu ve görüş açılarını kavramanın olanaksızlığı duygusundan ayrı olarak, Britanya, Avrupa ve öbür ülkelerde de gerçekleşmekte olan bu değişikliğin yüksek öğrenimin yapısı açısından barındırdığı içerimlerle de yüzleşmek zorundayız.

Bu bağlamda, Michael Schudson'ın (1987) alanın durumuna

ilişkin "Popüler Kültürün Yeni Geçerli Kılınışı" başlıklı yazısındaki bir ifadesini alıntılamaya değer: "Popüler kültüre ilişkin yeni incelemeler modern üniversitenin kimliğine karşı ciddi bir meydan okumayı gerçekleştiriyor". Bu ifadenin birkaç noktayı anımsattığı söylenebilir. İlkin, popüler kültür incelemesi sıklıkla yüksek öğrenimden dışlanmıştı ya da tarih dersleri içerisinde küçük bir rol tanınmıştı. Britanya'da folklora uzun süre ne gözle baktıysak popüler kültür incelemelerine de akademide öyle bakılıyordu: İlgili amatöre yaraşan, ama gerçekte sistematik inceleme yapmaya değmez bir şeyler; kesinlikle zihinleri geliştiren bir şey olarak görülmemesi gerekli bir şeyler. Popüler kültürün yüksek öğrenime dahil edilmesi insan bilimleri ve toplum bilimlerinde yüksek öğrenimin inşa edilmesinin ilkeleri hakkında sorular doğurur. Bu durum üstü örtük hiyerarşileri gözler önüne serer. Kabul görmüş gelenek ve kutsal patikayı sorgular.

İkincisi, popüler kültürün yüksek öğrenime dahil edilmesi, düzenli birlik ve sistemlilik anlayışına çeşitlilik ve başıboşluk perspektifinden hareketle başlatılan bir saldırıyı temsil eder. Simgesel hiyerarşilerin uzamsallaştırılmasını ve yapıbozumuna uğratılmasını gerektiren iki örnek vermek gerekirse: Sinatra şarkılarının ya da Gotik mezartaşlarının incelenmesi en az Fransız Devrimi ya da Tolstoy'un incelenmesi kadar ağırlık taşır. İkinci bir örnek, Elizabeth Wilson'ın (1985) kaleme aldığı bir yazıdan verilebilir. Wilson bu yazısında örgünün geçerli bir sanat biçimi olduğunu, bunun dışlanmasının kadınların maruz kaldığı ayrımcılığın bir parçası olduğunu ve örgünün güzel sanatlar derslerinde ve sergilerinde hak ettiği yeri alması gerektiğini savunuyordu.

Üçüncüsü, bu eşitlikçi ve demokratik ruh yalnızca eğitimcilerin kapsamlı çeşitlilikte bölgesel ve yerel alternatif kültürler ve pratikler dizisini tanımak üzere girişimlerini merkezsizleştirmek zorunda olmaları anlamına gelmiyor; aynı zamanda bunun ancak hem öğretilen konuların çeşitliliği hem de farklı medyaların kullanıldığı eğitim biçimlerinin çoğulluğu çerçevesinde başarılabileceği anlamına gelir.

Dördüncüsü, çeşitliliği küreselleştirme eğiliminde olan bu perspektiften bakıldığında, paylaşılan değerler çerçevesinde bir genel kültür ya da gerçekleştirilmesi amaçlanan bir proje olarak

genel kültür olanaksızlaşır. Hatta, gelenekleri, yerel ve bölgesel varyasyonları -bastırılmış olan farklı dillerin mırıltılarını- yeniden keşfetmek ve diriltmek üzere yapılan girişimlerden ötürü bir paylaşılan dil olarak yapılan genel kültür tanımı bile ancak medeniyetin en derin düzeyinde muhafaza edilebilir hale gelir.

Beşincisi, üzerinde anlaşılan bir kültürel hiyerarşi ya da gelişimsel tarih nosyonunun yokluğunda içerik açısından (ve kimi durumlarda sunum biçimi açısından) bakıldığında, popüler kültür incelemesinin "ilginç", "revaçta" ya da "hayranlık verici" olanın etkisi altında kalabileceğini ve televizyon seyretme tecrübesine benzetilebileceğini söylemek olanaklı. Bu durumda akademisyen egzotik ve adi olanın yorumcusu haline gelir. Görecilikçilik "her şey uyar" tutumunun parolası haline gelir ki, önde gelen Amerikalı antropologlardan biri olan Clifford Geertz'e göre (1983: 275) bu durum antropologların kendi rollerini "afallatma tacirleri" olarak görmeleri gerektiği anlamına gelir (bkz. Friedman, 1987: 43). Burada, André Malraux'nun (1967) geçmişin tüm üslupları, gelenekleri ve kültürel biçimlerinin temsil edilebildiği hayali "duvarsız müze"sine giriyoruz (Roberts, 1988). Ama bu temsiller gelişimsel bir ardışıklık uyarınca düzenlenmemiştir; tersine, müzenin örgütlenme ilkesi, bir şeyin kendisine en uzak olanın yanına konulduğu montaj ve eklektizmdir (ayrıca bkz. Bann, 1984).

İşte şimdi postmodernizmin bildik bölgesindeyiz. "Postmodernizm" terimi ve bununla ilintili "postmodernlik" terimi sıklıkla kafa karıştırıcı bir tarzda şunları ileri sürmek üzere kullanılır: Sanat ve mimaride modernizmi aşmış olan bir hareket; bir yeni devir; sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinmesini içeren yeni bir kültürel duyarlılıklar silsilesi; temel karşıtı bir analiz tarzı. Bu son boyut Lyotard tarafından (1984) *Postmodern Durum* başlıklı ses getirmiş çalışmasında geliştirilir. Lyotard, evrensellik iddiasındaki otoritelerine bir temel sağlayamadığından ötürü Batı modernliğinin belli başlı temelci teorilerinin ya da onun terminolojisiyle *üst-anlatılarının* -bilim, hümanizm, sosyalizm, Marksizm- esasen sakat olduklarını savunur. Lyotard'a göre, bilginin sınırlı, kısıtlı doğasını kabul etmemiz gerekir. Esasen, boyutları küçültülmüş iddiaları ve yerel bilgideki çeşitliliğe hoşgörüyle bakmayı kabul etmeliyiz.

Bu değişikliğin içerimleri özellikle entelektüellerin oynadıkları rol açısından belirgindir. Lyotard'a göre (1988), günümüz entelektüellerinin bu mesleğe ilişkin daha kısıtlı bir tanımı kabul etmeleri, insanlık adına söz almaya daha az istekli olmaları ve kendi iddialarının kısıtlı doğasını tanımaları gerekir. Böylece postmodernizmin merkezi bir özelliğinin entelektüellerin oynadıkları rolün değişen işleviyle ilişkilendirilebileceği savunulur. Esasen entelektüeller toplumun ve insanlığın kendine güvenen gelecekteki ve potansiyel *yasa koyucuları* rolünü yitirmiş ve bunun yerine daha geniş bir izlerkitleye sunmak üzere ilginç ve egzotik malzemeler üretebilmek için engin bir kültürel gelenekler safını yağmalamaya muktedir *yorumcular* şeklindeki daha kısıtlı bir rol üstlenmiş bulunmaktadırlar (Bauman, 1988). Buradaki rol değişikliği, kendi beğeni yargısına ve toplumun bu çerçevede şekillendirilmesi ihtiyacına güven duyan eğitici rolünden, kültürel nesnelerin ve geleneklerin önemsiz ayrıntılarını yargılamaksızın ya da hiyerarşikleştirmeksizin yeniden sunan (represent) ve kodaçımı yapan yorumcu rolüne geçiş şeklinde gerçekleşir. Esasen entelektüellerin amaçlarına nesnellik nosyonlarının, doğru bir yorumun olanaklı ve arzu edilir olduğu (örneğin, Dilthey'in yorumbilgisinde olduğu gibi) nosyonlarının rehberlik etmesine son verilebilir ve bu amaç kültürün yaşantılanmasına dalıp gitmenin önemsenmesiyle daha uyumlu bir amaç olabilir. Kısacası, kimi entelektüeller "yerlileşme"ye çalışabilirler.

Postmodernizme gösterilen ilginin işaret ettiği Batı modernliği ve modernleşme projelerine duyulan güvenin yitirildiği yalnızca Batılı entelektüeller arasında görülmekle kalmıyor, aynı zamanda yeni endüstrileşen ülkelerde ve Üçüncü Dünya'da da buna rastlanıyor. Önceden beri geliştirmekte olduğumuz postmodernizm ve popüler kültür arasındaki bağlantıyı bu noktada açıklığa kavuşturabiliriz; çünkü postmodernizmin popüler kültürün çokkatlı doğasını, sersemletici ve hiyerarşik olmayan başıboşluğunu selamladığı açıkça ortada. Osiel (1984: 249), Brezilya'da entelektüelin konumunu tartışırken şöyle yazar:

> Entelektüel duyarlılıkta ellili yıllardan günümüze gözlemlenen değişiklik, kabaca, popüler kültüre ilişkin olumsuz bir görüşten olumlu

bir görüşe geçiş olarak özetlenebilir. Entelektüeller bir zamanlar yoksulların dinsel pratiklerine ve eğlencelerine baktıkları zaman ülkelerinin geleceği için arzuladıkları şeyin tam antitezini görüyorlardı. Teologlar öğreti, sapkınlık ve putperestliği görüyordu. Liberal politikacılar mantıksızlık ve akıldışılığı görüyorlardı. Marksistler yabancılaşma ve yanlış bilinci görüyorlardı. Toplum bilimcileri tikelcilik ve isnatçılığı görüyorlardı. Hepsi birlikte hurafeyi görüyordu.

Bugün Brezilyalı entelektüeller, yoksulların kültüründe kendiliğindenlik, paydaşmacılık ve sahiciliği, Batı modernliğinin hatalı kurulmuş olan evrenselciliğine kurban edilmemesi gereken değerleri bulmaktadır. Sıradan halka ve geçmişte bu halkın bayağı, ilkel, hurafeye eğilimli ve başıboş olduğu düşünülen kültürüne yönelik bu takdir, entelektüel kültürün büyük kısmında bulduğumuz dünyaya düzen verici rasyonel duruşla bir karşıtlık oluşturur. Collins (1988a: 152), Weber'in hem inanç hem de davranış sistemleri içerisinde mantıksal ve rasyonel tutunumu başarma çabasındaki entelektüellerin ve öbür simge uzmanlarının entelektüel tutarlılık doğrultusundaki dürtü tarafından harekete geçirildiklerini düşündüğüne dikkatimizi çeker. Esasen entelektüellerin sıradan izlerkitleye tutunumlu, rasyonel olarak düzenlenmiş ve düzenlenebilir bir dünya vizyonu sunmakta çıkarları vardır. Bu açıdan, hem toplum bilimleri hem de kültürel incelemelerdeki tezahürleriyle bir genel kültür kavramı bu tarzda kavranabilir.

