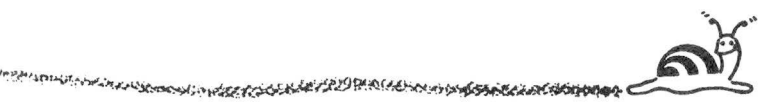

Angela
McRobbie
postmodernizm
ve popüler kültür
Türkçesi: Almila Özdek
sarmal
YAYINEVİ
postmodernizm ve popüler kültür ✲ Angela McRobbie
sarmal
YAYINEVİ

Kültür araştırmaları, günlük hayatı ve popüler kültürü kültürel alanın merkezine oturtmaya çalışan radikal bir politik proje olarak ortaya çıktı. Eski gerçeklerin altlarının oyulduğu ve kimliklerin parçalandığı postmodern dünyada, popüler kültür üzerine çalışanların önlerindeki yol, bugün eskisine oranla daha puslu. McRobbie postmodernitenin olanaklarını daha karamsar değerlendiren yorumculardan farklı olarak, postmoderniteyi bir sosyal değişim ve politik dönüşüm uzamı olarak ele alıyor.

Kültürel kuramı ve popüler kültürü geniş bir yelpaze içinde ele alan Angela McRobbie günlük hayatı, farklı kültür ve kimliklerin eklektik karşılıklı etkileşimi olarak kavrıyor. Kültürel kuramın ünlü isimleri olan Susan Sontag, Walter Benjamin ve Gayatri Chakravorty Spivak'ın katkılarını da değerlendiriyor McRobbie ve ikinci el modasından 'rave' sahnesine, ahlak paniklerinden gençlik dergilerine kadar uzanan günümüz gençliğinin panoramasını araştırıyor.

Angela McRobbie Londra Thames Valley Üniversitesi'nde sosyoloji bölüm başkanıdır. Özellikle popüler kültür, cinsiyet ve gençlik kültürü üzerine çalışmalar yapmıştır, gazete ve dergilerde sürekli yazıları yayımlanmaktadır. Şu anda, moda endüstrisi üzerine bir araştırma yapmaktadır.

ISBN 975-8304-14-3



GÜNDÜZ
Basım Yayım Dağıtım
Ticaret ve San. Ltd. Şti.

Postmodernizm ve Popüler Kültür
Postmodernism and Popular Culture
Angela McRobbie
Birinci Baskı: Şubat 1999
© 1998 Kesim Ajans / İstanbul-Türkiye
Türkçe Yayın Hakları Gündüz Basım Yayım
Dağıtım Ticaret ve San. Ltd. Şti.'ne Aittir.
ISBN 975-8304-14-3

Türkçesi:
Almıla Özdek
Baskı-Cilt
Kayhan Matbaası

SARMAL YAYINEVİ
Çatalçeşme Sk. Meriçli Apt. 52/3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel: (0 212) 513 94 23 - 513 95 21 Fax: (0 212) 522 45 78

Angela McRobbie

❄

postmodernizm ve popüler kültür

Türkçesi
Almıla Özdek

TEŞEKKÜRLER

Bana kitap sağlayan, telefonda benimle konuşan, dahası, bu bölümlerin yavaş yavaş yazılma sürecinde dinlemem için kayıt yapan ve sonunda onları bu derleme için biraraya getiren Charlotte Brunsdon, Martin Culverwell, Marcella Evaristi, Mike Fitzgerald, Simon Frith, Paul Gilroy, Mica Nava, Sarah Thornton ve Vron Ware'e teşekkür etmek isterim.

Bu bölümlerden bazılarını konferanslarda sunmam içinbeni davet eden şu kurum ve kişilere de teşekkür ederim: Londra Çağdaş Sanat Enstitüsü'nden Lisa Appignanesi; ABD, Wisconsin'de Milwaukee Üniversitesi'nden Kathy Woodward; ABD, Urbana-Champaign'de Illinois Üniversitesi'nden Larry Grossberg; ABD, Penn Eyalet Üniversitesi'nden Brian Winston; ABD, Pittsburg Üniversitesi'nden Jane Feuer; İngiltere, Loughborough Teknik Üniversitesi'nden Graham Murdock; İtalya, Napoli Üniversitesi'nden Lidia Curti ve Iain Chambers; ve Londra Eğitim Enstitüsü'nden Alison Kirton. Yazıları ve fikirleri dolayısıyla Stuart Hall ve Dick Hebdige'e de teşekkürler.

Son olarak, Londra, Thames Valley Üniversitesi'ndeki Kültür Araştırmaları bölümü lisansüstü öğrencilerine ilgileri ve coşkuları dolayısıyla; klüplere gidip canlı müzik dinlemem konusunda — özellikle ON-U-Sound ve Tackhead— beni teşvik eden Martin Chalmers'a; ve de eleştirileri sayesinde düzeltmeler ve ekler yapmamı sağlayan Hanna Chalmers ve arkadaşlarına teşekkür etmek isterim.

[Yazar ve yayımcılar, koleksiyonlarındaki bazı malzemeleri kullanma iznini verme nezaketini gösteren aşağıdaki dergi ve kurumlara teşekkür ederler: *Cultural Studies, Feminist Review, New Formations*, Macmillan Publishers, *Theory, Culture and Society.*]

İÇİNDEKİLER

Teşekkür
Giriş

I
Postmodernizm ve Kültür Araştırmaları 23

Postmodernizm ve Popüler Kültür 'Soweto Hamlesi' *25*
Kültür Çalışmalarında Yeni Zamanlar *41*
Post-marksizm ve Kültür Araştırmaları *69*
Feminizm, Postmodernizm ve 'Gerçek Ben' *93*

II
Kültürel Kuramda Anahtar İsimler 115

Susan Sontag'ın Modernist Biçemi *117*
Passagenwerk ve Walter Benjamın'in Kültür
Araştırmaları Alanındaki Yeri *145*
Gayatri Chakravorty Spivak ile Yapılan Bir Röportaj *179*

III
Gençlik, Medya, Postmodernite 195

İkinci El Giysiler ve Eskici Pazarlarının Rolü *197*
Sesini Kes ve Dans Et: Gençlik Kültürü
ve Dişilliğin Değişen Modları *227*
Farklı, Gençlik Dolu, Öznellikler:
Kültürel BirGençlik Sosyolojisine Doğru *259*
Postmodern Kitle İletişim Araçları
Çağında Ahlak Paniği *289*

GİRİŞ

HB Newcastle'dan döner dönmez çıktı dışarı
(çamaşır makinesi korkunç sesler çıkarıyor
Ve buzdolabı da defrost edilmiş
Bunlar onun en sevdiği sesler.

(Derek Jarman, *Blue, Guardian,* 15 Eylül 1993)

Yapay kumaştan dikilmiş elbise usta işi bir taklit. *Ragga* berbat bir postmodern ve elbiselerin sentetik oldukları da su götürmez. Pejmürde görünüşlü ikinci-el grunge estetiğine sahip beyazların sokak stilinin tersine, otantik, olgun ve antika olana hiç ilgi yok. Bunun yerine, bayağı bir dişilik gösteren adi kumaş ve dikimler var. Bluzları süslemede kullanılan sutaşları işlevsel, süssüz Lycra tozluklarına kenar şeridi olarak dikilerek tozlukların son derece kullanışlı olduklarına dair iletilerini de kökten değiştiriyorlar.

(Kowdo Eshun, *The Independent,* 2 Eylül 1993)

Bu derlemeyi oluşturan denemelerden ilki, Londra'daki Institute of the Contemporary Arts (ICA (Çağdaş Sanatlar Enstitüsü)'da düzenlenen Postmodernizm konferansı için 1980'lerin ortalarında yazılmıştır. Derleme de ismini bu denemeden alır; diğer makaleler ise, o

zamandan beri sosyoloji ve kültür araştırmaları alanında ortaya çıkan yeni soruları ana hatlarıyla ele alır. Bir giriş yazısı aracılığıyla bu kitabın içeriğini özetlemek yerine, bu kitaptaki birçok bölümün neden feminist postmodernizmi savunan bir bakış açısıyla yazıldığını, Postmodernizm ve Popüler Kültür'ü okuyacağını düşündüğüm öğretmen ve öğrencilere, daha az akademik bir biçemle anlatmanın daha yararlı olduğunu düşünüyorum.

Öyle görünüyor ki, postmodernizm hakkında ciddi ciddi konuşmaya kalkışan kişi, hâlâ açıkça savunmaya geçmek durumunda kalıyor. Bunun sebebi postmodernizmin herkesin gözde *günah keçisi* haline gelmiş olması; birçok şeyin 'buhar olup havaya karıştığı' bir ortamda, karşı çıkılabilecek katı bir şeyleri cömertçe ortaya sürmekle kalmayıp, aynı zamanda da, esrarlı bir biçimde, doğru zamanda doğru yerde ortaya çıkan bir kavram olmayı başarmasıdır. Dolayısıyla postmodernizm, biz öğretmenler ve araştırmacıların yaptığı işe yön ve kuvvet kazandıran ve neyi niye yaptığımızı açıklayan tarih, toplum ve politika gibi kavramların iyiden iyiye sallantıda olduğu bir dönemde, kaçınılmaz tartışma ve itirazlara yol açan entelektüel bir görevi yerine getirerek, sosyoloji ve kültür araştırmaları alanlarındaki paradigmaları değiştirme işlevini de üstlenmiş oluyor.

Bu kitapla dile getirdiğim öneri ise, feminist bir postmodernizmin bizi sorulmayan sorularla yüzleşmek zorunda bırakacağı ve bu sorularla uğraşırken, akademik faaliyetlerimizin ve politik uğraşlarımızın bir dereceye kadar dönüşüme ve değişikliğe uğrayacağıdır. Tartışmayı başlatmak, fikirlerimizi dile getirerek riske girmek, bilim dallarımızı uygulamak ve bütün bunları ulaşabilecekleri en son noktaya vardırmak için söylenebilecek çok şey vardır. Bu, zaruri bir stratejidir; yoksa kendi duygularımın dışavurumu değil

1980'lerin ortalarında, Fransa'dan ithal edilen ve Frederic Jameson (Jameson, 1984) gibi Amerikalı akademisyenlerin hemen kaptığı postmodernizm ufukta belirmeye başladığında, 1984'te Londra'da düzenlenen ICA konferansında, en hafif ifadeyle, insafsız bir tepkiyle karşılaşmıştı. İnsafsızlığın sebebi, belki de, Thatcher'li yılların ortalarında, sol kanattaki çoğu kişinin birlik istemesi ve radikal politik

düşüncelerin temellerini herhangi bir şekilde sorgulamanın ve her apaçık görülen inanç kaybının, yeni sağın sinsi gücünü ve başarısını arttırdığının bir işareti olduğunu öne sürmesiydi. Ben de böyle davranmakla suçlandım; çünkü nerelerde yanlış yaptığımızı, ya da daha açık bir ifadeyle, eğer çözümlemelerimiz doğruysa o zaman neden bir avuç insandan daha fazlasını ikna etmekte bu kadar zorlandığımızı sorgulamak üzere bir mola vermenin tam zamanı olduğunu düşünüyordum. Konferansta, gittikçe daha çok üretilen postmodernist yazılarda heyecan verici ve gerçekten yararlı şeylerin olduğunu savunuyor; iyimser düşünmeye başlamamızı ve postmodernizmi ne Jameson'un modernitenin güçlü değerlerine dönme arzusuyla ne de Baudrillard'ın felaket senaryolarıyla (Baudrillard, 1983) değerlendirmemizi istiyordum. Postmodern durumun yanılgı(hatlarında yaşamanın, yüzeye çıkmış ve artık 'tarihten saklanamayan'(Rowbotham, 1973) sorular, çelişkiler ve farklılıklarla yüzleşmemizi sağlayacağı görüşündeydim.

O dönemde postmodernizme iki türlü yaklaşım söz konusuydu; ve bu yaklaşımların her ikisi de sosyologlar için önemli sorular ortaya sürüyorlardı. Yaklaşımların ilki sanat ve görsel kültür alanındaki postmodernizmle ilgiliydi. Mimariden güzel sanatlara, B filmlerinin yeni çekimlerinden David Lynch filmlerine, Laurie Anderson'dan Talking Heads'e kadar sanatın her alanında her geçen gün daha çok ortaya çıkan şey, kasti olarak yüzeysel bir fenomen olarak ilgi çekici kılınmış anlama, yüzeye gösterilen ilgiydi (Jameson bunu 'azalan etki' ya da 'sığlık' diye nitelendirir). Sanat veya kültürdeki anlam, eskiden var olan gizli, elitist zorluklarından sıyrılıp, biz görebilelim diye bütün varlığıyla ortada olması bir yana, yine Jameson'un belirttiği üzere, tıpkı eski bir pop şarkısı, bir nakarat, bir melodi, asla var olmayan bir orijinalin 'cover-version'ı gibi, bize zaten tanıdık geliyordu. (Ben h(l(bunun en iyi örneğinin, göz boyayan, ama teneke gürültüsünü andıran müziği ve 'telefonun başında hep aramanı bekledim' türünden mükemmel pop şarkı sözleriyle 1980lerin başında ortaya çıkan, süslü fakat değersiz, bilinçli bir 'poppy' tarzına sahip, nefes kesici peroksid sarışını Blondie olduğunu düşünüyorum.)