Bu projenin niçin iptal edilmesi ve müstesna kültürlerin tutunumsuzluk ve çeşitliliğinin niçin kucaklanılması gerektiği biçimindeki daha geniş sorunun yanıtlanması zor. İlk elde, postmodernizmi tamamen emsalsiz bir teorik duruş olarak ele alma konusunda ihtiyatlı olmalıyız. Sıradan halkın kültürüne ilişkin benzer bir değerlendirme, Herder ve Romantizm olarak bilinen hareket içerisindeki başka kimselerin popüler kültürü keşfetmeleriyle on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştı (Burke, 1978). Keşif doğrultusundaki bu tip salınımları ve halkın kültürüyle özdeşlenilmesini, sınıflar ve sınıf fraksiyonları arasında değişen iktidar dengeleri ve karşılıklı bağımlılıklar çerçevesinde kavramak olanaklı olabilir. Özellikle orta sınıfın çok sayıda eğitimli üye-

sinin, kendisini bir "kuşak" olarak görme özbilincine sahip ayırt edici bir topluluk olarak ortaya çıkışı, var olan yerleşik kültür kuruluşunu tehdit edebilir. Bilginin bir istikrarlı simgesel hiyerarşi ve kutsal patika biçimi içerisinde istikrarlı bir yerleşik kuruluşun işlettiği bir himaye ve sponsorluk sistemiyle yeni başlayanlara aktarıldığı bir tekel durumuyla karşılaşan dışarlıklı gruplar, gaspetme taktiklerini benimseyebilir. Şiddetli rekabet evrelerinin, daha istikrarlı düzenlenmiş dışlama ve tekelleştirme evreleri arasında birer geçiş evresi olmaya eğilimli olduğu savunulabilir (bkz. Murphy, 1989). Halihazırdaki kültürel sınıflandırmaların bozulması evresinde durumun böyle olacağına ve daha istikrarlı bir simgesel hiyerarşi ve kutsal patikaya bir geri dönüşün gerçekleşeceğine inanmak için birçok gerekçe var. Gelgelelim, halihazırdaki kültürel sınıflandırmaların bozulması evresinin daha dayanaklı olabileceğini öneren ve burada anılabilecek birkaç nokta söz konusu.

İlk elde, kültürel üretimle uğraşanlar arasında kültürel sınıflandırmaları bozmaya yönelik bir gelenek var. Bu, Batı modernliği içerisinde bir küçük ya da önemsiz gelenek olabilirse de, ihlale, popüler olana, yenilik ve yenilenme arayışına verilen ağırlık açısından Romantizm, sanatçı bohemler, avangardlar, modernizm ve postmodernizm arasında anlamlı bir süreklilik çizgisi söz konusu. Bu karşı-kültür geleneği kültürel üretim ve tüketimin anadamarı içerisinde dönem dönem daha fazla sivrilmiştir (sözgelimi 1960'lı yıllarda).

İkincisi, uzun erimli işlevsel demokratikleşme başat gruplar ve daha az güçlü gruplar arasındaki iktidar dengesinin daralması anlamına geldi; öyle ki sonuçta yerleşik grupların kültür ve medeni davranış tanımlarını tekellerine alabilecekleri düşüncesi uygulanmaya elverişsiz bulundu. Savaş sonrası dönemde yüksek eğitimin dışarlıklı grupları da içine alacak ölçüde genişlemesiyle kitle iletişimi sektöründe yer alan kültür aracılarının sayısındaki artışın bir araya gelmesi, yerleşik grubun herhangi bir konudaki tekelini korumasını zorlaştırdı. Sonuçta, Batı dünyasında ulusçuluk sürecine, ulusa birleşik ve bütünleştirici bir kültür yaratabilmek için farklılıkları bertaraf etmeye yönelik girişimlerin yapıldığı devlet oluşumu sürecine eşlik eden merkezileştirme doğ-

rultusundaki eğilim, yerini merkezsizleştirmeye ve yerel, bölgesel ve altkültürel farklılıkların tanınmasına bıraktı. Bu popüler ve müstesna kültürlerin izini sürmeye eğilimli ve kültürel meselelere tüm kapsamıyla ilgi duyan artış gösteren bir izlerkitlenin, kapsamı genişleyen bir kitle iletişimi yoluyla bu kültürlerin işitilmesini sağlamaya istekli çok sayıda dışarlıklı kültür aracılarının ortaya çıkışı bu sürece eşlik etti.

Üçüncüsü, ulus-devletler ve küresel düzeydeki iktidar bloklarına göz attığımız takdirde, iktidar dengesinin Batı'nın aleyhine kaydığı bir değişikliğin cereyan etmekte olduğu savunulabilir. Daha önce değindiğimiz gibi, bu sürecin boyutları "öteki"nin yanıt verdiği ve antropoloğun yorumlama otoritesini sorguladığı antropolojide ve Üçüncü Dünya entelektüellerinin kendi popüler kültürleri ve geleneklerinin gücünü onarmaktan yana çıkarak Batı modernliği ve modernleşmesine bağıtlanmayı reddetmelerinde bulunabilir. Bu, öbür ulusların Batı uluslarının kendilerine yakıştırdıkları "yabanıl", "barbar", "yerli", "geri", "egzotik", "renkli", "basit" gibi çeşitli aşırı basitleştirici yaftalara direnmeye ve göreceli güçlerindeki değişiklik sayesinde Batı'yı kendi kültürel kimliklerine ilişkin alternatif formülleştirimlerini önemsemeye zorlamaya muktedir oldukları bir durumu işaret eder. Said (1978), Batı'nın kendi bastırılmış "ötekilik"ini Doğu'nun egzotik olarak inşa edilmesi esnasında aktarması açısından bu sürece dikkat çekiyordu.

D. SONUÇ

Bundan dolayı, bir genel kültür nosyonunu şu soruyu sormaksızın anlamaya girişemeyeceğimiz açık olsa gerektir: "Bir genel kültürden kim söz etmektedir?" Bu soru dikkatlerimizi, bir genel kültür düşüncesinin formülleştirilmesinde simge uzmanlarının oynadıkları önemli role yöneltir. Bu, bizi toplumsal dünyada "orada, dışarıda" bir tutunumlu genel kültür olduğuna ikna etmeye çalışan sosyologlar ve antropologlar için olduğu denli bir "sahici", tümleşik genel kültürü varetme amacına bağıtlanmış olan edebiyat teorisyenleri ve eleştirmenleri için de ge-

çerlidir. Biz burada son yıllarda bu konumların ikisinden de uzaklaşıldığını, bayağı ve popüler olanın -müstesna kültürlerin- keşfedilerek selamlanmasının entelektüel üretimin doğasında ve entelektüeller ile öbür gruplar arasındaki ilişkilerde ortaya çıkan değişimlerle bağlantılandırılması gerektiğini savunduk. Son olarak, genel kültür tanımlarından birinin bir genel dil olduğuna değinmeliyiz. Popüler kültür savunucularının, bir genel dil yandaşlarının tam da böyle bir genel dili formülleştirme ve yasalaştırma edimi esnasında bastırmak zorunda oldukları geniş bir bölgesel, yerel, altkültürel diller ve lehçeler silsilesine dikkat çekebilmelerine karşılık, bir dil nosyonu aynı zamanda daha derin bir kültürel düzeye gönderme yapabilir. Burada, zaman içerisinde belli bir noktada bir dile genel olabilen (Bann, 1984) ve toplumsal hayatın bağrında yatan tikel düzen ya da muğlaklık duygumuzu alttan alta destekleyen betiler, mecazlar ve yinelenen biçimler akla geliyor (Levine, 1985). Bunun gibi derinlemesine kodlanmış biçimsel özelliklerin dil ailelerini ve medeniyet komplekslerini tahkim ettiği de apaçıktır. Öyleyse biz, burada, içerik düzeyinde -tümleşik bir inançlar ve değerler dizisine sahip olunması- değil, daha ziyade biçim düzeyinde -tanınabilir bir varyasyonlar dizisini doğurma olanaklarının kaynaklandığı temel biçim- bir genel kültür nosyonuna işaret etmekteyiz. Bu bağlamda, sözleşmenin sözleşmeyle ilgisiz öğelerine, iktisadi muamelelerin temelinde yatan kültürel olarak gömülü ve sorgulanmaksızın kabul edilen genel ahlâki varsayımlar dizisine dikkat çeken Durkheim'a (1964) bir gönderme yaparak bu bölümü bitirebiliriz. Bu anlamda, sözgelimi tarafların şiddetli bir çatışmaya girmiş olsalar da bu çatışmayı, üzerinde açıkça anlaşma sağlanmamış olmasına karşın, belli bir üstü kapalı olarak kabul edilmiş temel kurallar dizisi uyarınca gerçekleştirdikleri grevlerde görüldüğü gibi, çatışmanın bile temelinde yatan bir düzenden söz etmek olanaklı. Bir genel kültür kavramlaştırmasını Eliot ve Williams'dan geçip günümüz popüler kültür araştırmacılarına ulaştırıp birleştiren bir düşünme tarzını oluşturan belki de, genelliğin farklılıkları meşru ve geçerli kabul etme kapasitesini gerektirdiği bir genel kültür anlamının doğurgan biçimsel eklemlenişidir.

X. SONUÇ: ÇEŞİTLİLİĞİN KÜRESELLEŞMESİ

> Herkes kendi kalbinde olanı görür
>
> (Max Weber, 1949: 107)

> Bizler şimdi bir medeniyetin harabelerinin ortasında yaşamaktayız, ama bu harabelerin büyük kısmı zihinlerimizdedir.
>
> (John Lukacs, *The Passing of the Modern Age*, aktaran Kramer, 1982: 36).

Dikkatlerimizi postmodern üzerinde yoğunlaştırırken merkezi ilgilerimizden biri "Neden bu sorun?" ve "Postmodernizm bugün kültürel hayatta niçin ve nasıl merkezi bir sorun haline geldi?" sorularını ortaya atmaktı. Modernizmin bakış açısından postmodernizm kültürel başıboşluğun bir göstergesi ve arazıysa eğer, o vakit postmodernizmin bakış açısından, modernizm giderek popülerleşen kendisiyle ilintili modernlikle birlikte düzen, birlik ve tutunum imgelerine dikkat çeken bir sabitedir. Her iki terim birbirini besler ve sıklıkla kavramsallaştırma süreci toplumsal ve kültürel gerçekliklerin önüne geçtikçe aralarındaki farklılaştırmayı keskinleştiren bir çift değişkenli karşıtlık mantığınca (logic of binary opposition) sevk ediliyorlar izlenimi bırakırlar.

Biz, postmodernizm terimi altında sıralanan karakteristik özelliklerden birçoğunun modern ve aslında modern-öncesinde bulunabileceğini savunduk. Gündelik hayatın estetikleştirilmesi, değişen imajlardan oluşan bir figürel kültür yönündeki eğilim, duyguların denetimli ya da oyuncul denetimsizliği bunun birer örneği olarak tartışıldı. Bu durum göz önüne alındığında, "postmodern" olarak yaftalanan şeyin her zaman varolmakla birlikte önemini yalnızca şimdilerde teslim etmekte olduğumuz ne ölçüde savunulabilir? Durum böyleyse eğer, bu tikel kavramsal çerçevenin (i) tikel kurumsal pratikler içerisinde ve tikel kültür uzmanı öbekleri tarafından benimsenmesine ve (ii) tikel izlerkitleler ve kamular tarafından dallandırılıp budaklandırıl-masına ve kabul edilmesine yol açan toplumsal süreci ne ölçüde anlamaya girişebiliriz?

Bu süreci araştırmaya kalkışmak, postmodernizmin bir toplumsal inşa olduğunu ya da kültür uzmanlarının ya da orta sınıf içerisindeki kültür aracıları ve girişimcilerinin itibar iktisadı içerisindeki kasıtlı ve bilinçli bir iktidar hamlesi olduğunu söyleme bayağılığına kapılmayı gerektirmez. Böylesi yorumlar postmodernizmi stratejik eyleme indirgeme ve postmodernizmin tikel kültür uzmanları (sanatçılar, entelektüeller, akademisyenler) ve onların çeşitli izlerkitleleri açısından nasıl da anlamlı yönelim araçları önerdiğini ve bu şekilde edimde bulunduğunu gözden kaçırma tehlikesini barındırır. Bir yönelim aracı olarak postmodernizm üzerinde odaklanmak, onun kültürel alanı biçimlendiren ve kötürümleştiren ve ayırt edici sanatsal ve entelektüel hayat düzenlerini ortaya çıkartan süreçler içerisindeki yerini vurgulamak demektir. Bu hayat düzenleri popüler, karnavalesk, vahşi, evcilleştirilmemiş olan karşısında, yani medenileşme süreçlerinin düzen kurucu dürtüsünün hem toplumsal hem de bireysel düzeylerde kısıtlamaya ve dışlamaya çalıştığı bölüm karşısında hayranlık duyan dip akıntıları ve altkültürleri uzun süre tahkim etti. Postmodernizmle bağdaştırılan demokratik, popülist itkiler, "öteki"nden büyülenme, popüler zevklere hoşgörüyle bakma, yoğun, birbirinden kopuk duygu sellerine duyulan ilgi bu gelenek içerisine oturtulabilir. Şu halde, bunlarla ilintili olarak sıklıkla postmodernizmle bağlantılandırılan "toplumsalın sonu",

"normatifliğin sonu", "entelektüellerin sonu", "avangardın sonu" ve genel "bin yıllık dönemin sonu"na yapılan göndermeler, tüm eski çerçevelerin ortadan kaldırılmasından ziyade daha esnek sınıflandırma tarzlarının gelişmesini gösteriyor olabilir. Bu, içerisinde geniş bir dizi farklılığın tanınabileceği ve hoşgörülebileceği daha esnek bir doğurgan yapıyı gerektiren yeni bir çerçeve olabilir. Böyle bir durum, önceki gibi duygulanımsal olarak bunaltıcı, sıkıcı ya da kendi kendini tehdit edici bulduğumuz karşılaşmalara gösterilen katı dışlama ve bastırma reaksiyonları olmaksızın ortaya çıkabilir.

Kültür uzmanları, aracıları ve izlerkitleleri açısından daha esnek bir alışkanlığın gelişimi üzerinde bu şekilde odaklanılması, "Genel Kültür mü Yoksa Müstesna Kültürler mi?" başlıklı bölümde yapılan bir genel kültür sorunu tartışmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, sözleşmenin sözleşmeyle ilgisiz temeli şeklindeki Durkheim'a ait anlayış ve grevler ile endüstriyel anlaşmazlıkların içerisinde cereyan ettiği temel kültürel konsensüs, farklılıkların var olmasına izin veren esnek doğurgan yapının örnekleri olarak sunuldu ve bu bir genel kültürün modeli olarak alındı. İnsanlık dini konusundaki argümanı esnasında Durkheim da bu teorik çerçeveyi kullanmıştı. Durkheim'a göre, toplumlar giderek daha fazla karmaşıklaştıkça toplumsal ve kültürel farklılaşma o denli artar ki, bireylerin genelliğini koruyabilecekleri tek şey insanlıklarıdır (Lukes, 1973: 338). Sonuçta "insan kişi düşüncesi" güçlü bir simge haline, modern dünyada kutsalın evrensel cazibe potansiyeline sahip birkaç örneğinden biri haline geldi. Çeşitlilik içerisinde birlik ya da farklılıklara izin veren birlik şeklindeki bu kavramsallaştırma, ulus-devletin kültürel bütünleşme projesini kemirmekte olan postmodernizmi doğuran ya da onunla ilintilendirilen değişimlerin bazılarının parçası olarak bugün daha kabul edilebilir hale gelmektedir. Ayrıca, bu sürecin önemli bir parçası olarak, hem devletlerin daha geniş birimlere katıştırılması hem de küresel iktisadi ve kültürel akıntıların dönüştürücü etkisi söz konusudur. Her iki durum da daha geniş ve zorunlu olarak daha soyut birimleri işaret eder: Çeşitliliğin kendisine yer bulabileceği birlik. Birincisinin örneği, Avrupa Topluluğu'nun sponsorluğunu yaptığı halihazırda sürmekte olan, kül-

türel değişikliklere ve çeşitlilik içinde birliğe izin verecek şekilde bir Avrupalı kimliği yaratma doğrultusundaki çabalardır (bkz. Schlesinger, 1987). Ama soyut düzeyde bir genel Avrupa kültüründen söz edilmesi sorunludur; tersine, özgül ardışıklıkları ve pratikleri gözlemlemek ve bunlara gönderme yapmak daha isabetli olacaktır. Bu bağlamda, halihazırda Avrupa için bir "hayali cemaat" yaratmaya, Avrupalıları başkalarından farklılaştıran birleştirici simgeler doğurmaya yönelik çabaların kültürel çatışma alanlarından beslendiğine dikkat edilmesi öğretici olacaktır. Televizyon hizmetlerinin daha büyük ölçüde Avrupalılaştırılması yönünde yapılan çağrı, Amerika Birleşik Devletleri tarafından tehdit ediliyor olma duygusuyla ilişkili olarak böyle bir toparlayıcı çağrıdır (Schlesinger, 1987). Kim olduğunuzu bilmek için kim olmadığınızı bilmeye ihtiyaç duyarsınız: Dışarıdaki öbeklerle çatışmaya girme potansiyeli, ötekinin büyüleyici ve egzotik olmaktan ziyade tehditkâr olarak inşa edilmesine izin verir ve kendi kendini kanıtlayan özellikleri keşfetme potansiyelini arttırır.

Bir genel *ethnie* var olduğu takdirde, "hayali cemaatler" (Anderson, 1983) inşa eden ve bir genel kültürün sınırlarında gardiyanlık yapan kültür uzmanlarının işi daha da kolaylaşır. *Ethnie* nosyonu, yani popüler bilinçte bir arada dokunmuş simgeler, mitler, anılar, kahramanlar, olaylar, manzaralar ve gelenekler dizisi, bir genel kültürün zeminini oluşturur (Smith, 1990). Ama entelektüellerin on sekizinci yüzyıl sonlarında Avrupa'da devlet oluşumu süreçlerinin parçası olarak çeşitli *ethnie*leri seferber edebilmiş ve ulusal kültürlerin yaratılmasına yardım etmiş olmalarına rağmen, ortaya çıkmakta olan Avrupalı üst-devlet ve onun ulusüstü kültürü açısından buna paralel bir örneğin gerçekleşebilmesinin daha sorunlu olduğunu söylemek bile gerekmez. Modernizm retoriğinin (modernlik anlamında) tehlikesi, tüm kültürlerin yeniden inşa edilebileceğini, kapitalizmin ya da devlet oluşumu süreçlerinin kazandırdığı itki altında "katı olan her şeyin buharlaştığı"nı varsaymasıdır. Yirminci yüzyılın sonuna yaklaştıkça, *ethnie*'nin birçok yorumcu ve politikacının tahayyül ettiğinden çok daha büyük bir iyileşip ayağa kalkma yeteneğine sahip olduğunu keşfetmekteyiz. Ama bizim gönderi çerçevemizi

ulusüstü devletten ulusaşırı ya da küresel devlete, olanaklı sentezin "en yüksek" düzeyine yükselttiğimiz takdirde, yalnızca bir genel kültür ve birlik içinde çeşitlilik sorunlarına ışık tutmakla kalmayıp, aynı zamanda bu kitabın başında gözden geçirerek işe başladığımız postmodernizmin yükselişini aydınlatan birkaç sorunu tartışabiliriz.

Kitap boyunca küresel düzeydeki eğilimi bir kültürel bütünleşme ve homojenleşme eğilimi olarak sunmayı isteyenlere - örneğin, yerel farklılıkların birtakım evrensel güçler tarafından yok edildiğini varsayan çokuluslu kapitalizm, Amerikanlaşma, medya emperyalizmi ve tüketim kültürü nosyonlarına- karşı çıktım. Gelgelelim, hatalı yorumların, muğlaklıkların ve *ethnie* ve popüler kültürlerin bu tip güçler karşısındaki direnişlerin her zaman söz konusu olacağını kabul ettiğimiz takdirde, bu kabul bir küresel kültür kavramından tamamen vazgeçmemiz gerektiği anlamına mı gelecektir? Artan uluslararası para, mallar, insanlar, imajlar ve enformasyon akışları, ulusaşırı olan ve ulusal kültürler arasında dolayım sağlayan "üçüncü kültürler"i doğurdu. Küresel finans piyasaları, uluslararası hukuk ve çeşitli uluslararası kuruluşlar ve kurumlar bunun örnekleridir (Gessner ve Schade, 1990). Bu örnekler devletlerarası mübadelelerin ötesinde yer alan bir düzeyi işaret ediyor. Ama bir küresel kültürden söz edebileceğimiz başka bir anlam daha vardır: Dünyanın tek bir yer olarak görülebileceği ölçüde birleşmiş hale geldiği küresel sıkıştırma (Robertson, 1990). Nitekim, küreselleşme süreci dünyanın tekil bir yer olduğu görüşünün kabul edilmesine yol açar. Bu tekil yer, dünyanın ne olduğu ya da ne olması gerektiği konusunda çeşitli imajları doğurmaya ve ayakta tutmaya muktedir bir biçim olarak edimde bulunur. Bu perspektiften bakıldığında, bir küresel kültür homojenliği ya da bir genel kültürü işaret etmez. Tersine, hepimizin aynı küçük gezegeni paylaştığımız ve gündelik hayatlarımızda ötekilerle giderek artan kültürel bağıntılar içerisinde bulunduğumuz duygusunun artmasının, sayesinde bağlantıya sokulduğumuz birbiriyle çatışmalı dünya tanımları silsilesini arttırabileceğini savunmak olanaklı. Küresel kültürel itibar yarışmalarına girişmiş rekabet halindeki ulusal kültürlerin bu bir araya gelişi, bir küresel kültüre yönelik olanaklardan birini oluşturur.