Postmodern kültür, tıpkı günümüzün *The Big Breakfast* Şovv'u gibi, şakalarla dolu gözüküyordu; kendisini ciddiye almayı reddediyor ve bu yüzden de eleştirilere maruz kalıyordu. Bu oyunbazlık akademinin duvarlarından sızar gibi olduğunda ise, küçümseyerek mahkûm eden bir tutumla karşılaştı. McLennan'ın yakın zamanda belirttiği gibi, 'dünya baskı, cehalet ve kötü beslenme yüzünden harabeye dönüşürken... ayrıcalıklı entelektüeller tüm ciddiyetleriyle kendi aralarında şatafatlı sözcük oyunları oynuyorlar.' (McLennan, 1992a: 18). Ben ise bu derlemeyle McLennan'ın görüşüne karşı çıkıyorum ve bazı durumlarda oyunbazlık etmenin yararlı olacağını savunuyorum. Bence bu, politikayı unutmak ya da tamamen terk etmek demek değildir; ama, modern düşüncelerimizin temellerini tekrar gözden geçirmeye zorlayabilir bizi. Önemsiz görünen şeyler üzerinde ciddi ciddi düşünmemizi de sağlayabilir. Geriye dönüp baktığımda, 1980'lerde popülarite kazanmaya ve popüler zevklerle haşır neşir olmaya çalışan sol kanadın, bu kadar ters bir tepki gösterdiğini görmek garip geliyor. Ama, postmodernizm yorumlarına gösterilen tepki, eleştiri ve suçlamanın çok ötesinde, açıkça düşmancaydı.

Bu bağlamda, Jameson'un postmodernizmi 'geç kapitalizm mantığı' şeklinde ele alarak yaptığı ve sonraki gelişmelere ışık tutan çözümlemesi, yüksek ahlak zeminine yayılmıştır. Jameson, kültürün baskın olduğu yeni bir görsel imgeler dünyasının çok zengin bir raporunu sunarken, bunun sanayi-sonrası kapitalizminin mantıkî ürünü olduğunu da gösterir. Bu ürünlerin ölü gibi olması, Jameson'un eleştirisinin de en güçlü noktasıdır. Bu ürünler arasında yeni hiçbir şey yoktur; sadece eski, dönüştürülmüş ve ikinci-el ürünler vardır; imgeler dünyasına tekrar sokuşturulmak, aynı anda hem eski hem de yeni olarak anlam kazandırılmak istenen naftalin kokulu, bol paça kadife pantalonlar ya da unutulmuş bir Biba elbisesi (örnekler bana aittir) keşfetmek umuduyla geçmiş yağmalandıkça yağmalanır. Bu da hayal gücünün, politikanın ve hatta neredeyse toplumsalın ölümünü simgeler ve Jameson'a göre bu durum, farklı ve iyice parçalanmış kimlik ve öznelliklerle bağıntılıdır. Kültürde ana nokta ve birlik eksikliği, benlikteki parçalanmışlıkla kendini gösterir. Ve bu nokta, benim Jame-

son'a ve onun postmodernite incelemesi üzerine yaptığım eleştirinin temel noktasıdır. Bu kitabın üçüncü kısmı olan 'Gençlik, Medya ve Postmodernite'de, ikinci el ve 'kendi işini kendin gör' türü kültür yağmasının, özellikle henüz yetişkin olmamış, dolayısıyla nispeten güçsüz sayılabilecek siyah ve oeyaz gençlerin, ergen kimliklerinin politikalarını kullanarak, aşağılayıcı ve çoğu zaman mahkûm edici olan yetişkinlerin sosyal düzenine sızmaları için nasıl yer açtığını göstermeye çalıştım.

Postmodernizm ve Popüler Kültür kitabında, ayrıca, oldukça basit iki öneride bulunuyorum: Yüzeysellik, her zaman, kültürde anlamsızlık ve değersizlik demek olmayabilir. Değersiz diye nitelenen şeylerin çözümlenmesi, semiyotik okuma düzeyinde kalmamalıdır. Bu açıdan bakıldığında postmodernizm, kültür eleştirmenlerinin metinde anlam aramayı bir tarafa bırakıp imgeler, değişik kültürel biçimler ve kurumlar arasında oynanan sosyolojik oyunlara gözlerini çevirmelerini sağlayan taze bir soluk gibidir. Popun parlak yüzeyi; filmler, reklamlar ve televizyon programları arasındaki metinlerarası göndermeler (kendisiyle aynı adı taşıyan polisiye televizyon dizisinde Spender, özel olarak tasarlanmış bir bira içicisini andırır; Levi's 501 reklamları Hollywood klasiklerini bir renk cümbüşü içinde 45 saniyelik fragmanlarla yeniden canlandırır; *Dokuz Buçuk Hafta* gibi yeni Hollywood filmleri başarılı reklamlardan ilham alır. Bütün bu çapraz kesişmelerin ve hızlı yön değiştirmelerin, kültürde politikanın ölümünü müjdeleyen işaretler olarak algılanmasına gerek yoktur; ama, bu hızlı hareketi değerlendirebilecek eleştirel bir dağarcık geliştirmemiz de gereklidir. Bence postmodern eleştiri, bunu semiyoloji ve yapısalcılıktan daha iyi başarır.

Ama bundan daha önemlisi, Jameson'un yüzey üzerine yaptığı eleştiridir. Ben, kamp sorunu üzerine düşünerek ve Susan Sontag'ın ünlü denemesi "'Kamp' Üzerine Notlar'dan (Sontag, 1967) faydalanarak, yüzeysel olanı tercih etmenin ince ince düşünülmüş bir politik strateji olabileceği fikrini savunuyorum. Gösterişli, parıltılı fakat değersiz olanın nasıl olup da anlam üretebileceğini kavrayabilmek için, kültür üreticilerini (bu durumda eşcinselleri) kuramlaştırmak ve tüke-

tici kültürün sosyal uygulamalarına kafa yormak gerekir. Üretilen bu anlamlar modernizmin büyük yapıtlarından farklı olabilirler, ama önem açısından onlardan hiç de aşağı kalmayacaklardır.

Bundan başka, Jameson'un şizofrenik öznellik ve bu öznelliğin postmodern kültürün sığlığıyla olan bütünleyici bağlantısı üzerindeki fikirlerini sorgulamak istiyorum. İlk akla gelen soru hiç kuşkusuz, hangi sosyal öznelerin bütün ya da 'sağlıklı' olma ayrıcalığına kavuşabildiği ve böylece tarihe ve kültüre damgalarını vurabildikleridir. Kendi neslini kültürde en iyi temsil etmeyi kim başardı? Toplumun kadın ve erkek sözcüleri kimler oldu? Tam ve sağlıklı bir öznelliğin çöküşüne gözyaşı dökmek; sağlıksız, bilgilendirilmemiş ve biçimlendirilmemiş, melez ve eksik kimliklere kelimenin tam anlamıyla leke çalmak demektir. Bu, siyah kültürün DJ ve MC'lerinin müthiş, yaratıcı kimliklerinin meydan okuyuşunu reddetmek; kültür üreticilerinin isimleri ve belirsiz kökenleri ile oynayarak, Batı sanatının ve sanatsal üretiminin sıkı otoriterciliğine direnen ve onunla alay eden, sanatsal ustalıklarını ise eğlence ve funk'ın maskeli balosuyla gizlemeye çalışan müzikal ses ve örneklere [samples] kulak tıkamaktır. (Belki de bu noktada George Clinton'ın çılgın müzikal yaratıcılığını, Brides of Funkenstein ve Parliament'in insanı duvardan duvara çarpan anarşik melodilerini ve diğer sayısız örneği düşünüyorum; bu örnekler, on yıl sonra binlerce mix ve sample* yapımcısı için 'kökeni bilinmeyen' bir sample mix sağlayacaklardır.)

1980'lerde postmodernizme yönelik ikinci yaklaşım ise onu toplumsallık karşıtı kuramın anti-temelci [anti-foundationalist] bir biçimi -yani, modern toplumsal düşüncenin dayandığı (acımasız) temelleri sorgulayan ve maskelerini düşüren bir eleştiri biçimi- olarak ele almaktı. 1980'lerin sonlarında iyice yayılan bu yaklaşım artık toplumla ilgili tek bir kuram, tek bir 'büyük resim' olamayacağını öne sürüyordu; olsa olsa, aynı görüntüden çekilmiş birkaç şipşak resim

* Sample, sampling: Bir şarkının melodi ya da ritmini, bilgisayar ortamından geçirerek başka bir şarkı içinde kullanmak. Janet Jackson, Tricky, Garbage, Portishead gibi grup ve sanatçılar bu yöntemi kullanırlar.

olabilirdi ve bu resimler de kendi bakış açılarının sınırlarını bilirlerdi. Burada da bir oyunbazlığın, tarihin üst-anlatılarını kaale almamanın, felsefe oyunu oynamayı reddetmenin ve takma adlar, olumsallık ve süreksizlik adına kuralları inatla bozma keyfine duyulan bir arzunun belirtilerini görebiliriz. Lyotard ve Baudrillard gibi postmodern kuramcıların çalışmalarının, on senelik Thatcherizm devrinden sonra iyice yorulan ve düş kırıklığına uğrayan sosyologları ve İngiliz solunu kudurtmasına şaşmamak gerek.

Buna rağmen, ben hâlâ bu çalışmalardan faydalanabileceğimiz çok şey çıkacağı görüşündeyim. Baudrillard'ın, seri üretilen imgeler dünyasında bir gönderme noktası ve gerçekliği gerçek anlamda bulmaya çalışması, yeni kitle iletişim araçları sosyolojisi için eleştirel ve ciddi bir önem taşımaya devam ediyor. Gerçek yaşam, önceki gece televizyonda neler olduğunu konuşmaktır. Gerçeklik *ana haber bültenleridir* ve haberlerdeki imgeler, gelecekteki gerçekliği yapılandıracak ve deneyecek/tecrübe edecek gönderme noktasını oluştururlar. Joan Collins'in ekrandaki imgesi, ekranda ve ekran dışında, evde (*Hello!*'da), sokakta çektireceği resimler için onu 'gerçekleştiren' *image-maker*'larının (kuaförler, modacılar ve makyaj sanatçıları) hakim olduğu gerçek hayatındaki görüntüsü kadar(hatta daha fazla(gerçektir. Dolayısıyla, Joan Collins'in varlık sebebi, "şipşak resimlerinin çekilmesi"dir.

Eğer Baudrillard düzensiz ve zaplayıcı yazı biçemi yüzünden medya sosyologlarının baş belası olmayı sürdürüyorsa, Lyotard da "modern düşüncenin temelleri"yle felsefi oyunlar oynar gibi görünerek başkalarını öfkelendimektedir. Lyotard, bilim, mantık ve Aydınlanma Çağı'nın gelişmesi ile kurmacanın, anlatıların ve öykülerin reddedilmesinin, bunların aslında kapsayıcı büyük anlatılar ve öyküler (serbest pazar, ilerleme ve hatta bilim öyküleri) içinde yaratıldıkları gerçeğini gizlediğini öne sürüyor. Kapitalizm de Marksizm de ilerleme, özgürlük, devrim ve başarı öyküleri üzerine kurulmuştu. Doğa bilgisini ve doğaya efendi olmayı vaat eden bilim ise fetih, militarizm ve öldürmeyi konu alan çok daha geniş bir öykünün parçasıydı. Lyotard büyük tablolara/durumlara da ihtiyatla yaklaşmaktadır.

Bu, tarihin, toplumun ve politikanın sonu anlamına mı geliyor? Hayır, hiç de değil. Bu, toplumsal kuramı biçimlendiren varsayımlar, bu kuramın kullandığı ölçütler ve ölçütlerin dayanakları karşısında dikkatli olmak anlamına geliyor sadece. Aynı zamanda, günümüzde çağdaş kültürün enformasyon panoramasının bir parçası haline gelmiş bilgi alanlarına dahil edilen ya da bu alanlardan çıkartılan şeylere ve sınır çizmelere karşı ihtiyatlı olmak anlamına da geliyor.