Başka bir olanak da postmodernizmle bağlantılıdır. Devletin oluşumundan bu yana merkezi amaçlarından birinin, yerel farklılıkların homojenleştirildiği ve devletin sınırları içerisindeki yabancıların asimile edildiği bir genel kültür üretmek olduğu savunulmuştur (Bauman, 1990). Modernliğin merkezinde yer almış olan bu tip devletin önderlik ettiği kültürel Haçlı seferlerinden ve asimilasyon projelerinden vazgeçilmesi, postmodernlik yönündeki hamlenin bir arazıdır. Bu hamle, ulusal ve kültürel sınırların daha kolay geçildiği ve yeniden çizildiği bir çağa girdikçe hoşgörünün daha büyük bir şansa kavuşacağını ortaya koyar. Bu ikinci olanaklılık, postmodernizmin bir dünyevi (secular) tinsel birlik (ecumene), Durkheim'la bağlantılı olarak tartıştığımız gibi insanlık nosyonuna dayalı bir tinsel birlik rüyasının gerçekleştirilmesine yol açabilecek çeşitlilik içinde birlik beklentisi sunduğunu gösterir. Burada, bir dünya devleti ortaya çıkmaksızın küresel kültürel homojenlik ve kimliğin yaratıldığını ancak ve yalnızca bir pan-küresel tehdit çerçevesinde tahayyül edebileceğimizi ilave etmek gerekir. Bugüne dek bu olanaklılıkla yalnızca bilim-kurgu kitaplarının sayfalarında karşılaşıldı.

Bu iki -ya da öbür- tarihsel olanaklardan hangisi fiiliyata dökülürse dökülsün, bu yönlerden birine ya da öbürüne girilmesinin ya da ikisi arasında olabilecek salınımların, kültürün genel profilinin yükseltilmesine ve kültürel soruların öne çıkartılmasına yardım etmekten kaçınamayacağı savunulabilir. Kültürlerarası karşılaşmalar, toplumsal hayat içerisinde çökelmiş sorgulanmaksızın kabul edilen gündelik kültürel alışkanlıkları ve eğilimleri sorunsallaştırmaya eğilim gösterir. Küresel düzeyde postmodernizm yalnızca egzotik ötekine duyulan neo-romantik ilginin yeniden canlanışını göstermekle kalmaz, aynı zamanda ötekinin şimdi geriye dönüp yanıt veriyor ve bir zamanlar dünyanın evrensel kültürel merkezleri olduğu varsayılan merkezlerin iddialarını tartışmaya açıyor olduğu olgusuna, söz konusu merkezlerin şimdilerde giderek yalnızca Batı'nın sınırlı modernlik projesinin merkezleri olarak görüldüğü olgusuna işaret eder. Bizler kendi kültürümüzü, kendi özgüvenli küresel kültür projesine ve dünya üzerinde başatlık kurma potansiyeline sahip Batılı olmayan bir medeniyet blokunun sınıflandırma şemalarına ve sim-

gesel hiyerarşilerine tercüme etmenin neyi gerektirebileceğini ancak şimdilerde -Japonya'nın yükselişinin zorlamasıyla- düşünmeye başlıyoruz. Bu durum, son tahlilde, kültürel çeşitlilik ve postmodernizmin küreselleşmesinin sorunlarını kavramsallaştıracaksak eğer, ulus-devletler ve medeniyet blokları arasında var olan ve onları ortaya çıkmakta olan küresel düzende birbirine daha fazla bağlayan değişen iktidar dengelerini ve karşılıklı bağımlılıkları hesaba katmamızın hayati bir önem taşıdığını gösterir.

BİBLİYOGRAFYA

Abercrombie, N., Hill, S. ve Turner, B.S. (1980) *The Dominant Ideology Thesis*. Londra: Allen & Unwin.

Abrams, P. ve McCulloch, A. (1975) *Communes, Sociology and Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Adorno, T. (1967) 'Veblen's Attack on Culture', *Prism*, İng. çev.: S. and S. Weber. Londra: Speannan.

Alexander, J.C. (1988) 'Culture and Political Crisis: Watergate and Durkheimian Sociology', J.C. Alexander (der.), *Durkheimian Sociology: Cultural Studies* içinde. Cambridge: Cambridge University Press.

Allen, J.S. (1983) *The Romance of Commerce and Culture*. Chicago: Chicago University Press.

Anderson, B. (1983) *Imagined Communities*. Londra: New Left Books. *Hayali Cemaatler*, çev.: İ. Savaşır. İstanbul, Metis, 1993.

Anderson, P. (1987) 'The Politics of Postmodern Photography', *Minnesota Review*, 23.

Appadurai, A. (1986) 'Introduction', A. Appadurai (der.), *The Social Life of Things* içinde. Cambridge: Cambridge University Press.

Arac, J. (1986) *Postmodernism and Politics*. Minneapolis: Minnesota University Press.
Archer, M.S. (1988) *Culture and Agency*. Cambridge: Cambridge University Press.
Arnold, M. (1869/1932) *Culture and Anarchy*. Cambridge: Cambridge University Press.
Bailey, P. (1978) *Leisure and Class Victorian England*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Bailey, P. (1986a) *Music Hall: The Business of Pleasure*. Milton Keynes: Open University Press.
Bailey, P. (1986b) 'Champagne Charlie', J.S. Bratton (der.), *Music Hall: Performance and Style* içinde. Milton Keynes: Open University Press.
Bakhtin, M.M. (1968) *Rabelais and his World*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Bann, S. (1984) *The Clothing of Clio: A Study of Representations of History Nineteenth Century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press.
Barbalet, J. (1986) 'Limitations of Class Theory and the Disappearance of Status: The Problem of the New Middle Class', *Sociology*, 20(4).
Bataille, G. (1988) *The Accursed Share*, C. 1. New York: Zone Books.
Baudelaire, C. (1964) *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Oxford: Phaidon Press.
Baudrillard, J. (1970) *La Société de consommation*. Paris: Gallimard.
Baudrillard, J. (1975) *The Mirror of Production*. St. Louis: Telos Press.
Baudrillard, J. (1981) *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St Louis: Telos Press.
Baudrillard, J. (1982) 'The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence', *October 20*.
Baudrillard, J. (1983a) *Simulations*. New York: Semiotext(e).
Baudrillard, J. (1983b) *In the Shadow of the Silent Majorities*. New York: Semiotext(e).
Sessiz Yığınların Gölgesinde Ya da Toplumsalın Sonu, çev.: O. Adanır, İst., Ayrıntı, 1991.
Bauman, Z. (1985) 'On the Origins of Civilization', *Theory, Culture & Society*, 2(3).
Bauman, Z. (1988) 'Is there a Postmodern Sociology?', *Theory, Culture & Society*, 5 (2–3).
Bauman, Z. (1990) 'Modernity and Ambivalence', *Theory, Culture & Society*, 7(2–3).
Bayley, S. (1979) *In Good Shape*. Londra.
Beckford, J. (1985) 'The Insulation and Isolation of the Sociology of Religion', *Sociological Analysis*, 46(4).
Bell, D. (1976) *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Londra: Heinemann.
Bell, D. (1980) 'Beyond Modernism, Beyond Self', *Sociological Journeys* içinde. Londra: Heinemann.
Bellah, R., Madsen. R., Sullivan, W.M., Swidler, A. ve Tipton, S, (1985) *Habits of the Heart*. Berkeley: University of California Press.
Bendix, R. (1959) *Max Weber: An Intellectual Potrait*. Londra: Methuen.
Bendix, R. (1970) 'Culture, Social Structure and Change', *Embattled Reason: Essays on Social Knowledge* içinde. New York: Oxford University Press.
Benjamin, W. (1973) *Charles Baudelaire: A Lyric Poet the Era of High Capitalism*. Londra: New Left Books.
Benjamin, W. (1979) 'Berlin Chronicle', *One Way Street and Other Writings* içinde. Londra: New Left Books.
Benjamin, W. (1982a) 'On Some Motifs Baudelaire', *Illuminations* içinde. Londra: Cape.
Benjamin, W. (1982b) *Das Passagen-Werk*, 2 cilt, (der.) R. Tiedermann. Frankfurt: Suhrkamp.

Bennett, T. (1988) 'The Exhibitionary Complex', *New Formations*, 4.
Bennett, T. vd. (1977) *The Study of Culture I*. Milton Keynes: Open University Press.
Bennett, T., Martin, G., Mercer, C. ve Woollacott, T. (der.) (1981) *Culture, Ideology and Social Process*. Londra: Batsford.
Bennett, T. vd. (1983) *Formations of Pleasure*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Berger, P., (1969) *The Social Reality of Religion*. Londra: Faber.
Berman, M. (1982) *All that is Solid Melts into Air*. New York: Simon and Schuster. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev.: Ü. Altuğ-B. Peker, İst., İletişim, 1994.
Bernstein, R.J., (der.) (1985) *Habermas and Modernity*. Oxford: Polity Press.
Bourdieu, P. (1971) 'Intellectual Field and Creative Project', M. Young (der.), *Knowledge and Control* içinde. Londra: Collier-Macmillan.
Bourdieu, P. (1977) *Outline of a Theory of Practice*, İng. çev.: Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
Bourdieu, P. (1979) 'The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods', *Media, Culture and Society*, 2.
Bourdieu, P. (1983a) 'The Field of Cultural Production', *Poetics*, 12.
Bourdieu, P. (1983b) 'The Philosophical Institution', A. Montefiore (der.), *Philosophy France Today* içinde. Cambridge: Cambridge University Press.
Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, İng. çev.: R. Nice. Londra: Routledge – Kegan Paul.
Bourdieu, P. (1986) 'Interview', *Theory, Culture and Society*, 3(3).
Bourdieu, P. (1987) 'The Forms of Capital', J.G. Richardson (der.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* içinde. New York: Greenwood Press.
Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R. ve Chamboredon, J.C. (1965) *Un Art moyen*. Paris: Minuit.
Bourdieu, P., ve Passeron, J.C. (1990) *Reproduction Education, Society and Culture*. 2. basım. Londra: Sage. (1. basım, 1977.)
Boyer, M.C. (1988) 'The Return of Aesthetics to City Planning', *Society*, 25(4).
Bradbury, M. (1983) 'Modernism/Postmodernisms', I. Hassan and S. Hassan (der.), *Innovation/Renovation* içinde. 'Madison: Wisconsin University Press.
Bradbury, M. ve McFralane, J. (der.) (1976) *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin.
Bruce-Briggs, B. (der.) (1979) *The New Class*. New York: McGraw-Hill.
Buck-Morss, S. (1983) 'Benjamin's *Passagen-Werk*', *New German Critique*, 29.
Buck-Morss, S. (1986) 'The *Flâneur*, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering,' *New German Critique*, 39.
Bürger, P. (1984) *Theory of the Avant-Garde*. Manchester: Manchester University Press.
Burglin, V. (1985/6) 'Some Thoughts on Outsiderism and Postmodernism', *Block*, 11.
Burke, P. (1978) *Popular Culture Early Modern Europe*. Londra: Temple Smith.
Burnett, J. ve Bush, A. (1986) 'Profiling the Yuppie', *Journal of Adversitising Research*, Nisan.
Burris, V. (1986) 'The Discovery of the New Middle Class', *Theory and Society*, 15.
Calefato, P. (1988) 'Fashion, the Passage, the Body', *Cultural Studies*, 2(2).
Campbell, C. (1987) *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Basil Blackwell.
Carter, R. (1985) *Capitalism, Class Conflict and the New Middle Class*. Londra: Routledge & Kegan Paul.

Chambers, I. (1986) *Popular Culture: The Metropolitan Experience*. Londra: Methuen.
Chambers, I. (1987) 'Maps for the Metropolis: A Possible Guide to the Postmodern', *Cultural Studies*, 1(1).
Chaney, D. (1979) *Fictions and Ceremonies*. Londra: Arnold.
Chaney, D. (1983) 'The Department Store as a Cultural Form', *Theory, Culture & Society*, 1(3).
Chaney, D. (1990) 'Dystopia Gateshead: The Metrocentre as a Cultural Form', *Theory, Culture & Society*, 7(4).
Chen, K.H. (1987) 'Baudrillard's Implosive Postmodernism', *Theory, Culture & Societ*, 4(1).
Clark, T.J. (1985) *The Painting of Modern Life*. Londra: Thames & Hudson.
Cohen, A.P. (1985) *The Symbolic Construction of Community*. Londra: Tavistock.
Cohen, I. (1986) 'The Status of Structuration Theory: A Reply to McLennan', *Theory, Culture & Society*, 3(1).
Cohen, I. (1987) 'Structuration Theory and Social Praxis', A. Giddens ve J. Turner (der.), *Social Theory Today* içinde. Oxford: Polity Press.
Coleridge, S.T. (1837/1974) *On the Constitution of Church and State*. Londra: Dent.
Collins, R. (1988a) 'Review of Lash and Whimster (der.), *Max Weber, Rationality and Modernity*', *Theory, Culture & Society*, 5(1).
Collins, R. (1988b) 'The Durkheimian Tradition Conflict Sociology', J.C. Alexander (der.), *Durkheimian Sociology: Cultural Studies* içinde. Cambridge: Cambridge University Press.
Cooke, P. (1988) 'Modernity, Postmodernity and the City', *Theory, Culture & Society*, 5(2–3).
Cooke, P. ve Onufrijchuk, I. (1987) 'Space the Final Frontier...', basılmamış yazı.
Corrigan, P. ve Sayer, D. (1985) *The Great Arch: English State Formation as Cultural Revolution*. Oxford: Basil Blackwell.
Cowley, M. (1951) *Exiles Return*. New York: Viking.
Crane, D. (1987) *The Transformation of the Avant-Garde*. Chicago: Chicago University Press.
Crary, J. (1984) 'The Eclipse of the Spectacle', B. Wallis (der.), *Art after Modernism*. New York: New Museum Press.
Dahrendorf, R. (1968) 'Out of Utopia', *Essays the Theory of Society*. içinde Londra: Routledge & Kegan Paul.
Davis, M. (1985) 'Urban Renaissance and Spatial Postmodernism', *New Left Review*, 151.
Dayan, D. ve Katz, E. (1988) 'Articulating Consensus: The Ritual and Rhetoric of Media Events', J.C. Alexander (der.), *Durkheimian Sociology: Cultural Studies* içinde. Cambridge: Cambridge University Press.
Deh Sapio, M. (1988) 'The Question is Whether You Make Words Mean So Many Different Things: Notes on Art and Metropolitan Languages', *Cultural Studies*, 2(2).
Denzin, N. (1984) *On Understanding Emotion*. San Francisco: Jossey-Bass.
DeSwaan, A. (1981) 'The Politics of Agoraphobia', *Theory and Society*, 10(3).
DiMaggio, P. (1982) 'Culture Entrepreneurship 19th Century Boston', Bölüm I ve II, *Meda, Culture and Society*, 4.
DiMaggio, P. (1986) 'Can Culture Survive the Marketplace?', *Non-Profit Enterprise the Arts* içinde. Oxford: Oxford University Press.
DiMaggio, P. (1987) 'Classification Art', *American Sociological Review*, 52(4).
DiMaggio, P. ve Useem, M. (1987) 'Cultural Property and Public Policy', *Social Re-*

search, 45(2).
Doherty, T. (1987) 'Theory, Enlightenment and Violence: Postmodern Hermeneutics as a Comedy of Errors', *Textual Practice*. 1(2).
Douglas, M. (1982) 'The Effects of Modernization of Religious Change', *Daedalus*, 111(1).
Douglas, M. ve Isherwood, B. (1980) *The World of Goods*. Harmondsworth: Penguin.
During, S. (1987) 'Postmodernism or Post-colonialism Today', *Textual Practice*, 1(1).
Durkheim, E. (1964) *The Division of Labour Society*. New York: Free Press.
Durkheim, E. (1974) 'Value Judgements and Judgements of Reality', *Sociology and Philosophy* içinde. New York: Free Press.
Eagleton, T. (1968) 'The Idea of a Common Culture', T. Eagleton ve B. Wicher (der.), *From Culture to Revolution* içinde. Londra.
Easton, S., Hawkins, A., Laing, S. ve Walker, H. (1988) *Disorder and Discipline: Popular Culture from 1550 to the Present*. Londra: Temple Smith.
Elias, N. (1971) 'Sociology of Knowledge: New Perspectives, Part I', *Sociology*, 5.
Elias, N. (1972) 'Theory of Science and History of Science', *Economy and Society*, 1 (2).
Elias, N. (1978a) *What is Sociology?* Londra: Hutchinson.
Elias, N. (1978b) *The Civilizing Process*. Cilt I: *The History of Manners*. Oxford: Basil Blackwell.
Elias, N. (1982) *The Civilizing Process*. Cilt II: *State Formation and Civilization*. Oxford: Basil Blackwell.
Elias, N. (1983) *The Court Society*. Oxford: Basil Blackwell.
Elias, N. (1984a) 'On the Sociogenesis of Sociology', *Sociologisch Tijdschrift*, 11(1).
Elias, N. (1984b) 'Knowledge and Power: An Interview by Peter Ludes', N. Stehr ve V. Meja (der.), *Society and Knowledge* içinde. New Brunswick: Transaction Books.
Elias, N. (1987a) 'The Changing Balance of Power between the Sexes', *Theory, Culture & Society*, 4(2–3).
Elias, N. (1987b) 'The Retreat of Sociologistsо the Present', *Theory, Culture & Society*, 4(2–3).
Elias, N. (1987c) *Involvement and Detachment*. Oxford: Basil Blackwell.
Elias, N. (1987d) 'On Human Beings and their Emotions', *Theory, Culture & Society*, 4(2–3).
Elias, N. ve Scotson, J. (1965) *The Established and the Outsiders*. Londra: Cass.
Eliot. T.S. (1984) *Notes towards the Definition of Culture*. Londra: Faber.
Elwert, G. (1984) 'Markets, Venality and Moral Economy', mimeo; Conference on Civilizations and Theories of Civilizing Processes: Comparative Perspective, University of Bielefeld.
Ewen, S. (1976) *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. New York: McGraw-Hill.
Ewen, S. (1988) *All Consuming Images*, New York: Basic Books.
Ewen, S. ve Ewen, E. (1982) *Channels of Desire*. New York: McGraw-Hill.
Featherstone, M. (1982) 'The Body Consumer Culture', *Theory, Culture & Society*, 1 (2).
Featherstone. M. (1983) 'Consumer Culture: An Introduction', *Theory, Culture & Society*, 1(3).
Featherstone, M. (1986) 'French Social Theory: An Introduction', *Theory, Culture & Society*, 3(3).
Featherstone, M. (1987a) 'Consumer Culture, Symbolic Power and Universalism', G.

Stauth ve S. Zubaida (der.), *Mass Culture, Popular Culture and Lifeworlds the Middle East*. Frankfurt: Campus Verlag.
Featherstone, M. (1987b) 'Leisure, Symbolic Power and the Life Course', D. Jary, D. Horne ve A. Tomlinson (der.), *Sport, Leisure and Social Relations*. Londra: Routledge.
Featherstone, M. (1988) 'Cultural Production, Consumption and the Development of the Cultural Sphere', paper presented at the Third Germand–American Sociological Theory Group Conference, Bremen.
Featherstone, M. and Hepworth, M. (1982) 'Ageing and Inequality: Consumer Culture and the New Middle Age', D. Robbins vd. (der.), *Rethinking Social Inequality*. Aldershot: Gower.
Featherstone, M. and Hepworth, M. (1983) 'The Midlifestyle of George and Lynne', *Theory, Culture & Society*, 1(3).
Feifer, M. (1985) *Going Places*. Londra: Macmillan.
Fenn, R.K. (1982) 'The Sociology of Religion: A Critical Survey', T. Bottomore. S. Nowak ve M. Sokolowska (der.), *Sociology: The State of the Art* içinde. Londra.
Fisher, M., Bianchini, F., Montgomery, J. ve Warpole, K. (1987) *Cities and City Cultures*. Birmingham: Birmingham Film and Television Festival.
Fiske, J. ve Hartley, J. (1987) *Reading Television*. Londra: Methuen.
Forty, A. (1986) *Objects of Desire*. Londra: Thames and Hudson.
Foster, H. (der.) (1984) *Postmodern Culture*. Londra: Pluto Press.
Foucault, M. (1977) *Discipline and Punish*. Harmondsworth: Penguin. *Hapishanenin Doğuşu*, çev.: M.A. Kılıçbay, Ankara, İmge, 1992.
Foucault, M. (1986) 'What is Enlightenment?', P. Rabinow (der.), *The Foucault Reader* içinde. Harmondsworth: Penguin.
Friedman, J. (1987) 'Prolegomena to the Adventures of Phallus Blunderland: An Anti-Anti Discourse', *Culture and History*, 1(1).
Friedman, J. (1988) 'Cultural Logics of the Global System', *Theory, Culture & Society*, 5(2–3).
Frisby, D. (1981) *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*. Londra: Heinemann.
Frisby, D. (1985a) 'Georg Simmel, First Sociologist of Modernity', *Theory, Culture & Society*, 2(3).
Frisby, D. (1985b) *Fragments of Modernity*. Oxford: Polity Press.
Frith, S. ve Horne, H. (1987) *Art into Pop*. Londra: Methuen.
Garnham, N. (1987) 'Concepts of Culture. Public Policy and the Culture Industries', *Cultural Studies*, 1(1).
Geertz, C. (1983) *Local Knowledge*. New York: Basic Books.
Geist, H. (1983) *Arcades: The History of a Building Type*. Boston: MIT Press.
Gellner, E. (1979) 'The Social Roots of Egalitarianism', *Dialectics and Humanism*, 4.
Gershuny, J. ve Jones, S. (1987) 'The Changing Work/Leisure Balance Britain: 1961–1984', J. Horne, D. Jary ve A. Tomlinson (der.), *Sport, Leisure and Social Relations*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Gessner, V. ve Schade, A. (1990) 'Conflicts of Culture Cross-Border Legal Relations', *Theory, Culture & Society*,7(2–3).
Giddens, A. (1981a) 'Modernism and Postmodernism', *New German Critique*, 22.
Giddens, A. (1981b) *A Contemporary Critique of Historical Materialism*. Londra: Macmillan.
Giddens, A. (1984) *The Constitution of Society*. Oxford: Polity Press.