1980'lerin sonundaki bir diğer 'büyük mesele' ise, postmodern sosyoloji ya da kültür araştırmalarında Marksizmin geleceğinin ne olacağıydı. Lyotard'ın tarihin üst-anlatıları üzerine yaptığı eleştiriler, tarihin Marksist sınıf çözümlemesi içinde kendisine rahat bir kimlik uzamı bulamayan post-kolonyalist eleştirmeninin, bu düşük rütbeli öznenin ortaya çıkmasıyla aynı döneme denk gelmişti. Ve bu da, Marksist denilen rejimlerin çöküşüyle ve Batı dünyasındaki işçi sınıfının görünür parçalanmasıyla aynı döneme denk düştü; sanayi işçiliğine dayalı eski dünya yerini hizmet sektörüne, merkezi ve periferik istihdam modellerine ve iş, sınıf ve ortak çıkar topluluklarına etrafında biçimlenmek yerine daha güçlü kültürel anlam gruplarına, örneğin, beden, cinsellik, ya da etniklik; milliyetçilik, stil, imaj ve hatta altkültür etrafında biçimlenen kimliklere bıraktı. Kültür araştırmaları içinde Marksizmin eleştirisini yapmak kaçınılmaz bir hal almıştı artık. Laclau'nun *Reflections On the New Revolutions of Our Times*'ı (Laclau, 1991), post-Marksist olma ihtimalini ortaya koyar. Bu çalışma, elinizdeki derlemedeki "Post-Marksizm ve Kültür İncelemeleri" (üçüncü bölüm) adlı makalede derinliğine incelenen iki sebep açısından önemlidir.

Laclau ilk olarak, farklı sosyal grup ve bölümlerin (yaş, cinsiyet, etnik köken, sınıf, milliyet) 'radikal kıyaslanamazlıkları' üzerinde ısrarla durur ve tesadüfilik, plansızlık ya da olumsallık dışında, muhtemel bu grupların birliğinin olmadığı görüşünü çıkış noktası olarak alır. Post-Marksistler farklılıkların ve ayrılıkların, sınırların ve kısıtlamaların sonuçları hakkında düşünmeye başlamak zorundadırlar. İkinci olarak Laclau bize, Gramsci'ye göre hegemonyanın egemen toplumsal düzenin devleti idare etmesinden ibaret olmayıp, aynı za-

manda temel sınıfın (yani işçi sınıfının) neyi başarmak zorunda olduğunu da anlattığını hatırlatır. Bunun için ittifaklar yeterli değildir; hegemonyayı gerçekleştirmek için, belli noktalardaki farklılıkları zaman içinde kaçınılmaz olarak yok edecek bir birlik ve liderlik kurumu gerekir. Gramsci tamamen reddedilmemektedir; ama Laclau, birlikten ve ittifaklardan kararlı bir şekilde uzaklaşarak, post-Marksist söyleme kaymaktadır.

Bu durum, aynı derecede önemli bir soruyu feminizm için de ortaya koyuyor. Farklılık ve bölünme gibi sorularla yüzyüze geldiğinde, feminizme ne olacak? Evrensel bir hareket olan feminizm, farklılıklarını korumak ve ilan etmek isteyen kadınların saldırıları karşısında ne yapacak? Post-feminizm terimi, kültürel kuramda ve sosyolojide işe yarar bir yer edinebilecek mi kendine?

Tehlikeli Yıllarda

Modernitede kadının yeri ile postmodern toplumda feminizm politikaları, son zamanlarda toplumsal kuram alanında karşı karşıya getirildi ve postmodernizm söz konusu olduğunda tarafsız kalmak ya da isteksizce de olsa modernitеyi savunmak genel bir tavır haline geldi. İşler neden böyle oldu? Modernitenin özgürlük, serbestleşme ve ortaya çıkmakta olan eşitlik söylemleri için uzam açtığı öne sürülmüştü; Aydınlanma Çağı da insanları batıl inançların, mistisizmin ve dinsel dogmaların baskısından kurtarmıştı. Ancak, kadınları Aydınlanma'nın ve modern toplumsal düşüncenin felsefî çatısına uydurmanın zorluğu epey beyin cimnastiği gerektiriyordu. Sonuç olarak feministler, ya 'büyük anlatılar'ın muhafaza edilmesini ya da 'pragmatik ve yanılabilirci' [fallibilistic] postmodern bir feminist kuramı (Wolff, 1990) savundular. Bunların dışında kalan birkaçı ise kadınları bu çerçeveye uydurma çabasını terk edip modernitеye güle güle diyerek, postmodern toplumsal eleştirinin sonuçlarıyla yüzleşince neler olacağını keşfetmek istediler. Bu tartışmayı dördüncü bölümde ele alarak, kitabın birinci kısmını sonlandırıyorum. Modernitеyi imkân sağlayan

bir yapı olarak gören kavramı terk etmenin tehlikesi ise, kadın hareketi kavramını, kadın olmanın ne demek olduğunu unutmak ve bununla birlikte 'kadınlar' adına konuşabilecek bir temsil politikasını da kaybetmek korkusudur. Bunun sebebi postmodern kuramın bekâr kadınlık fikrini destekleyen ve sağlamlaştıran temelleri keşfetmeye çalışması ve böylece, dışarda bırakılanlara dikkat çekmesidir. Feminist postmodern kuram temsil terimlerine karşı çıkanlara ve 'bizim adımıza söz söyleyemez' diyenlere kulak vermemiz gerektiğini ısrarla savunur; ki bu seslerin çoğunlukla siyah kadınlara ait olması da ihmal edilecek bir nokta değildir.

Feminizm, modernizm ve postmodernizm hakkında iyice düşünüp bir karara varmak için benimsenebilecek alternatif yollardan biri de, feminizmi kültür sorunlarının yanına yerleştirmektir. Nava (1992) ve Bowlby (1992), kadınların modernist kültürde görünmez olmak bir yana, modern şehirdeki halka ait yeni mek(nlarda kilit bir rol oynadıklarını ve bu şekilde kapitalist tüketici kültürün gelişimini temsil etmeye başladıklarını savunurlar. Modernite modern kadını göz alıcı şıklıkta, modaya uygun tarzıyla sembolize ediyordu. Bu yazarlara göre, kadınların modernite içinde sahip oldukları güçlü pozisyonun kanıtları vardır; feministler postmodernizmi sanatsal bir uygulama olarak ele aldıklarında ortalık biraz daha yatışır. Burada, resim, sinema, fotoğrafçılık ve de yazı alanındaki postmodern stratejiler etrafında canlı bir tartışmanın döndüğünü görüyoruz. Ben ise, bu çabanın bir kısmının, postmodern kuramın feminist kültürel eleştiriyle uyumlu hale gelebilmesi için uğratıldığı değişiklikler yüzünden zarar gördüğünü düşünüyorum. Postmodern kurama önce modernist öncülüyle aynı çizgide ve bağıntılı tarihsel bir yer verilmiş; sonra da açıkça görülebilecek radikal bir geleneğe oturtulmuştur. Craig Owen'ın 'temsilin temellerini ortadan kaldıran ve sanat içinde yapıçözümcü bir güç olarak faaliyet gösteren bir çaba... Bu, postyapısalcı ve postmodern kuramla birleşmiş ve imgeyi dengesizleştirmek gibi radikal bir projesi olan postmodern bir kültürel uygulama düşüncesine geri dönüş demektir.' (Wolff,1990:195) diye tanımladığı postmodern sanat kavramını Janet Wolff'un benimsediği anlaşılıyor. Postmodernizmi sanat-

taki radikal gelenekler içine bu şekilde yerleştirerek ve bu düşünce şeklinin belirlediği radikal kopmayı reddederek 'en iyi postmodern kuram ve uygulama, modernizmin değiştirilmiş bir şeklidir.' (a.g.e.: 205) sonucuna ulaşan Janet Wolff'un görüşü, benim fikrime göre, inandırıcılıktan oldukça uzaktır. Eğer Janet Wolff haklıysa, açık seçik farklı bir feminist postmodernizmi savunacak hiçbir gerçek kanıt yoktur. Bu kanıt, moderniteden postmodernizme uzanan, üzerinde uzlaşmaya varılmış bir çizgi ile yetinilir ve feministlerin cevaplaması gereken soru da bağlantı noktası etrafında dönüp durur.

McLennan bu anlamda bir bağlantıya ve sürekliliğe ihtiyaç duyulduğu görüşüne katılmakla birlikte ayrıca moderniteyi değiştirme yolunu da tercih ederdi mutlaka. McLennan bize Aydınlanma'nın, içinde yaşadığımız toplumu iyileştirmek anlamına geldiğini hatırlatır. Toplum bilimlerinin gelişimi de bu projenin bir parçasıydı. McLennan, 'kayıtsızlığı' [indifference] güçlendirdiğini savunduğu görecelilik adına modernitenin ideallerini reddetmenin yaratacağı tehlikelere dikkat çeker. Evrensel ilkelerin olması gerektiğini söyler. Bunlar olmadan neyin iyi, neyin doğru olduğu yönünde tartışmalar yapılamayacağını savunur.

Stuart Hall (1992) ise farklı bir ihtimaller grubunu inceler. O, yeni dünyanın çok farklı bir dünya olduğu savındadır. Sınırlar değişmektedir; yeni haritalar, yeni milliyetçilikler ve uluslaraşırılıklar [transnationalism] vardır artık. Stuart Hall, sosyologlar olarak bizim üstümüze düşenin bu değişimleri açıklamak olduğunu söylemektedir sanki. Hall bize, moderniteyi savunmak yerine, modernitenin 'öbür yüzü'nü gösterir. Bazılarının düzen, mantık, başarı, insanlık ve vizyon gördüğü yerde Hall barbarlık ve kargaşa görür. Onun sesi, post-kolonyalist bir sestir. Ses feministlerin, bizim de modernitenin öbür yüzünü araştırmamız gerekiyor mu, sorusunu sormalarına yol açar. Bu soruyu bir tarafa bırakıp, postmodern perspektiften bakınca feminist politikaların nasıl göründükleri ve böyle bir konumdan nasıl bir sosyolojik uygulama çıkabileceği üzerine tüm çabamızla kafa yorma lüksüne sahip miyiz acaba?

Braidotti (1992), Butler (1992), Flax (1992a, 1992b) ve post-

kolonyalist feminist tavırdan gelen Gayatri Chakravorty Spivak (1992), modernitenin radikal bir eleştirisini yaparak bize bu konuda yol gösteriyorlar. Mantık, insanlık ve hatta eşitlik 'tahakküm kurucu' Aydınlanma kavramlarıdır. Bazılarını aydınlatmak, birçoklarını denetim altına almak demekti. Akılcılık ve bilginin en büyük başarıları, yeni bir düzen ve boyutun disipline dayalı uygulamaları üzerinde yükseliyordu. Öte yandan, bu tür bir sorgulama mantığın tümden reddi anlamına gelmez; bunun yerine mantığın ya da akılcılığın yapısını sorgular. Düşünmek hakkında da düşünmemiz gerekir. Kimin adına düşünüyoruz? Niçin düşünüyoruz? Feminist bir entelektüel ya da feminist bir sosyolog olmak ne demek? Eğer feminizm modernitenin ürünlerinden biri ise, bütün kadınları temsil edemiyor ve zaten etmemesi gerekiyorsa, o zaman nasıl feminist bir politika oluşturacağız, kime hitap edeceğiz? Hem Butler hem Spivak en önemli ânın, 'öteki' kadınların kendilerine hitap edilmediğini söyledikleri an olduğunu belirtir. Dolayısıyla, siyah kadınlar da böyle bir yorumda bulunduklarında kadınlar olarak farklı bir kimlik yaratmakta ve bu kimliği kuvvetle ortaya koymaktadırlar. Aynı şey genç kadınlar için de geçerlidir; feminizmi anlamlı bulup etkilenmekle birlikte, onları iyi feministler haline getirmeye çalışan öğretmen, anne ve diğerlerinin zorlamalarına kızan genç kadınlar, feminizm (iyi) ile feminenlik (kötü) arasındaki eski kutuplaşmanın, Charlotte Brundson'un (1992) açıkladığı gibi, nasıl iyi bir sonuç vererek ebediyen yok olduğunu kesin bir şekilde göstermektedirler. Artık her şey daha karmaşık. Feminizm ile feminenlik arasından doğan şeyin ne olduğunu araştırmak zorundayız; ve sosyal düzen açısından bakıldığında bazıları ciddi sorunlar yaratan yeni kategoriler oluşturan kadınların yaratıcılıklarına da kulak vermeliyiz. Dolayısıyla, bekâr anneleri ve aile hayatında yeni baş gösteren akışkan ilişkileri ele alarak, feminist postmodern sosyoloji için mükemmel bir başlangıç yapabiliriz.