Giddens, A. (1985) *The Nation State and Violence*. Cambridge: Polity Press.
Giddens, A. (1987a) 'Nine Theses on the Future of Sociology', *Social Theory and Modern Sociology* içinde. Cambridge: Polity Press.
Giddens, A. (1987b) 'Structuralism, Post-structuralism and the Production of Culture', *Social Theory and Modern Sociology* içinde. Cambridge: Polity Press.
Ginzburg, C. (1980) *The Worm and the Cheese*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Goffman, E. (1951) 'Systems of Class Status', *British Journal of Sociology*, 2.
Gott, R. (1986) 'The Crisis of Contemporary Culture', *Guardion*, 1 Aralık, s. 10.
Goudsblom, J. (1987) 'On High and Low Society and Sociology', *Sociologisch Tijdschrift*, 13(1).
Gouldner, A. (1971) *The Coming Crisis of Western Sociology*. Londra: Heinemann.
Gouldner, A. (1979) *The Future of the Intellectuals and the Rise of the New Class*. Londra: Macmillan. *Entelektüelin Geleceği*, çev.: A. Özden-N. Tunalı, İstanbul, Eti, 1993.
Gusfield, J.R. (1963) *Smybolic Crusade*. Urbana: University of Illinois Press.
Gusfield, J.R. ve Michalowicz, J. (1984) 'Secular Symbolism', *Annual Review of Sociology*, 10.
Habermas, J. (1971) 'Technology, Science and Ideology', *Toward a Rational Society* içinde. Londra: Heinemann. *Rasyonel Bir Topluma Doğru*, çev.: A. Çiğdem-M. Küçük, Ankara, Vadi, 1992.
Habermas, J. (1981a) 'Modernity versus Postmodernity', *New German Critique*, 22.
Habermas, J. (1981b) *Theorie des Kommunikativen Handelns*. Frankfurt: Suhrkamp.
Habermas, J. (1984) *Theory of Communicative Action*, Cilt I. Londra: Heinemann.
Habermas, J. (1985) 'Questions and Counter-questions', R.J. Bernstein (der.). *Habermas and Modernity* içinde. Oxford: Polity Press.
Habermas, J. (1987) *Theory of Communicative Action*, Cilt II. Oxford: Polity Press.
Haferkamp, H. (1987) 'Beyond the Iron Cage of Modernity: Achievement, Negotiation and Changes the Power Structure', *Theory, Culture & Society*, 4(1).
Hall, J. (1985) *Powers and Liberties: The Causes and Consequences of the Rise of the West*. Oxford: Basil Blackwell.
Hammond, J.L. (1986) 'Yuppies', *Public Opinion Quarterly*, 50.
Hammond, P.E. (1986) 'Religion the Modern World', J.D. Hunter ve S.C. Ainlay (der.), *Making Sense of Modern Times: P.L. Berger and the Vision of Interpretive Sociology* içinde. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Harvey, D. (1988) 'Voodoo Cities', *New Statesman and Society*, 30 Eylül.
Hassan, I. (1985) 'The Culture of Postmodernism', *Theory, Culture & Society*, 2(3).
Haug, W.F. (1986) *Critique of Commodity Aesthetics*. Oxford: Polity Press.
Haug, W.F. (1987) *Commodity Aesthetics, Ideology and Culture*. New York: International General.
Hauser, A. (1982) *The Sociology of Art*. Londra: Routledge & Kegan Paul. *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev.: Y. Gölönü, İstanbul, Remzi, 1984.
Hazard, P. (1964) *The European Mind 1680–1715*. Harmondsworth: Penguin.
Hebdige, D. (1983) 'In Poor Taste: Notes on Pop', *Block, 3: 54–68*.
Hebdige, D. (1988) *Hiding the Light*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Hepworth, M. ve Featherstone, M. (1982) *Surviving Middle Age*. Oxford: Basil Blackwell.
Hirsch, F. (1976) *The Social Limits to Growth*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Hirshman, A. (1982) *Shifting Involvements*. Oxford: Basil Blackwell.

Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (1983) *The Invention of Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press.
Hochschild, A. (1983) *The Managed Heart.* Berkeley: California University Press.
Horkheimer, M. ve Adorno, T. (1972) *Dialectic of Enlightenment.* New York: Herder & Herder. *Aydınlanmanın Diyalektiği I*, çev.: O. Özügül, İstanbul, Kabalcı, 1995.
Horne, D. (1984) *The Great Museum.* Londra: Pluto Press.
Hoy. D.C. (der.) (1986) *Foucault: A Critical Reader.* Oxford: Basil Blackwell.
Hutcheon, L. (1984) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.* Londra: Methuen.
Hutcheon, L. (1986–7) 'The Politics of Postmodernism', *Cultural Critique*, 5.
Hutcheon, L. (1987) 'Beginning to Theorise Postmodernism', *Textual Practice* 1(1).
Huyssen, A. (1981) 'The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism the 1980s', *New German Critique*, 22.
Huyssen, A. (1984) 'Mapping the Postmodern', *New German Critique*, 33: 5–52. 'Postmodernin Haritasını Yapmak', M. Küçük, der. *Modernite versus Postmodernite*. Ankara, Vadi, 1994 - 2. basım.
Jackson, B. (1968) *Working Class Community*, Londra.
Jackson, P. (1985) 'Neighbourhood Change New York: The Loft Conversion Process', *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, 74(3).
Jacoby, R. (1987) *The Last Intellectuals.* New York: Basic Books.
Jameson, F. (1979) 'Reification and Utopia Mass Culture', *Social Text*, 1(1).
Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious.* Ithaca: Cornell University Press.
Jameson, F. (1984a) 'Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism', *New Left Review*, 146. *Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*, çev.: N. Plümer, İstanbul, Yapı Kredi, 1994.
Jameson, F. (1984b) 'Postmodernism and the Consumer Society', H. Foster (der.), *Postmodern Culture* içinde. Londra: Pluto Press.
Jameson, F. (1984c) 'The Politics of Theory', *New German Critique*, 33.
Jameson, F. (1984d) Foreword to J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition.* Manchester: Manchester University Press.
Jameson, F. (1987) 'Regarding Postmodernism: A Conversation', *Social Text*, 17 (Güz).
Jencks, C. (1984) *The Language of Postmodern Architecture.* Londra: Academy.
Johnson, R. (1976) 'Barrington Moore, Perry Anderson and English Social Development', *Working Papers Cultural Studies*, 9.
Johnson, R. (1979) 'Histories of Culture: Theories of Ideology: Notes on an Impasse', M. Barrett, P. Corrigan, A. Kuhn ve J. Wolff (der.), *Ideology and Cultural Reproduction* içinde. Londra: Croom Helm.
Kalberg, S. (1987) 'The Origin and Expansion of *Kulturpessimismus*', *Sociological Theory*, 5 (Güz).
Kant, I. (1790/1952) *Critique of Aesthetic Judgement.* Londra: Oxford University Press.
Kaplan, E.A. (1986) 'History, Spectator and Gender Address Music Television', *Journal of Communications Inquiry* 10(1).
Kaplan, E.A. (1987) *Rocking Around the Clock: Music, Television, Postmodernism and Consumer Culture.* Londra: Methuen.
Kauffmann, R.L. (1986) 'Post-Criticism, or the Limits of Avant-Garde Theory', *Telos*, 67.
Kellner, D. (1983) 'Critical Theory, Commodities and the Consumer Society', *Theory, Culture & Society*, (3).