Flax, Butler'ın öne sürdüğü bazı noktaları daha da ileriye götürüyor. Mantığın zafer kazanacağına ve bizi mantıksızlığın tehdidinden kurtaracağına artık inanmıyor olmak çok ürkütücü. Mantığın, doğrunun ve bilginin sınırlarını cesaretle kabullenmedeki başarısızlık, ken-

dinizi serbest bırakmak korkusuna dayanıyor. Devam edin, diyor Flax; bence de hiç mahzuru yok. Korku ve tehlike içinde yaşamamak demek, günlük deneyimlerin çoğundan vazgeçmek demek. Eğer postmodernizm gündeme belirsizlik aşılıyorsa, eğer mantığın ötesine geçmek zorundaysak, o zaman en azından önceden uyarılmış olduğumuzu söyleyebiliriz. Politikalarımız sosyal güvensizliğin çoğul gerçekliklerini yansıtmaya başlayabilir. Politik 'ahlak panikleri'yle olduğu kadar, kişisel ahlak paniklerimizle de başa çıkmak zorundayız.

Eğer yeterli çabayı gösterirsek, kendi feminist benliklerimizi ve feminist kuramı kızlarımızda ve öğrencilerimizde yeniden üretebileceğimize inanmanın büyüsünü reddeden sosyoloji ve kültür araştırmaları içinde, bir tür feminist postmodernizm kurmak için de bu bize yol gösteriyor. Sosyal bilimlerde yer alacak post-feminizm ve postmodernizm, bu düşünce şeklindeki derin sorunu görebilmek anlamına gelmelidir. Farklılığa saygı göstermeliyiz; ve bu da, eşitlik elde etme isteklerini ifade etseler bile, bildiğimiz üzere, feminizmi politik bir uzam olarak seçmeyen genç kadınları da kapsamak demektir. Kendimizi serbest bırakıp çözümleme yeteneklerimizin ve eleştirel içgörümüzün sınırlarını anlamak zorundayız. Onların, İngiltere'de genç bir kadın olmak konusunda kendi yargılarını geliştirebilecek düzeyde oldukları kabul edilmelidir. Toplumsal cinsiyet [gender] içinde böyle bir farklılık uzamına izin vermek, öğretmeyi ve araştırmayı çok daha heyecan verici bir proje haline getirecektir. Böylece, öğrencilerimize neden bunu öğrettiğimizi, hâlâ geçerli olup olmadığını, öğrencilerimizi ilgilendirip ilgilendirmediğini kendimize devamlı sormak zorunda kalacağız. Bu derlemedeki denemelerin her biri toplumsal değişimin bir yönünü ele alıyor. Toplumsal ilişkilerin kültür alanında nasıl işlediği ve kültürün buna karşılık olarak değişim deneyimini nasıl sembolize ettiği bu çalışmanın gönderme noktalarını oluşturuyor. Ve bu giriş yazısının başında adı geçen bütün yazarların belirttiği gibi, kültür araştırmalarında ve de bu derlemede altı çizilen noktalar gündelik hayatın önemli, fakat genellikle fark edilmeyen dinamikleridir: Mutfaktaki sesler, evdeki gürültüler, sokaktaki stiller ve işaretler...

KAYNAKÇA

Baudrillard, Jean (1983) *In the Shadow of Silent Majorities*, New York: Semiotexte. [*Sessiz Yığınların Gölgesinde*, Ayrıntı Yay.]

Berman, Marshall (1984) *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Londra: Verso.[*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çeviri: Ümit Altuğ-Bülent Peker, 1994, İletişim Yay.]

Bowlby, Rachel (1992) *Stilll Crazy After All These Years*, Londra: Routledge.

Braidotti, Rosi (1992) 'On the feminist female subject or from she-self to the she-other', G.Bock ve S. James (der.) *Beyond Equality and Difference: Citizenship, Feminist Politics and Female Subjectivity*, Londra: Routledge, s. 176-192.

Brunsdon, Charlotte (1992) 'Pedagogies of the feminine: feminist teaching and women's genres', *Screen* 32, 4: 364-382.

Butler, Judith (1992) 'Contingent Foundations: feminism and the question of "postmodernism"', J. Butler ve J.W. Scott (der.) *Feminists Theorise the Political*, Londra: Routledge, s.192-209.

Flax, Jane (1992a) 'Beyond equality: gender, justice and difference', G. Bock ve S. james (der.) *Beyond Equality and Difference: Citizenship, Feminist Politics and Female Subjectivity*, Londra: Routledge, s. 192-209.

Flax, Jane (1992b) 'The end of innocence', J. Butler ve J. W. Scott (der.) *Feminits Theorise the Political, Londra*: Routledge, s.445-464.

Hall, Stuart (1992), 'The question of cultural identity', S.Hall, D. Held ve D. McGrew (der.) *Modernity and Its Futures*, Oxford: Polity Press, s. 273-327.

Jameson, Fredric (1984) 'Postmodernism, or the cultural logic of the capital', *New Left Review* 146: 53-92.

Laclau, Ernesto (1991) *Reflections on the New Revolutions of Our Times*, Londra: Verso.

Lyotard, Jean François (1984) *The Postmodern Condition*, Manchester: Manchester University Press. [*Postmodern Durum*, Çeviri: Ahmet Çiğdem, 1997, Vadi Yay.]

McLennan, Gregor (1992a) 'Sociology after postmodernism', açılış konuşması, Faculty of Social Sciences Occasional Papers, Massey University, Palmers Bag, New Zealand, s. 1-22.

McLennan, Gregor (1992b) 'The enlightenment project revisited', S. Hall, D.

Held ve D. McGrew (der.) *Modernity and Its Futures*, Oxford: Polity Press, pp: 327-379.
Nava, Mica (1992) *Changing Cultures: Feminism, Youth, Consumerism*, Londra: Sage.
Rowbotham, Sheila (1973) *Hidden From History*, Londra: Pluto Press.
Sontag, Susan (1976) 'Notes on "camp"', S. Sontag, *Against Interpretation*, Londra: Eyre & Spottiswode, s.35-64.
Spivak, Gayatri Chakravorty (1992) 'French feminism revisited', J. Butler ve J.W. Scott (der.) *Feminists Theorise the Political*, Londra: Routledge, s. 54-86.
Wolff, Janet (1990) 'Postmodern theory and feminist art practice', R. Boyne ve A. Rattansi (der.) *Postmodernism and Society*, Londra: Macmillan, s. 187-208.

I
POSTMODERNİZM VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI

1
Postmodernizm ve Popüler Kültür 'Soweto Hamlesi'

Postmodernizmi çağdaş hayatın bir haline, ya da metinsel ve estetik bir uygulamaya gönderme yaparak tanımlamak ve kitaba böyle başlamak yerine, postmodernizm üzerine yapılan son tartışmaların popüler kültür çözümlemecileri için hem olumlu bir çekiciliğe sahip olduğunu, hem de fayda sağlayabileceğini söyleyerek söze girmek istiyorum. Bunun sebebi, bu tartışmaların, modası geçmiş diğer anlatımlara göre, çağdaş temsilin daha geniş ve daha dinamik bir yorumunu sunmalarıdır. Yapısalcı eleştirinin çeşitli yönelimlerinin aksine postmodernizm, birbirleriyle düz ve çaprazlama ilişkiler kuran imgeleri ele alır; ve göstergebilimcinin sabit ve tek açılı görüşünün yerine, parçalanmış ve sık sık kesintiye uğrayan çoğul 'bakış'ın konması gerektiğini savunur.

Göstergebilimcilerin yavaş, hatta ruhsuz ve baygın 'bakış'ları 1980'lerde zamanın ritmini yakalamayı başaramayacakmış gibi görününce, örnek alınacak metin ya da görkemli bir şekilde kodlanmış te-

kil imge de metinsel koyuluğa ve günlük yaşamın görsel yoğunluğuna yenik düşüyor. Postmodernizm sahası, sadece ruhsuz görünen bu yürüyüş yüzünden değil, bunun yanında bugünkü hayatın genel koşulları ve kültürel çözümleme uygulamaları arasında somut bağlantılar kurmakta gittikçe artan yeteneksizlik yüzünden de yaşanan düş kırıklığını hiç kuşkusuz ifade ediyor.

Yapısalcılık eski ortodokslukların yerine yenilerini koymuştur. Bu durum, zaten var olan yazınsal veya estetik hiyerarşide yüksek bir konuma yerleştirilmiş metinleri yapısalcılığın tekrar okumasında apaçık görülür. Başka bir yerde de, başta Hollywood klasikleri, ardından seçkin reklam imgelerinin geldiği ve genç kız ve kadın dergilerinin tamamladığı sıralamayla, yeni bir hiyerarşi oluşturur. Diğer temsil türleri, özellikle müzik ve dans ise, tamamen ortadan kaybolmuştur. Andreas Huyssen, 1984'te yazdığı postmodernizme giriş yazısında, yüksek modernizm yapıtlarına, özellikle de James Joyce ya da Mallarmé'ye gösterilen 'yüksek' yapısalcı tercihe dikkat çeker. "Eleştirel kuramda sahnenin merkezini klasik modernistlerin ellerinde bulundurduklarına şüphe yoktur: Flaubert... Barthes'da... Mallarmé ve Artaud, Derrida ve Magritte'de .... Foucault'da... Joyce ve Artaud, Kristeva'da ... ve böyle sonsuza kadar devam eder" (Huyssen, 1984:39). Huyssen bu durumun yüksek sanatlar ve 'aşağı', daha az ciddi, popüler sanatlar arasındaki eski ayrılığı yeniden canlandırdığı görüşündedir. Yorumunu sürdürür Huyssen: 'En geniş anlamıyla pop, postmodern fikrine ilk şeklini veren bağlamdıÖve postmodernizmdeki en önemli eğilimler, modernizmin kitle kültürüne gösterdiği insafsız düşmanlığa meydan okudular.' (Huyssen, 1984: 16). Yüksek kuramın, çok katmanlı popla baş etmek için yeterli donanıma sahip olmadığı açıktı. Üstelik yüksek kuram bu biçimler dizisi karşısında büyük bir heyecan göstermemişti; bunun sebebi belki de popun hiçbir zaman kendini tek bir ayrı söylem içinde belirtmemesi; bunun yerine imgeleri gösteriyle, müziği sinema ya da kliplerle, dergi biçimini çıplak kadın fotoğraflarıyla birleştirmeyi tercih etmesiydi. Guardian'da çalışan bir gazetecinin belirttiği gibi (3 Ocak 1986), 'Bugünün rock ve pop yıldızları multi-medya dillerini konuşmak zorundalar.'

Barthes'ın dışında, 'ağır sıklet' eleştiri kalıcı metinler üzerinde yoğunlaşmışken, tüy sıklet kültürel çözümlemeye gündelik yaşamın kolaylıkla unutulan imgeleri teslim edilmiştir. Ve, göstergebilim ve yapısalcı eleştirinin ülkenin her tarafındaki medya hareketlerinde elinde tuttuğu birinci derecede öneme sahip konum, kodu çözülmek üzere olan imgenin 'saflığı'nı yansıtır. Metinlerarasılığa ve disiplinlerarasılığa dikkat çekmeye yönelik tüm işaretlere rağmen, *yapısalcılıklara* verilen merkeziyetçilik, gerçekte metnin ya da imgenin yerini saptayan ve ona anlam üretme imkânı tanıyan tüm diğer karmaşık ilişkileri zorla çıkarır görüntüden. Bu ilişkiler arasında, ticari meta dünyası içinde kendi fiziksel yerini, zaman içindeki sıralanışını ve tüketicilerini olduğu kadar izleyicilerini de belirleyen ilişkiler vardır. Böyle meseleler, biraz kayıtsızlıktan, sosyoloji ve 'ampirizm' -sanki ikisi de aynı şeylermiş gibi- alanına indirgenirler sık sık. Ve eleştirmenler bu dış gerçekliğin aslında diğer bir dizi metinden başka bir şey olmadığı yönünde ısrar ederlerken, diğer yandan da, tüketiciler, okurlar, seyirciler ve izleyiciler hakkında hiç de ilginç olmayan sorular üretmekten mutluluk duyarlar; sanki bu, elinde anketler ve bir kağıt altlığıyla sokak köşelerinde dolaşmayı gerektiriyormuş gibi.