Kellner, D. (1987) 'Baudrillard, Semiurgy and Death', *Theory, Culture & Society*, 4(1).
Kellner, D. (1988) 'Postmodernism as Social Theory: Some Challenges and Problems', *Theory, Culture & Society*, 5(2–3). 'Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan okumalar ve Sorunlar', M. Küçük, der., *Modernite versus Postmodernite*. Ankara, Vadi, 1994 - 2. basım.
Kohler, M. (1977) 'Postmodernismus: Ein begriffsgeschichter Überblick', *America Studies*, 22(1).
Kramer, H. (1982) 'Postmodern: Art and Culture the 1980s', *The New Criterion*, 1(1).
Kroker, A. (1985) 'Baudrillard's Marx', *Theory, Culture & Society*, 2(3).
Kroker, A. ve Cook, D. (1987) *The Postmodern Scene*. New York: St Martin's Press.
Kroker, A. ve Kroker, M. (1987) 'Body Digest', *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 11(1–2).
Kuenzli, R. (1987) 'Nietzschean Strategies: Dada and Postmodernism', paper presented at the IALP Conference on Postmodernism, Lawrence, Kansas.
Kuper, A. (1988) *The Making of Primitive Society*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Ladurie, E. le Roy (1981) *Carnival Romans*. Harmondsworth: Penguin.
Lamont, M. ve Lareau, A. (1988) 'Culture Capital', *Sociological Theory*, 6(2).
Langer, B.D. (1984) 'Studies from the Cold', C. Veliz. Carroll, J., Goldlut, J., Pelz, W., Langer, B.D., Arnason, J. Heller, E., Mackie, F. ve Brown, R., *Sociology of Culture*. Melbourne: La Trobe University.
Lasch, C. (1979) *The Culture of Narcissism*. New York: Norton.
Lash, S. (1988) 'Discourse or Figure? Postmodernism as a Regime of Signification', *Theory, Culture & Society*, 5(2–3).
Lash, S. ve Urry, J. (1987) *The End of Organised Capitalism*. Oxford: Polity Press.
Laslett, P. (1965) *The World We Have Lost*. Londra: Methuen.
Leal, O.F. ve Oliven, R.G. (1988) 'Class Interpretations of a Soap Opera Narrative', *Theory, Culture & Society*, 5(1).
Le Goff, J. (1984) *La Civilisation de l'occident médiéval*. Paris: Artaud.
Lefebvre, H. (1971) *Everyday Life the Modern World*. Londra: Allen Lane.
Lefebvre, H. (1978) *Einführung die Modernität*. Frankfurt: Suhrkamp.
Leiss, W. (1978) *The Limits to Satisfaction*. Londra: Marion Boyars.
Leiss, W. (1983) 'The Icons of the Marketplace', *Theory, Culture & Society*, 1(3).
Leiss, W., Kline, S. ve Jhally, S. (1986) *Social Communication Adversitising*. New York: Macmillan.
Lepenies, W. (1988) *Between Literature and Science: The Rise of Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
Levine, D. (1985) *The Flight from Ambiguity*. Chicago: Chicago University Press.
Levine, L. (1989) *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy America*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Liebersohn, H. (1988) *Fate and Utopia German Sociology*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Linder, S.B. (1970) *The Harried Leisure Closs*. New York: Columbia University Press.
Lockwood, D. (1964) 'Social Integration and System Integration', G.K. Zollschan ve W. Hirsch (der.), *Explorations Social Change*. Boston: Houghton Mifflin.
Lowenthal, L. (1961) *Literature, Popular Culture and Society*. Palo Alto, Ca.: Pacific Books.
Luckmann, B. (1971) 'The Small Life Worlds of Modern Man', *Social Research*.
Luckmann, T. (1967) *The Invisible Religion*. Londra: Macmillan.
Lukács, G. (1971) *History and Class Consciousness*, İng. çev.: R. Livingstone. Londra:

Merlin Press.
Lukes, S. (1973) *Emile Durkheim: His Life and Work*. Harmondsworth: Allen Lane.
Lunn, E. (1985) *Marxism and Modernism*. Londra: Verso. *Marksizm ve Modernizm*, çev.: Y. Alogan, İstanbul, Alan, 1995.
Lyotard, J.F. (1971) *Discours, figure*. Paris: Klincksiek.
Lyotard, J.F. (1977) *Instructions païnnes*. Paris: Galilée.
Lyotard, J.F. (1984) *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press. *Postmodern Durum*, çev.: A. Çiğdem, İstanbul, Ara, 1990.
Lyotard, J.F. (1986-7) 'Rules and Paradoxes or Svelte Appendix', *Cultural Critique*, 5.
Lyotard, J.F. (1988) 'Interview', *Theory, Culture & Society*, 5(2–3).
McGregor, C. (1984) *Pop Goes the Culture*. Londra: Pluto Press.
McKendrick, N., Brewer, J. ve Plumb, J.H. (1982) *The Birth of a Consumer Society*. Londra: Europa.
Maffesoli, M. (1988a) 'Affectual Postmodernism and the Megapolis', *Threshold IV*, 1.
Maffesoli, M. (1988b) 'Jeux de Masques: Postmoderne Tribalisme', *Design Issues*, 4 (1–2).
Malraux, A. (1967) *Museum without Walls*. Londra.
Mandel, E. (1975) *Late Capitalism*. Londra: New Left Books.
Mann, M. (1986) *The Sources of Social Power*. Cambridge: Cambridge University Press.
Mannheim, K. (1956) 'The Democratization of Culture', *Essays on the Sociology of Culture* içinde, Londra: Routledge & Kegan Paul.
Marcuse, H. (1964) *One Dimensional Man*. Londra: Routledge & Kegan Paul. *Tek Boyutlu İnsan*, çev.: A. Yardımlı, İstanbul, İdea, 1990 - 2. basım.
Marcuse, H. (1969) *An Essay on Liberation*. Harmondsworth: Penguin.
Martin, B. (1981) *A Sociology of Contemporary Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
Marwick, A. (1988) *Beauty*. Londra.
Mattelart, A. (1979) *Multinational Corporations and the Control of Culture*. Brighton: Harvester Press.
Megill, A. (1985) *Prophet of Extremity*. Berkeley: California University Press.
Mercer, C. (1983) 'A Poverty of Desire: Pleasure and Popular Politics', T. Bennett vd. (der.), *Formations of Pleasure*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Meyrowitz, J. (1985) *Ne Sense of Place*. Oxford: Oxford University Press.
Millot, B. (1988) 'Symbol, Desire and Power', *Theory, Culture & Society*, 5(4).
Mullin, B. ve Taylor, L. (1986) *Uninvited Guests*. Londra.
Murphy, R. (1989) *Social Closure: The Theory of Monopolization and Exclosure*. Oxford: Clarendon Press.
Nuttal, J. ve Carmichael, R. (1977) *Common Factors/Vulgar Factions*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Olsen, D. (1986) *The City as a Work of Art*. New Haven: Yale University Press.
O'Neill, J. (1988) 'Religion and Postmodernism: The Durkheimian Bond Bell and Jameson', *Theory, Culture & Society*, 5(2–3).
Osiel, M.J. (1984) 'Going to the People: Popular Culture and the Intellectuals Brazil', *European Journal of Sociology*, 25.
Palmer, R.E. (1977) 'Postmodernity and Hermeneutics', *Boundary 2*, 22.
Parkin, F. (1979) *Marxism and Class Theory: A Bourgeois Critique*. Londra: Tavistock.
Parsons, T. (1937) *The Structure of Social Action*. New York: McGraw Hill.
Parsons, T. (1951) *The Social System*. New York: Free Press.

Parsons, T. (1961) 'Culture and the Social System: Introduction'; T. Parsons, E. Shils, K.D. Naegele ve J.R. Pitts (der.), *Theories of Society* içinde. New York: Free Press.
Pawley, M. (1986) 'Architecture: All the History that Fits', *Guardian*, 3 Aralık: 10.
Poggioli, R. (1973) 'The Concept of the Avant-Garde', T. Burns ve E. Burns (der.), *The Sociology of Literature and Drama* içinde. Harmondsworth: Penguin.
Pollock, G. (1985/6) 'Art, Artscholl, Culture: Individualism after the Death of the Artist', *Block*, 11.
Poster, M. (1975) *Existential Marxism Postwar France*. Princeton: Princeton University Press.
Preteceille, E. ve Terrail, J.P. (1985) *Capitalism, Consumption and Needs*. Oxford: Basil Blackwell.
Rajchman, J. (1985) 'Foucault and the End of Modernism', *Michel Foucault: The Freedom of Philosophy* içinde, New York: Columbia University Press.
Reay, B. (1985a) 'Introduction', *Popular Culture Seventeenth Century England* içinde. Londra: Croom Helm.
Reay, B. (1985b) 'Popular Religion', *Popular Culture Seventeenth Century Englond* içinde. Londra: Croom Helm.
Reddy, W.M. (1984) *The Rise of Market Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
Robbins, D. (1987) 'Sport, Hegemony and the Middle Class: The Victorian Mountaineers', *Theory, Culture & Society*, 4(4).
Roberts, D. (1988) 'Beyond Progress: The Museum and Montage' *Theory, Culture & Society*, 5(2–3).
Robertson, R. (1978) *Meaning and Change*. Oxford: Basil Blackwell.
Robertson, R. (1987) 'Globalization Theory and Cvilizational Analysis', *Comparative Civilizations Review*, Güz.
Robertson, R. (1988) 'The Sociological Significance of Culture: Some General Considerations', *Theory, Culture & Society*, 5(1).
Robertson, R. (1990) Mapping the Global Conditions', *Theory, Culture & Society*, 7(2–3).
Rochberg-Halton, E. (1986) *Meaning and Modernity*. Chicago: Chicago University Press.
Rojek, C. (1985) *Capitalism and Leisure Theory*. Londra: Tavistock.
Rose, G. (1978) *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Londra: Macmillan.
Sahlins, M. (1974) *Stone Age Economics*. Londra: Tavistock.
Sahlins, M. (1976) *Culture and Practical Reason*. Chicago: Chicago University Press.
Said, E.W. (1978) *Orientalism*. Londra: Routledge & Kegan Paul. *Oryantalizm*, çev.: S. Ayaz, İstanbul, Pınar, 1991 - 3. basım.
Sayre, R. ve Ljwy, M. (1984) 'Figures of Romantic Anti-Capitalism', *New German Critique*, 32.
Schapiro, M. (1961) 'Style', M. Phillipson (der.), *Aesthetics Today* içinde. Londra: Meridian Books.
Schlesinger, P. (1987) 'On National Identity: Some Conceptions and Misconceptions Criticised', *Social Science Information*, 26(3).
Schmidt, M. (1988) 'The Place of Culture Parsons's Theory of Social Action', paper presented at the 3rd American-German Sociological Theory Conference, Bremen.
Schudson, M. (1986) *Advertising: The Uneasy Persuasion*. New York: Harper.
Schudson, M. (1987) 'The New Validation of Popular Culture', *Critical Studies Mass*