Postmodernizm bir zamanlar saygın olan sosyolojik meselelerin entelektüel gündemde tekrar görünmelerine izin verir. Yaşanmış deneyimlerin soluk alan her yönünün, medya imgelemi tarafından sorgulanmasını başlangıç noktası alarak, yapısalcılığın dar görüşüne üstü kapalı meydan okur. Bu süreç öylesine kapsamlı ve kaçınılmazdır ki, bir tek âna ayrıcalık tanımak kavramsal olarak imkânsız hale gelir. Hem yüksek kültür ve pop sanatlar hem de temsil ve gerçek arasındaki eski bölünmenin dikkatsizce yeniden üretilmesinden, şimdiye kadar sadece Dick Hebdige'nin (1979) *Subculture: The Meaning of Style*'ı kendini kurtarmayı başarabilmiştir. *Subculture*'da Hebdige, tanıdık nesnelerin, hem dilbilimsel ya da 'saf' görsel işaretler olarak hem de düzenlenmiş anlamın işaretleri ve depoları olarak çözümlenmeye hak kazandıklarını kabul eder. Altkültürün kavramsal şemsiyesi altında sanatı, edebiyatı, müziği, stili, giysiyi ve hatta davranışı bir araya getirip aynı çözümleme düzlemi üzerine yerleştirir. Hebdige ay-

nı zamanda çağdaş yaşamın tanıdık işaretlerini yorumlama işine de hız ve aciliyet kazandırır.

O halde Hebdige'nin postmodernizm sorusunu dolaysız olarak ele aldığı daha yeni bir makalesinde (1988), *Subculture...*'daki -ve daha da açıkça, yeni moda ve stil dergilerindeki- oyunbaz öğeleri inkâr etmesi şaşırtıcıdır. Artık bir stil *fazlalığı*, hilenin kutsanması ve pastişin güçlü bir kültürel tercih haline gelmesi olarak gördüğü bu şeyein karşısında Hebdige güven verici gerçeği arar. Postmodernizmin zeki şakacılığının, özellikle de *The Face*'in sayfalarında görülen türden örneklerinin, gerçeklerden ayrılmayı ve toplumsal sorumluluktan kaçınmayı temsil ettiğini öne sürer. Dolayısıyla açlık, sömürü ve baskı dünyasına dönüş ve bu dönüşle birlikte parçalanmamış, tanınabilir bir öznelliğin yeniden canlandırılması üzerinde ısrarla durur. Jameson'un (1984) betimlemiş olduğu postmodern halin önemli bir özelliğine, yani, öznelliğin ölümüne ve onun yerine yaygın bir toplumsal şizofreninin doğmasına sadece şöyle bir değinir. Öyle görünüyor ki Hebdige, postmodernizm eğer kimliğin dağılması demekse, ona sırtını dönmeyi tercih edeceğini söylemek istemektedir. Burada benim tartışacağım nokta ise, Hebdige'nin bahsettiği yüzey -pop, müzik, biçem ve modanın- alanlarının ne onun (ya da *The Face*'in) kabul edebileceği kadar homojen ne de sınırlı olduğudur. Pastişi memnuniyetle kabul eden, iki dirhem bir çekirdek giyinmekten veya gündelik giysilerini "sırtına geçirivermekten" cüretkâr bir zevk alan ve parçalanmış öznelliğin keşfine çıkan günümüzün panoraması günümüz 'gerçekliği'nin daha geniş şartlarıyla daha kesin bir ifadeye kavuşur: İşsizlik, eğitim, 'kültürün estetikleştirilmesi' ve egemenliğin hem ataerkil hem de emperyalist olan (modernist) üst-anlatıları tarafından geçmişte sesleri kesilenlerin dirilmesi.

Postmodernizm, diğer entelektüel kategorilerin çoğuna oranla, çok çeşitli dağarcıklara daha çabuk girdi; sanat tarihinden politik kurama, gençlik kültür dergilerine, albüm kapaklarına ve *Vogue*'un özel moda sayfalarına yayılıverdi. Bence bu durum, gelgeç zevklerden daha fazlasına işaret ediyor; ayrıca, radikal bir kavramın bir kez satın alındığında hızla ticari bir mal haline geldiği, bu süreç içinde yıkandığı ve

kurumak üzere dışarıya asıldığı şeklindeki Marcuse'nin eski 'yeniden kazanma' kavramından da daha fazlasına işaret ediyor. Bu bölümde, daha sonra, entelektüel çözümleme ile pop gazeteciliğinin (ve pop üretiminin) postmodernizm etrafında birleşmekte olan dünyalarını, eğitimin ve özellikle 'kültür araştırmaları'nın rolü üzerinde durarak ele alacağım. Şimdilik, terimin esnekliğine ve kapsamına dikkat çekmek yeterli.

Postmodernizm İngiltere'de ortaya çıktığında hiç kuşkusuz taze bir soluk gibi geldi. Başka bir deyişle, çok sayıda deneyimi, özellikle Baudrillard'ın (1985) 'iletişimin anlık olması' adını verdiği durumu saptadı. Bu durum, bir zamanlar özel olan uzamlara, yani, tinin 'ötekini' keşfetme şansının olduğu; örneğin, yabancılaşmayı keşfetmeye çalıştığı uzamlara görüntünün ve iletişimin akın etmesine göndermede bulunuyor. Baudrillard, yırtıcı ve global sömürgeci medyanın bu uzama sızmış olduğunu öne sürüyor. Ama benliğin hudutları silinip değiştikçe, ayrı söylemleri ve ayrı politikaları belirleyen sınırlar da değişiyor. Baudrillard 'anlığın' [instantaneity] yarattığı yeni birleştirici olanakları karamsar bir hava içinde yorumlar. 'Her şey enformasyon ve iletişimin çok parlak, acımasız ışığına maruz kalıyor.' (1985: 130) ve bu da sadece 'iletişim sarhoşluğu'[ecstasy of communication] yaratıyor. Ama Baudrillard'ın bu kadar karamsar olması şart mı? Bu hızlandırıcı sürecin, bu şiddetlenmiş mübadelenin uğursuz bir şeymiş gibi karşılanmasına gerek var mı?

Bu bölümün geri kalanında postmodernizm vakasını ele alacak ve kitle iletişim araçlarının çılgınca genişlemesinin doğuracağı politik sonuçların tamamen olumsuz olmadığı üzerinde duracağım. Bu durumu en açık şekilde, Üçüncü Dünya'nın temsillerine baktığımızda görebiliriz. Bu temsiller artık ne gerçekçi dokümanterler ne de egzotik televizyon seyahatleriyle sınırlanabilir. Üçüncü Dünya biz Batılıların gözünden uzak durarak huzurumuzu bozmamayı reddetmektedir. Üçüncü Dünya, global medyayı kullanmak konusunda en az eski sömürgeci güçler kadar başarılıdır artık. Aynı şekilde, İngiliz ulusunun 'biz'i de artık güvenilir bir gerçekliğe sahip değil; bu yapmacık birlik kesin olarak parçalandı. Yeni ittifaklar ve dayanışmalar medya imge-

leri içinde ve bu imgelerle birlikte ortaya çıkıyor. Güney Afrikalı siyahlar ırkçılığa son verdirmek için ellerindeki her kaynağı kullanırlarken; İngiltere'de, şehrin iç mahallelerinde yaşayan gözleri açılmış siyah nüfus, onları bir 'iletişim sarhoşluğu' içinde seyredebiliyor. Dick Hebdige *Subculture*'de şaka yollu ve bir tür postmodern dille 1976 yılında televizyonda yayınlanan Soweto görüntülerinin İngiliz gençliğine 'Soweto Hamlesi'ni öğrettiğini yazar. On sene sonra, bu bağlantı büyüdü ve kuvvetlendi. Bu yeni kimliğin şimdiki imgesi, tetik ve mekanizma.

İçe patlama

Tabii ki bu kadar basit değil. Güney Afrika hükümeti siyah halkın yaşadığı yerlere gazetecilerin girmesini yasakladı (1985). Politik açıdan daha az çalkantılı olan bölgelerde medya acımasız bir şekilde olayları kapıp kaçırmaya ve onların yerine, basmakalıp davranışları diğer temsil biçimlerinden, çoğunlukla da televizyon yayınından gelen ve olup bitenlerle ancak teğet bir bağlantı kuran bir dizi teatral gösteri sunmaya devam ediyor. 1985, böyle örneklerin bolca görüldüğü bir yıldı. Reagan'ın hastalığı halka pembe dizilerin lisanı kullanılarak aktarılmıştı. Bir *Guardian* muhabiri, doktorlar beyaz elbiseleriyle basın toplantılarında görünmeselerdi, Reagan'ın hastalığına kimsenin inanmayacağına dikkat çekmişti. Bundan birkaç hafta önce ise, Atina'da bir TWA havayolları bürosunu ele geçiren Şii milisler, Batı televizyonlarının en çok seyirci topladıkları saatte ekranda yer kapma telaşı içinde, tepelerine rastgele ateş açılma ihtimaliyle karşı karşıya olan rehinelerine Lübnan usulü ziyafet çeker gibi muzaffer bir edayla gülümsemeyi unutmamışlar; sonra da rehinelerini bağlayıp ABD'ye götürmüşlerdi.

En uygun temsili sunmak adına gerçeklerden böyle kolaylıkla uzaklaşılması, medya ve toplum hakkında konuşmayı zorlaştırıyor; imgeler ya da popüler kültür biçimleri ve onların tüketicileri arasındaki ilişkilerin niteliğini kavramakta ise çok daha büyük sorunlara yol

açıyor. Bilinç endüstrileri son on yılda göze çarpan bir şekilde değişti kuşkusuz; ama, onların izleyicilerinin beklentileri ve bakış açıları da değişti.

Geri plandaki şiddetli ekonomik çöküş karşısında kitle iletişim araçları, yeni satış mağazaları ele geçirmeye ve yüksek teknoloji ürünü mallarını emecek taze pazarlar yaratmaya devam ediyor. İmge, sembolik olarak, çağdaş bir tahakküm kazandı. Artık imge ve gerçek, medya ve toplum hakkında konuşmak mümkün değil; bu ikililer birbirlerine öyle dolandı ki, aralarına bir çizgi çekmek imkânsız. Gerçek dünyaya gönderme yapmak yerine, çoğu medya yapımı kendini diğer imgelere, diğer anlatılara gönderme yapmaya adamış durumda. Özgöndergelilik [self-referantiality], pek dikkate alınmasa da, her şeyi içine alıyor. İtalyan eleştirmen ve yazar Umberto Eco yakın zamanda (1984) TV'nin eski konumuyla (paleo-TV) şimdiki konumunu (neo-TV) karşılaştırmaktadır: 'Televizyonun en önemli özelliği dış dünyadan gittikçe daha az bahsetmesidir. Oysa paleo-televizyon dış dünyayı ele alırdı, ya da en azından öyle görünürdü; neo-TV ise hep kendinden ve kendi seyircisiyle kurduğu ilişkiden bahsediyor.' (1984:19).

Öz-göndergelilik farklı medya biçimleri içinde ve bunlarla kesişerek oluşuyor. Bir televizyon programı diğerinin yaratılmasını sağlayabiliyor (*The Tube*'deki Paul Gambaccini); tıpkı, daha geniş ölçekli sinema prodüksiyonlarına dayanan televizyon filmleri çekilmesinin gittikçe yaygınlaşması gibi. Materyal ve içerik açısından da benzeri bir bağlılık var; ve aynı zamanda, yazılı medyanın faydalandığı televizyon öykülerinde okurun ve seyircinin neyi ilginç bulduğunun, beklentilerinin ne olduğunun nispeten yeni bir tanımlaması da söz konusu. *The Face* dergisi *The Tube* üzerine ve daha da yakın bir tarihte *EastEnders*'taki hamile öğrenci Michelle üzerine haber yapmış; *The New Musical Express, Brookside* üzerine özel bir makale basmış; ve *City Limits, Coronation Street*'in setine bir hafta boyunca gazeteci göndermiştir. Bu, kurmacanın gerçeklerle karıştırıldığı anlamına pek gelmez; daha ziyade, bir dizi metinsel uygulama (söz konusu durumda İngiliz pembe dizileri) bir başka diziye (gazete okuma ya da bir başlığa göz atma) gönderme noktası oluşturmaktadır.