Communications, 4.
Schwartz, B. (1983) *Vertical Classification*. Chicago: Chicago University Press.
Schweder, R.A. (1984) 'Anthropology's Romantic Rebellion against the Enlightenment', R.A. Schweder ve R.A. Levine (der.), *Culture Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
Seigel, J. (1986) *Bohemian Paris*. New York: Viking.
Sennett, R. (1976) *The Fall of Public Man*. Cambridge: Cambridge University Press.
Shields, R. (1987) 'Social Spatialization and the Built Environment: The West Edmonton Mall', Sussex University, Mimeo.
Shields, R. (1990) " 'The System of Pleasure': Liminalitiy and the Carnivalesque Brighton, *Theory, Culture & Society*, 7(1).
Shils, E. ve Young, M. (1953) 'The Meaning of the Coronation', *Sociological Review*, 1(2).
Shusterman, R. (1988) 'Postmodernist Aestheticism: A New Moral Philosophy?' *Theory, Culture & Society*, 5(2–3).
Silverman, D. (1986) *Selling Culture*. New York.
Simmel, G. (1978) *The Philosophy of Money*, İng. çev.: T. Bottomore and D. Frisby. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Simpson, C. (1981) *SoHo: The Artist the City*. Chicago: Chicago University Press.
Slater, P. (1973) *The Origin and Significance of the Frankfurt School*. Londra: Routledge & Kegan Paul. *Frankfurt Okulu*, çev.: A. Özden, İstanbul, BFS, 1989.
Smith, A. (1990) 'Is There a Global Culture?', *Theory, Culture & Society*, 7(2–3).
Smith, D. (1988) 'History, Geography and Sociology: Lessons from the Annales School', *Theory, Culture & Society*, 5(1).
Sobel, E. (1982) *Lifestyle*. New York: Academic Press.
Sontag, S. (1967) *Against Interpretation*. Londra: Eyre & Spottiswoode.
Sorokin, P. (1957) *Social and Cultural Dynamics*. Boston: Porter Sargent.
Spanos, W. (1987) *Repetitions: The Postmodern Occasion Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
Spencer, L. (1985) 'Allegory the World of the Commodity: The Importance of Central Park', *New German Critique*, 34.
Stallybrass, P. ve White, A. (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*. Londra: Methuen.
Stauth, G. ve Turner, B.S. (1988) 'Nostalgia, Postmodernism and the Critique of Mass Culture', *Theory, Culture & Society*, 5(2–3). 'Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi', M. Küçük, der., *Modernite versus Postmodernite*, Ankara, Vadi, 1994 - 2. basım.
Steiner, G. (1971) *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Re-definition of Culture*. Londra: Faber and Faber.
Stratton, J. (1989) 'Postmodernism and Popular Music', *Theory, Culture & Society*, 6 (1).
Susman, R. (1979) 'Personality and the Making of Twentieth Century Culture', J. Higham and P.K. Conkin (der.), *New Directions American Cultural History* içinde. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Susman, R. (1982) *Culture and Commitment 1929–1945*. New York: Braziller.
Swingewood, A. (1977) *The Myth of Mass Culture*. Londra: Macmillan. *Kitle Kültürü Efsanesi*, çev.: A. Kansu, Ankara, Bilim ve Sanat, 1996.
Tagg, J. (1985/6) 'Postmodernism and the Born Again Avant-Garde', *Block*, 11.
Thompson, K. (1986) *Beliefs and Ideology*. Londra: Tavistock.

Tiryakian, E.A. (1978) 'Emile Durkheim', T.B. Bottomore ve R. Nisbet (der.), *A History of Sociological Analysis* içinde. Londra: Heinemann.
Touraine, A. (1985) 'An Introduction to the Study of Social Movements', *Social Research*, 52(4).
Turner, B.S. (1983) *Religion and Social Theory*. Londra: Heinemann.
Turner, B.S. (1986) *Equality*. Londra: Tavistock.
Turner, B.S. (1987) 'A Note on Nostalgia', *Theory, Culture & Society*, 4(1).
Turner, B.S. (1988) *Status*. Milton Keynes: Open University Press.
Turner, B.S. (1990) 'Introduction: Reflections on the Dominant Ideology Thesis after a Decade', B.S. Turner (der.), *The Dominant Ideology Debate* içinde. Londra: Allen and Unwin.
Turner, V.W. (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Londra: Allen Lane.
Ulmer, G.L. (1984) 'The Object of Post-Criticism', H. Foster (der.), *Postmodern Culture*. Londra: Pluto Press.
Urry, J. (1988) 'Cultural Change and Contemporary Holiday-making', *Theory, Culture & Society*, 5(1).
Van Reijen, W. (1988) 'The Dialectic of Enlightenment Read as Allegory', *Theory, Culture & Society*, 5(2–3).
Vattimo, G. (1985) *La fine della modernità*. Milan: Aldo Garzanti Editore.
Vaughan, M. (1986) 'Intellectual Power and the Powerlessness of Intellectuals', *Theory, Culture & Society*, 3(3).
Venture, R., Scott Brown, D. ve Izenour, D. (1977) *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architecture Form*. Cambridge, Mass.: MIT Press. *Las Vegas'ın Öğrettikleri*, çev.: S. M. Özaloğlu, İstanbul, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1993.
Wall, D. (1987) 'Oppenheim under the Sign of the Mirror', paper presented to the IALP Conference on Postmodernism. Kansas.
Wallerstein, I. (1974) *The Modern World-System I*. New York: Academic Press.
Wallerstein. I. (1980) *The Modern World-System II*. New York: Academic Press.
Walvin, J. (1978) *Beside the Seaside: A Social History of the Popular Seaside Holiday*. Londra: Allen Lane.
Weber, M. (1949) ' "Objectiveity" Social Science and Social Policy', *The Methodology of the Social Sciences*. Glencoe: Free Press.
Weber, M. (1968) *Economy and Society*, 3 cilt. Bedminster Press.
Weiss, J. (1986) 'Wiederverzauberung der Welt', *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 27.
White, H. (1973) *Metahistory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Wiener, M. (1981) *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit*. Cambridge: Cambridge University Press.
Williams, R. (1958) *Culture and Society 1780–1950*. Harmondsworth: Penguin.
Williams, R. (1961) *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin.
Williams, R. (1976) *Keywords*. Londra: Fontana.
Williams, R. (1979) *Politics and Letters*. Londra: New Left Books.
Williams, R. (1983) *Towards 2000*. Londra: Chatto & Windus. *İkibin'e Doğru*, çev.: E. Tarım, İstanbul, Ayrıntı, 1989.
Williams, R. (1989) 'Common Culture' ve 'Culture is Ordinary', ikisi de *Resources of Hope* içinde. Londra: New Left Books.
Williams, R.H. (1982) *Dream Worlds: Mass Consumption Late Nineteenth Century France*. Berkeley: California University Press.

Williamson, J. (1986) *Consuming Passions*. Londra: Marion Boyars.
Willis, P. (1978) *Profane Culture*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Wilson, E. (1985) 'Women, Knitting and Art', *Marxism Today*.
Winship, J. (1983) '*Options* – For the Way You Want to Live Now, or a Magazine for Superwoman', *Theory, Culture & Society*, 1(3).
Wolff, J. (1983) *Aesthetics and the Sociology of Art*. Londra: Allen & Unwin.
Wolff, J. (1985) 'The Invisible *Flâneuse*', *Theory, Culture & Society*, 2(3).
Wolin, R. (1982) *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. New York: Columbia University Press.
Wolin, R. (1986) 'Foucault's Aesthetic Decisionism', *Telos*, 67.
Wouters, C. (1979) 'Negotiating with de Swaan'. Amsterdam, mimeo.
Wouters, C. (1986) 'Formalization and Informalization: Changing Tension Balances Civilizing Processes', *Theory, Culture & Society*, 3(2).
Wouters, C. (1987) 'Developments the Behavioural Codes Between the Sexes: The Formalization of Informalization the Netherlands 1930–1985', *Theory, Culture & Society*, 4(2–3).
Wouters, C. (1989) 'The Sociology of Emotions and Flight Attendants: Hochschild's *Managed Heart*', *Theory, Culture & Society*, 6(2).
Zolberg, V. (1984) 'American Art Museums: Sanctuary or Free-For-All?', *Social Forces*, 63 (Aralık).
Zukin, S. (1982a) 'Art the Arms of Power', *Theory and Society*, 11.
Zukin, S. (1982b) *Loft Living*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Zukin, S. (1987) 'Gentrification', *Annual Review of Sociology*.
Zukin, S. (1988a) 'The Postmodern Debate over Urban Form', *Theory, Culture & Society*, 5(2–3).
Zukin, S. (1988b) *Loft Living*. 2. basım. Londra: Hutchinson/Radius.

Her şey, bildiğimiz, inandığımız, güvendiğimiz her şey almış başını gidiyor. Kapitalizm, o bildiğimiz kapitalizm değil *gibi.* Üretimden ziyade tüketime, faydadan ziyade imaja, "üretken emek"ten ziyade "hizmet" sınıfına yaslanıyor *gibi.* İş saatleri içerisinde çileci bir etik hüküm sürerken; hafta sonları ve gece, dünya karşısında hedonistik bir yönelim benimsememiz talep ediliyor. Ulusaşırı sermaye sınır tanımaksızın gezegeni bir uçtan öbürüne katederken başta ulus-devlet olmak üzere devasa bürokratik aygıtları önüne katıp süpürüyor.
Politik konumlar artık bildiğimiz konumlar olmaktan çıkmış *gibi.* Dünün en radikal ilerici konumları birden karşımıza, daha önceleri tarihsel ilerleme merdiveninde en aşağı basamağa yakıştırdığı konumlardan bile güdük bir muhafazakârlıkla dikiliyor. *Diyalektik mantığa* göre aşılmış olması, hatta tarihin çöplüğüne çoktan fırlatılmış olması gereken ideolojiler, Tarih denilen masalla alay edercesine, gündelik hayatı yoğurmaya başlıyorlar.
"Gibi"! Anahtar sözcük bu. Toplum bilimleri söyleminin de hatırı sayılır ölçüde katkıda bulunduğu normalleştirme ve düzene koyma aygıtlarının tahakkümü altında ezilen zavallı akıl (dürüst olan, ar, haya duygusunu yitirmemiş olan çeşidi elbet), kendisini işe koşan ikili karşıtlıkların birbirlerine insanı deli edecek kadar çok benzemesi, neredeyse birbirinin ikizi olması karşısında eveleyip geveliyor. Ama bu da bir şeydir.
Featherstone, bu gevelemenin ötesine uzanma çabasında olan dürüst bir araştırmacı. Bir çağın tükenmekte olduğunu bildiren totalleştirici postmodern imaları kurcalayarak, gelenek-modernlik-postmodernlik üçlemesinde varsayılan yüzeysel kopuşların derininde yatan süreklilikleri ortaya çıkarıyor. İlk bakışta birbirlerini dışlıyormuş izlenimi veren muhafazakâr Bell ve marksist Jameson arasındaki, diyalektiğin meftunu bildiğimiz Adorno ve "olasılaştırma mantığı"nın sıkı takipçisi Baudrillard arasındaki yakın bağıntıları kurcalıyor. Kısacası, postmodernizmi, ne kendi kendisini sunduğu haliyle kabulleniyor, ne de aşina olduğumuz reçetelerin kolaycılığına teslim oluyor. Şimdilerde "dünyanın yeni halleri"ni kavrayamadıklarını sezen ve buna dehşet verici bir muhafazakârlıkla tepki gösteren entelektüellerden önümüzü göremediğimiz bir ortamda özlemini çektiğimiz sahici, soyu tükenmeye yüz tutmuş bir sosyolog tutumu sergileyen Featherstone, şu önermeden hareket ediyor: "...Ortaya attığı toplum ve kültüre ilişkin teorik sorunlardan ötürü postmodernin ortaya çıkışını hoşnutlukla karşılamaktan kaçınamayız."
Kavramların iman etmeye değil, düşünmeye yaradığını, entelektüel dediğimiz yaratığın bir davanın eri değil araştırmacı olduğunu görenlere; karmaşıklığı artan bir dünyanın sunduğu boyutları ve kavramları anlamamak gibi bir lükse sahip olamayacağını hâlâ unutmamış olanlara öneriyoruz bu kitabı.

AYRINTI•İNCELEME
ISBN 975-539-139-8
9 789755 391397

K.D.V. DAHİL