Medyanın birbirine bağımlılığı, hem ekonomik hem de kültürel bir zorunluluktur. Cumartesi sabahları yayınlanan çocuk programları, bütünüyle pop müzik endüstrisi etrafında gelişmekte; ve yeni 'promo' videoklipler için geniş bir vitrin oluşturmaktadır. Bu programların içeriği, tanıdık pop işletmeciliği etrafında planlanır: yıldızlarla telefon bağlantıları, röportajlar, yeni single'lar, genç yetenekler için düzenlenen yarışmalar. Bu durum, bugün kitle iletişim araçları arasındaki *feed-off* etkiyi ortaya koyuyor. Bir zamanlar ***Blue Peter***'ın ortasınıf dünyası, çocukları yardımseverliğe yöneltirdi; oysa bugün bu yerde, kültür ve görsel iletişim biçimine bürünmüş sermaye, gençlik piyasasında daha derinlere sızıyor. Bu durum, bu programların sınıfsız dünyasında, çocukları ve hatta daha yeni yeni yürümeye başlayan bebekleri hayranlara dönüştürüp albüm satın alan halkın bir üyesi haline getirerek, gençlerin tüketicilik yaşı sınırlarının iyice geriye çekilmesi anlamına geliyor.

Bu sonsuz çapraz-göndermenin anlamları/imaları çok geniştir; devamlı büyüyen, ama çeşitliliği azalan sözel ve görsel bir panorama yaratır. Bu panoramada yer alan yinelenmiş kurmaca ve karakterler popüler bilgi alanına sokulur; ve böylece popüler kültürün büyük bir kısmını oluştururlar. Victoria Principal'i tanımamayı başarmak zor bir iştir; Dallas'ı hiç duymamayı başarmak ise imkânsızdır.

Metinler her zaman diğer metinlerle bağlantılıdır; ya da diğer metinlere göndermede bulunurlar. Simone de Beauvoir (1984) ***Bir Genç Kızın Anıları*** adlı yapıtında, çocukluğu, ergenliği ve yetişkinliğinin ilk yıllarında okuduğu tüm kitaplara sayfalar ayırmıştır. Bu eleştirel bibliyografya gerçekten de çalışmanın önemli bir yönelimini oluşturmaktadır. Şimdiki fark ise, bu sürecin artık edebiyat alanıyla pek sınırlı olmaması; daha yaygın ve daha görünür olarak ticari kitle iletişim araçlarıyla dolu olmasıdır -ki bu alanda daha epey boşluk vardır. Böyle bir açılma, kullanma/erişme haklarının [rights of access] genişlemesi demek değildir; tüketme hakkının genişlemesi anlamına gelebilir olsa olsa. Çoğu zaman ise sıcak, samimi bir karşılıklı tebrikleşme, çapraz-gönderme ve tekrarlama anlamındadır (***Wogan Denver***'da, ***Clive James Dallas***'ta). Baudrillard son zamanlarda ortaya çı-

kan bu değişimleri biraz olumsuzlukla, kuşkuyla karşılar; ve daha fazla medyanın, daha fazla enformasyon kisvesi altına gizlenmiş daha az anlam demek olduğunu öne sürer: 'Enformasyonun tek boyutu içinde tüm sırlar, uzamlar (yerler) ve sahneler ortadan kaldırılır.'(Baudrillard, 1985:130). Eco da televizyonda çok kanallılığın yarattığı düzensizlik etkisinden bahsederken, Baudrillard'ın görüşünü paylaşmaktadır: 'Kanal değiştirmek diğer görsel biçimlerin kısalığını ve hızını yansıtır. Tıpkı bir derginin sayfalarını karıştırmak ya da arabayla bir billboard reklamının yanından geçip gitmek gibi. Bu da demektir ki, 'bizim' televizyonlu akşamlarımız artık öyküler anlatmıyor, her şey bir fragman haline dönüşmüş durumda!' (Eco, 1984: 25).

İmgeler sosyal hayatlarımızın dokularına işliyorlar; bakış tarzımıza ve gelirimize işliyorlar; faturalar, ev masrafları ve çocukların geleceği konusunda endişelendiğimiz zamanlarda bile bizimleler. Şok taktikler, güven verme, seks ve gizem yoluyla, ayrıca seyircileri görsel bilmece dizilerine katılmaya da davet ederek, dikkatimizi çekmek için rekabete giriyorlar. Kodsuz imgeler gösteren billboard reklamları, oradan geçmekte olanların en dik kafalısına bile öfkelendirici bir şekilde kendilerini empoze etmeyi başarıyorlar.

Öte yandan, unutulan bir diğer nokta, medyanın okul sınıflarına da girmekte olduğudur. Sınıf hâlâ, imge tarihinde belgelenmemiş bir mevki. Ama ülke çapında, sınıflarda birbiri ardına slaytlar gösteriliyor ve öğrenciler yeni okumalara değer veriyorlar. Çağdaş kitle iletişim araçlarının eğitime dahil olması imge tüketiminden başka şeyleri de temsil eder; ama bu daha önce bahsetmiş olduğum genişleme sürecinin de bir parçasıdır. İnsanların medyadan faydalanmalarının ve medya deneyimlerinin artmasının sebebi sadece artık daha çok medya olması değil; bunun yanında, medyanın farklı yerlerde de boy göstermesidir. Sanat dalları ve sosyal bilimler alanlarındaki yeni disiplinlerin hemen hemen hepsi, ister yetişkin eğitiminde, ister derece kurslarında, ya da işsiz gençlerin katıldığı proje çalışmalarında olsun, pop imgelerinden faydalanıyorlar. Bu durum, kitle iletişim araçlarının Baudrillard'ın önerdiğinden daha iyimser bir okumaya kavuşmalarını sağlıyor. Bu yeni teknolojilerin işgalci etkileri, artık bu kurumlar için-

de bir yere sahip olmaları sebebiyle, yeni anlamlar ve yeni kültürel ifadeler üretilmesi için gerekli temeli oluşturuyor. Radikal ya da karşı çıkan medya biçimlerinin 'sokaktan' geldiği yönünde bir söylence dolaşıyor etrafta. Aslında, böyle yapıtların ortaya çıktığı yerler medya atelyeleri, yaratıcı yazın sınıfları ve üniversite stüdyoları. Grafik alanında eğitim gören ve 'sol imge kullanımı' konusunda tez hazırlayan öğrenciler *The Face* için serbest eleman olarak çalışıyorlar; diğerleri ise anaakım reklam ajanslarını tercih ederlerken bir yandan da İşçi Partisi, kadın hareketi ya da yeni siyah kültür gruplarına gönüllü katılıyorlar. (Bu sonuca, Londra'da St. Martin Sanat Okulu'nda ders verirken edindiğim deneyimler sonucunda vardım.) Ve tabii İngiliz pop müziğinin tarihçesinin, 1960'larda sanat okullarının çoğalması ve bu okullara işçi sınıfının parlak gençlerinin gitmesi sayesinde geliştiği de bir gerçek.

Bu yeni pop kültür biçimlerinin, önce olduğu gibi şimdi de homojen olarak yüksek bir standarta sahip olmaları, benim savımın çok önemli bir noktası değildir. Bundan çok daha önemli olan, bu pop kültür ürünlerinin nereden geldiği, kimin tarafından yapıldığı ve hangi gruplar tarafından benimsendiği göz önüne alınarak incelenmesidir.

Yirmi yıl önce Susan Sontag (1967), berbatlıkları oranında iyi sayılan popüler kültür biçimleri konusunda ilginç bir perspektif önerdi. Bu perspektif, özü 'doğal olmayana, yani hile ve abartıya duyulan sevgi' olan *kamp* duyarlılığına dayanıyordu. Bu duyarlılık, o zamana kadar yoğun olarak hissedilen, fakat henüz kuramsallaştırılmamış bir popüler estetikti. Sontag denemesinde 'bilen' seyircinin önemini vurguluyordu; böyle bir seyirci, sunulanları emme iznini verebilirdi kendine, çünkü tarafsızlığını koruma yeteneğine de aynı oranda sahipti. Burada bu yargıdan faydalanabiliriz; çünkü bize özellikle genç insanların kültürle ilişkilerinin daha kavgacı yönünü anlamamızı sağlayacak verimli bir yol sunmaktadır. Jameson'un (1984), medya üretiminin temel bir kısmını oluşturan, devamlı biriken ve insanı aptal edecek kadar banal olan imgelerden anlam çıkarma girişimini genişletmek için, hem *kamp* hem de bilen seyirci kavramlarını kullanabiliriz. Jameson bunu bir tür sığlık, 'etki azalması' olarak tanımlar; pastiş te-

rimini bu dönüp duran biçimleri betimlemek için kullanır. Bu, hiç kuşkusuz anında bir yankı bulur kendine. Hem pop müzikte hem de popüler pembe dizilerde, pastiş başat bir motiftir. Jameson'a göre, 'taklit edilenle karşılaştırıldığında normal kabul edilebilecek bir şeyin var olduğu yönünde o hâlâ gizli his olmadan, pastiş çok komiktir; boş bir parodidir.' (1984:114).

Dallas ve *Dynasty* (*Hanedan*) dizilerinde, şiddetlenen, artan gerçeğin, yok olmakta olan bir gerçekdışılığa dönüşmesini betimlemenin en uygun yolu budur. Bu pembe diziler, kesinlikle yatırım yapmadıkları bir gerçekliği işaret ederler.

Pop sanatçılarının ustalıklı samimiyetleri; gerçek, takdire değer ve yürek dağlayıcı duygular iletmekte gösterdikleri titizlik de aynı özelliği taşır. Her durumda, gerçek hayata ya da gerçek duygulara yapılan gönderme tamamen biçimsel ya da biçemseldir [stylistic]; hiçbir şeyi belirtmeyen bir alışkanlık, bir manyerizm* söz konusudur. Ama Jameson'un 'ölü bir dilde yapılan konuşma' hakkındaki bu kesin tanımı, alımlanmasıyla [reception] kenetlenmekte başarısızdır. Belki de bunun sebebi, Jameson'un 'postmodern durum' hakkındaki çözümlemelerinin çoğunun popüler kültür yerine sanat üzerinde odaklanmış olmasıdır; ve bu arenada seyirciler ya da tüketiciler akademik açıdan pek dikkate alınmazlar. Buna rağmen, Jameson'un tezinin en uygun düştüğü alanda, yani pop müzik ve onun alt gruplarında, tüketici ya da hayranların yerini inkâr etmek mümkün değildir. Ama, bu entegrasyonun kavramsal olarak nasıl anlaşıldığı sorunsalı hâlâ geçerliliğini koruyor. Sontag'ın pastiş ve bu pastişin gözde seyircisi eşcinsel erkekler arasında kurduğu bağlantı oldukça bilgilendirici; çünkü Sontag bu bağlantıyla, parçalanmış ve cinsel sapkınlığa uğramış kimliklerini kısmen destekleyebileceklerini düşündükleri kültürel bir biçim için savaşan sosyal bir azınlık etrafında nasıl bir ilişki geliştiğini gösteriyor. Hem biçem hem de haz için gösterilen ısrar, ürünün, içer-

---

* Manyerizm: 1. Alışkanlık haline gelmiş ve özellikle biraz tuhaf bir davranış, konuşma biçimi. 2. Edebiyat veya resimde bir bir biçemi aşırı kullanma. (ç.n.)

dekilere olduğu kadar dışardakilere de çekici gelmesini sağlıyor. Ve bunun sonucunda da, kamp biçemi popüler beğeninin anaakımı içinde eriyor. Sontag'ın yaklaşımı aynı zamanda yararlıdır da; çünkü Sontag saf ya da orijinal 'sanatsal' yaratıcılığı çok fazla diline dolamaz; daha ziyade, biçimlerin, söz konusu grubun taleplerine uydurulmak için nasıl ele alınıp tekrar düzenlenebileceğini betimler. Bu da, onların görünürdeki anlamlarının ve görünürdeki işlevlerinin aşılması anlamına gelir çoğu zaman. Bu kapsamda, erkek eşcinsel kültürünün son yıllarda önemli etkisi olmuştur. Hem estetik hem de politik söylemi benimseyen, belirtik ve dobra bir etkidir bu. Pop müzik alanında, Frankie Goes to Hollywood ve Bronski Beat gibi gruplar, Marc Almond ve Boy George gibi sanatçılar Sontag'ın betimlediği pastiş öğelerinin çoğunu kullanmışlar; ve böylece, kutlayıcı [celebratory] homoseksüelliğin sınırlarını körleştirmeden, çoğunluğun kabullendiği bir anaakım başarısı elde etmişlerdir.

Sontag'ın yorumlarının avantajı, *aracı* [agency]'yı vurgulamasıdır. Sontag seyirciyi, tüketicileri ve 'kamp müritlerini', ampirizme kaymadan, tablo içine yerleştirmeyi başarmıştır. Aynı şey pop müzik ve çağdaş gençlik kültürü için de yapılmalıdır; Boy George ve Culture Club'ın kazandığı ünü, içinden yetiştikleri punk, sanat okulu, Londra ve 'eğitimli' altkültürü incelemeden anlamak imkânsızdır.

Ve, eğer medya biçimlerinden kaçmak bu kadar imkânsızsa, 'eğer gerçekdışılık artık herkesin pençesindeyse' (Eco, 1984), o zaman pastiş, parodi ya da yüksek kamp tüketiminin, tanım itibariyle, yıkıcı ya da tehlikeli bir potansiyele sahip olduğunu varsaymanın anlamı yoktur. Çekicilik ve parlaklık, ısrarla apolitik olanlar kategorisine bu kadar kolay bir şekilde indirgenmemelidir. İnsan hayatının gerçek ve maddesel durumlarını onaylamaya kendini mecburen adamış sol kanat, Tracy Ullman'ın klibinde Neil Kinnock'un görünmesini, (anlaşılır bir şekilde) kaylıkla kabul edemez. Zaten bunun böyle olması da gerekmez.

Eğer, Jameson'un ileri sürdüğü gibi, hayat pembe dizi seviyesinde yaşanıyorsa, eğer aşk her zaman bir *Jackie* öyküsü ise, o zaman evet, gerçek yaşam ve kurmaca biçimler arasındaki keskin ayırım, şimdiye

kadar kurmaca ya da sinematik biçimlerde net bir şekilde görülebilen o ölçülemeyecek kadar derin iç içe girmeye fırsat vermelidir. Scorsese'nin *King of Comedy*'si 'imge aracılığıyla aşırı kararlılık' yansıtan bir yapıttır; aynı şekilde Woody Allen'ın *Stardust Memories*'i ve daha yeni yapıtı *Zelig* ve *The Purple Rose of Cairo*'su da buna benzer. Ama Gore Vidal'in (1983) *Duluth* adlı romanı bu yapıtların hepsini geçer; o, tam bir postmodern yazın örneğidir. Gore Vidal'ın şaka yollu, alaycı bir biçemi vardır, söylediğini kastetmez. *Duluth* nükteli, çok katmanlı bir kurmacadır; başlığa adını veren şehirden, ev içinde geçen pembe dizilere hareket eden, bu romanlardan çıkıp ve şehrin en iyi kadın polisinin gözdesi tarihsel romanslara dönen, oradan yönünü ileriye çevirip Roland Barthes'ın konuk olarak gözüktüğü bilim-kurgu mekânına kavuşan bir yapıttır. Ve Vidal, nazik ve yardımsever bir tavırla, romanı bir kelime-işlemci'ye devrederek sonlandırır.

Bu ise bütünüyle, Baudrillard'ın (1981), öfke içinde, içepatlama diye adlandırdığı şeye yakın durur. Belirsiz, ama uygun bir terimdir bu. Bir enerji patlaması ima edilir; yine de kontrollü ve içe dönmeye eğilimli bir enerjidir bu. Baudrillard, Eco ve Jameson'ın üçü de bunu tümleştirici ve içine çeken bir süreç olarak görmektedirler. Ama hiçbiri, son on beş yılda bu süreçler sayesinde ön plana çıkan direnişleri ve yeni birlikleri dikkate almaz. Bu direniş ve birliklerin çoğu, eski solun muhteşem anlatılarına kıyasla, içepatlamanın parçalanmış enerjisi ve Jameson'un parçalanmış şizofrenik bilinçliliğiyle daha fazla ortak noktaya sahiptir.

> Yüksek modernizm eleştirisine ve alternatif kültür biçimlerinin gelişmesine tamamen yeni bir boyut kazandıranlar; gömülmüş ve sakat bırakılmış gelenekleri yeniden canlandıran, estetik prodüksiyonlarda ve deneyimlerde cinsiyet ve ırk temelli bir öznellik arama üzerinde duran ve standart azizlik mertebeleriyle sınırlanmayı reddeden kadınların ve azınlık sanatçılarının sanatları, yazıları, filmleri ve eleştirileridir. (Huyssen, 1984:27)

İngiliz bağlamı içindeki bir kişi bu ürkütücü üretime, sadece pop kültürün hızla yayılmasını ve anaakım sanatları tehdit etmesini değil,

ayrıca, eşitlikçi bir avant-gardın yaratımına gençliğin katılımını da eklemek isterdi. Biçimlere ayrıcalık tanınması bir tarafa bırakılıp bunun yerine biçimler arasında, özellikle de pop müzik ve 'sanat', estetik ve ticaret, idealistlik ve hayatını kazanma ihtiyacı arasında gerçekleşen bir çapraz gönderme tercih edildiği için, avant-gard da hakiki avant-gard değildir artık. Bu durum, Jameson'un görüşlerindeki eksik bir noktaya götürür bizi hemen. Onun postmodernizm tanısında yer alan öğelerin -pastiş, kültürün geri dönüşümlülüğü ve yağma edilmesi; diğer metinler ve diğer imgelere yapılan dolaysız başvuru da dahil olmak üzere- içe bakan, ikinci el bir estetik yerine canlı, güçlü bir eleştiri yaratabileceği göz ardı edilmiştir. Son yılların siyah kent kültürü; parçaların ve kırıntıların, 'ele her geçenin', gürültülerin, enkazların, teknolojinin, bantın, imgenin, hızlı vuruşların [rapping], tırmıklamaların [scratching] ve diğer eskilerin, iddialı bir şekilde yeniden düzenlenmesinden başka ne gibi bir karakter koymuştur ki ortaya? Siyah kent müziği aldatıcı, kalp kimliklere dayanarak gelişmiştir her zaman; hem siyah kültürün 'ötekiliğini' ve kanuni olanın dışında kalma sınırını hem de beyaz toplumun siyah kültürü isimsiz olmaya mahkûm etme şeklini yansıtan, görkemli isimler koyduğu sahte görünüşler yaratmıştır kendine. Grandmaster Flash ya da Melle Mel kimdir? Ya da, Sly ve Family Stone kimdi? Malcolm X'in konuşmasını disco funk bir ritme oturtup bir daha akıllardan silinmeyecek kadar etkili hale getiren kimdi? Reggae de bu mecburi isimsizliğin parodisidir. En iyi reggae müzisyenlerinin çoğu, seçtikleri sahne isimleriyle, derin bir ironi koyarlar ortaya: Clint Eastwood, Charlie Chaplin vb.

Amerika'da duvar yazıları kısa ömürlü, modası geçmiş şehir estetiğinin en iyi örneği olmayı sürdürüyorlar; galerilere girmeyi başardıkları takdirde yaratıcılarına büyük ün, duvarlarda kaldıkları zaman ise kötü şöhret kazandırmaktan öteye gidemiyorlar.

> Anaakım beyaz kültürün fazlalıklarını yarı alaya alan yarı öven, kültürel bir kimliktir bu. Saf düşlem yansıtan graffiti sanatçısı, gettoların Örümcek Adam'ı, beyaz tüketim toplumuna hakim nihai noktadır. Hiphop hammaddesini, siyahlara ödün verme gereği duymayan yaban-

cı bir kültürden beslenerek alan bir altkültürdür. Graffitinin sprey boyaları ve çizgi roman imgeleri, disko ritimleri ve rap müziğinin buluntu sesleri, yerli anaakım kullanımlarından uzaklaştırılıp, kutlama mahiyetinde sokaklara taşınmıştır. Orta sınıftan beyaz bir çocuk için çizgi roman kahramanlarının fonksiyonu can sıkıntısını gidermektir; gettoda yaşayan siyah çocuk için ise bu kahramanlar, graffiti sanatı yoluyla, gizli anlamlara sahip düşlemsel görüntülere dönüşürler. (Atlanta ve Alexander, 1981)

Çoğu eril olan bu biçimlerin yanına siyah kadınların yazıları; kağıda döküldüğünde büyük bir patlama yaratan ve tarih yazan, ama bunun dışında popüler hafızada kalmaya mahkum o kelimeler yerleştirilmelidir. Toni Cade Bambara'nın (1983) düzyazılarının ritmi, şehirden gelen caz seslerini andırır. Nefes kesen, çevik bir tarzı vardır onun; çoğunlukla monolitik ve yoksun olarak nitelenen bir toplumun hazzı, nüktedanlığı ve acayip merakları üzerinde durur. Bütün bunlar, ilerlemenin sorgulandığı, toplumun ise hâlâ yerinde sayıyor göründüğü, parçalanmakta olan bir kültürde, çatırdama sesleri arasında olup biter.

Geriye dönüş mümkün *değil* artık. Tastamam gerçek olan imgeler üzerinde mıhlanıp kalmış kitleler için, dolaysız ve 'zahmete girmeye değer' bir yolla siyasallaşan bir temsil moduna geri dönmenin artık imkânı yok. *Dallas*, siyah ayaklanma imgeleriyle yan yana yer alacaktır. Postmodern bir dünyada yaşarken, olumlu ve olumsuz imgeler hakkında kesin bir şekilde konuşmak da mümkün değildir. Ama bunun sosyal olanın ve anlamın sonu, dolayısıyla da yeni bir nihilizmin başlangıcı olarak görülmesine gerek yoktur. Sosyal araç [agency], *bütün* anlamların harekete geçirilmesinden sorumludur. Dinleyiciler ya da seyirciler, bakanlar ya da kullananlar, safdil yığınlar değillerdir. Medya etki alanını genişlettikçe, tebaasının onun üzerindeki eleştirici denetimi *ve* kullanımı da artacaktır.

Postmodernizmin daha çok gençlere ve yeni entelektüeller diye adlandırılabilecek (çoğu kez siyahlar, kadınlar ve çalışan sınıf) bir nesle hitap etmesinin sebebi, bu kişilerin kendilerinin de süreksiz iş ve düşük kariyer zorluklarının getirdiği mecburi parçalanmaya maruz

kalmalarıdır. Medya doygunluğu ve baskısı altında ezilmek bir yana, bu sosyal grupların ve azınlıkların medyayı kendi çıkarları için kullandıklarını gösteren kanıtlar da mevcuttur. Bu bile tek başına, politik bir karamsarlığı kucaklamaya çok hevesli görünen eski neslin saygısını ve dikkatini çekebilmesi için yeterlidir.

Bu makale ilk olarak Postmodernizm (1986), ICA Belgeleri 4 ve 5, editör: Lisa Appignanesi, Londra: Çağdaş Sanatlar Enstitüsü sayfa: 54-58'de yayınlanmıştır.

KAYNAKÇA

Atlanta and Alexander (1981) 'Wild styleÖgraffiti painting', ZG 6.
Bambara, T.C. (1983) *Gorilla*, My Love, Londra: Women's Press.
Baudrillard, J. (1981) *For A Critique of the Political Economy of the Sign*, İng. çev: C. Levin, St. Louis, MO: Telos Press.
Baudrillard, J. (1985) *'The ecstasy of communication'*, İng. çev. J. Johnson; H. Foster *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, WA: Bay Press içinde, s. 126-134.
de Beauvoir, S. (1984) *Memoirs of a Dutiful Daughter*, Harmondsworth, Mx: Penguin.
Eco, U. (1984) 'A Guide to the neo-television of the 1980s; *Framework* 25: 18-27.
Hebdige, D. (1979) *Subculture, The Meaning of Style*, Londra: Metheuen.
Hebdige, D. (1988) 'The bottom line on Planet One: squaring up to *The Face'*; D. Hebdige *Hiding in the Light*, Londra: Routledge/Comedia *içinde*, s. 155-181.
Huyssen, A. (1984) 'Mapping the postmodern', *New German Critique* 33: 5-52.
Jameson, F. (1984) 'Postmodernism and consumer society'; H. Foster *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, WA: Bay Press *içinde*, s. 111-125.
Sontag, S. (1967), 'Notes on "camp"; S. Sontag, *Against Interpretation'*, Londra: Eyre&Spottiswode *içinde*, s. 35-64.
Vidal, G (1983), *Duluth*, New York: Random House.

2
Kültür Araştırmalarında Yeni Zamanlar

Son birkaç yıl içinde kültür araştırmaları etkileyici biçimde dönüşüm göstermiş, 1970'lerin ortasından 1980'lerin ortasına kadar kültürel çözümlemeleri Althusser ve Gramsci'nin sınırlarını belirlediği neo-Marksist alana sıkıca hapseden tanıdık kavramlar olan ideoloji ve hegemonya, yerlerini postmodernite ve modernite ile ilgili sorulara bırakmıştır. Modernite ve postmodernite kavramları ayrıca medya ya da kültür araştırmalarının akademik alanları ötesine geçmeyi de başarmıştır. Sanat, insanlık tarihi ya da sosyal bilimlerin hemen hemen hiçbir kolu, bu kavramların varlıklarına eşlik eden tartışmalardan uzak kalamamıştır. Bu tartışmalar 'nitelikli' basın ve televizyona da ulaşmışlar; ve tabii sanat okullarının stüdyolarına da girerek mimarlar, ressamlar ve film-yapımcıları da dahil olmak üzere sanat icracılarının işlerini tanımlama ve uygulama tarzlarına şekil vermeyi ve bilgilendirmeyi başarmışlardır. Bu terimler iyi de olsalar kötü de, gülümsemeyle ya da küfürle karşılansalar bile, kültürel entelektüellerin ve icracıların, 1980 sonlarından 1990'lara doğru dünyayı anlamak için gösterdikleri çaba ve geçirdikleri deneyimlerin ciddi bir değişikliğe uğradığının göstergeleridir. Postmodernite kavramı birçok soruyu beraberinde getirmiştir; öyle ki, itme gücünü modernizm ve avant-

gard ile çizdiği sınırları aşmaktan alan; ve yüzünü çizgisellik [linearity] ve erekbilimcilikten [teleoloji] pastişe, alıntılamaya, parodiye ve biçemsel çoğulculuğa çevirmesinden etki bulan estetik /kültürel bir hareket' şeklinde algılanan *postmodernizm* ile, daha genel bir durum olarak kabul edilen *postmoderniteyi* bir araya getirmenin, sadece kabullenilebilir değil, aynı zamanda da zorunlu olduğunu göstermiştir. Boyne ve Rattansi'nin ileri sürdüğü gibi:

> Postmodernizm terimini hem güzel sanatlara hem de yazın kuramı, felsefe ve toplum bilimleri disiplinleri içindeki eğilimlere kadar genişletmemizi sağlayan, hepsinin 'temsilde' kriz diye tanımlayabileceğimiz ortak bir durumu paylaşmalarıdır... bu durumda eski tanımlama modları... sanatsal nesneler... ve toplumsal bilim dilleri artık hiç de inanılır değildir. 'Temsil krizleri' fikrinin sosyal sınıf başatlığı altındaki politik hareket ve söylemleri ve hem liberal demokratik devlet yapısı hem de sosyalist devlet sistemlerinde görünmeye başlayan politik temsil ile ilgili sorunların bazılarını içine alabileceği; ve böylece, 'postmodern durum'un güzel sanatlar, felsefe ve sosyal bilimler alanlarındaki 'temsil krizleri' ile 'modern' politik kurumlar arasındaki bir bağdaşma şeklinde tanımlanmasını sağlayabileceği kabul edilebilir bir yargıdır.[1]

Bu bölümdeki tartışma konularından bir tanesi, sol kanat entelektüelleri arasında modernite/postmodernite üzerine fikir alış verişi yoğunluğunun neo-Marksizmin kültür yorumundaki krizin derinliğine işaret ettiği; ve Marksist eleştirmenleri, geçici bir süre için olsa bile, eski kuramsal mecburiyetlerinin bazılarından kurtaran bir tür garanti belgesi görevi gördüğü olacaktır. Bu krizin sebepleri ve kültür araştırmalarının bu krizden çıkartacağı dersler henüz derinliğine tartışılmadığı gibi, Fredric Jameson'un savunduğu, Marksizme indirgemeci [reductionist] dönüş fikri de irdelenmemiştir. Çözümlemelerinde daha geleneksel bir neo-Marksist ya da tarihsel materyalist çözümleme tarzı için örnek vakaları yeniden *ortaya koyan* ve yine de, postmodernitenin onlara sunar gözüktüğü kuramsal 'gevşemeden' en çok faydalananlar, Jameson ve David Harvey gibi eleştirmenlerdir.[2] Onların yazıları, kültürel kuramı daha da genişletir. Jameson'un postmodernizm

üzerine yazdığı, dönüm noktası sayılabilecek makalesine gösterilen eleştirel tepkilerin çokluğu, onun canlandırıcı ve uyarıcı bir tartışma için açtığı menzilin bir göstergesidir[3]. Ama hâlâ sorulmamış olan sorulardan biri, 1990'larda kültür araştırmaları alanında Marksizmin konumu ve geleceğinin ne olacağıdır ya da daha sert bir ifadeyle şu an nerede olduğudur hiç şüphesiz.

Bu bölümün amacı, postmodernitenin kültürel çözümlemeye yaptığı katkıları irdelemek; ve ayrıca, aynı kavramsal değişimler setinden doğan ve daha doğrudan bir politik projeyi de beraberinde getiren permutasyonlardan birini ele almak olacak. 'Yeni Zamanlar', Komünist Parti'nin yüksek itibarlı aylık yayını *Marxism Today*'in[4] yazarlarının bulduğu bir terim. Yan anlamları itibariyle, evrensel olmaktan çok İngiliz bir hava taşıyan bu terim; Thatcherizm'in başarısı, geleneksel işçi sınıfı politikalarının düşüşü, kimlik ve tüketim politikasının doğuşu ve en önemlisi, bunların sol kanada yönelttiği tehditler de dahil olmak üzere, Britanya'da son on yılda görülen sosyal ve politik kargaşanın çeşitliliğinin işaretlerini gönderir bize. Yeni Zamanlar kökeninde Komünist Parti ile bağlantılı olmasına rağmen, kültürel entelektüellerin sahip olduğu daha geniş dağarcığa girmiş ve bu entelektüellere politik eylemcilerle ortak bir kanı oluşturabilmeleri için araç olmuştur. Ayrıca, *The New Statesman and Society* adlı haftalık derginin ve bir dereceye kadar da İşçi Partisi'nin gündemine girmeyi başarmıştır.[5]

Yeni Zamanlar bir kazanç, postmoderniteden uygulanabilir sol politikalar çıkartma aracı olarak görülebilir. Marksizmin hayaleti de, şu sıralar biraz uyuşuk olsa da, Yeni Zamanlar'ın arkasında dolanmaktadır zaten. Yeni Zamanlar ile ilgili önemli noktalardan biri tonudur. Bir parti davetini bile zar zor yaptığından ('1999'muş gibi') postmodernizmin bir tür nihilizm ve anlamsızlık kulübü olduğunu keşfeden postmodernite eleştirmenlerinin saldırıları karşısında tamamen savunmasız olmasa dahi, Yeni Zamanlar politikası iyimser bir havayla gelişmektedir.[6] Yeni kimlikler ve yeni ittifaklar konusunda bozguncu değil coşkuludur; ve popüler keyifleri ciddiye alarak, kaybedilen toprakları geri almak konusunda da kararlıdır.

Bundan sonra okuyacaklarınız, postmodern yazının değil (Baudrillard'ın bir eleştirisini daha yapmak niyetinde değilim(postmodern kültür araştırmaları eleştirmenlerinin çıkardıkları bazı sorunların taslağını çizecektir. Yeni Zamanlar felsefesinin endişelendirici bazı yönelimleri ele alınacak; ve bunun arkasından, kültür araştırmalarının, ya da daha genel bir ifadeyle kültür çalışmasının 1990'lara faydalı bir şekilde nasıl taşınabileceği konusunda bir grup öneride bulunulacaktır. Eleştirinin alacağı biçim iki geniş platformdan oluşmuştur. Postmodernitenin, entelektüel sorgulamalarda hakikat arayışını reddetmeyi temel alan ve bu sayede kendini modernite projesinden ayıran *anti-temelci* [foundationalist] bir felsefe kavramı olarak değil, modernite ile özdeşleştirilen uzun anlam miraslarından kurtulmaktan güç alan analitik/betimleyici bir kategori olarak ele alındığında faydalı olabileceği üzerinde durulacaktır. Postmodernite terimi, çağdaş gerçekliği ve deneyimi oluşturan parçalardan biri olan temsiller, imgeler ve metinler çokluğu ve çeşitliliğinin meydana getirdiği ve karşılıklı etkileşime girdiği bireyler, gruplar ve nüfuslar arasında kurulan, yeni küresel ve yerel sosyal ilişki ve kimliklerin ölçeği ve menzili üzerine bir şeyler işaret etmektedir bize.

Bu postmodernite kavramından en çok faydalanan, kitle iletişim araçları çalışmalarıdır. Postmodernite bu alanda, metinsel çözümlemeden uzaklaşıp farklı medya biçimleri arasındaki geniş bağlantıları daha yoğun ele almayı teşvik eder; üstelik, sadece küresel iletişimin kontrolü ve küresel iletişime sahip olma modelleri seviyesinde değil, aynı zamanda, bu alana ait alet ve efektlerin birbirlerine kenetlenmelerinde kullandıkları kestirme yollarda, anlatı fragmanlarının sürekli kullanımlarında, reklamlarda, pop kliplerinde, televizyonun minidramalarında da aynı yaklaşımı destekler. Postmodern medya eleştirisi kuramsal olarak, medya üzerinde zap yapıp durmanın, 'tecih edilen anlamı' bulabilmek için bir görüntüye takılıp kalmak kadar önemli olduğunu savunur. Ancak, medya çalışmaları alanında çıkan ilk postmodern seslerin çoğunun, Baudrillard'ın tarzında, ilan edici ve bildirici bir havaları vardır.[7] Belki de artık, elinden geldiği kadar hızla hareket eden çağdaş kültürün ortaya attığı sorulara, aynı hızda ce-

vap vermenin mümkün olmadığını kabullenmiş, daha ılımlı, daha dikkatli bir tarz istenmektedir.

Yeni Zamanlar, yeni tüketim politikasıyla olan ilişkisi ve bu tüketimin kültür araştırmaları alanında yol açtığı tartışmalar açısından daha ayrıntılı bir şekilde incelenecek; tüketimcilik çalışmasının hâlâ gelişme düzeyinde olduğu ele alınacaktır. Tüketimciliğin sağladığı hazlardan ciddi akademik kaygılar sebebiyle son günlerde uzak kalmış olanlar, onu günlük yaşamın uygulamaları içinde bir bağlama oturtmayı başaramazlar. Bundan başka, tüketimciliği karşılıksız, gönüllü bir iş olarak gören, ev yaşamının zevklerini kabul ederken bir yandan da evin bir yeniden üretim yeri olduğu üzerinde ısrar eden, 1970'lerin sonlarında yapılmış feminist çözümlemeleri de tamamen unutmuşlardır.[8] Coşkulu Yeni Zamancılar da, tıpkı postmodernistler gibi, savlarını açıklayabilmek ve ağırlık kazandırabilmek için asgari düzeyde ayrıntılı deneysel materyal ya da somut örnekler sağlamaya eğilimlidirler.

Eğer şu anda kültürel çözümleme alanında gerek duyduğumuz bir şey varsa, bu da fenomenolojik/deneysel alana (bunun içereceği tüm karmaşık durumlarla beraber) geri dönüştür. Aşağıda ele alacağım, Yeni Zamanlar tartışmalarına yapılan katkılar önemli bir işlev görmüşlerdir. Ama, örneğin tüketimciliğe duyulan ilgi, kültürel nesnelere yararlarının (ya da fizikselliklerinin) bağlamı dışında bir değer bulmaya yol açmıştır; bu nesneler tarihteki yerlerinden ve sosyal ilişkilerdeki görevlerinden kopartılıp bunun yerine estetik haz ve kişisel tarzdan oluşmuş bir tür vakum içine konulmuşlardır. Cansız nesnelere can üfleyen yaşanmış deneyim, ancak yokluğunda fark edilir. Tüketiciyi, yaşam tarzı ve reklamın kandırdığı, kültürün saf kişisi konumundan alıp, günlük alışverişlerin zevk sahibi 'politikacısı' konumuna -hak ettiği konuma- yerleştirmek için verilen uğraşlara rağmen, bu tartışmaları açan kültürel entelektüeller dışında pek az kişinin sesi duyulmaktadır.

Postmodernizmin İki Sorunu

İlk sorun, parçalanma [fragmentation] terimi etrafında odaklanıyor. Bu kelime de, son kültürel tartışmalarda gereğinden fazla kullanılması sebebiyle anlamını yitirmiş kelimelerden biridir. Fredric Jameson postmoderniteyi 'kişi'nin kırık, kopuk bir gölgesinin doğuşuyla birleştirir.[9] Kitle kültürünün banal sığlığı, der Jameson, doğrudan doğruya çağdaş kitle bilincinin şizofrenik öznesine yansır.

Stuart Hall ise Jameson'a karşı çıkar; ve siyah bir insan olarak -evet!- parçalanmış bir kimlikle doğmasına sebep olanın da postmodern sahnede şimdi bütünüyle ön plana çıkmasını sağlayanın da bilinçliliğin bu merkezsizleştirilmesi olduğunu ileri sürer. 'Bu tartışmanın en büyüleyici yanlarından biri, sonunda kendimi bir merkeze yerleşmiş bulmam. Şimdi, bu postmodern çağda, hepiniz kendinizi dağılmış hissettiğinize göre, merkeze kavuşan benim. Dağılmış ve parçalanmış olduklarını düşündüğüm şeyler, çelişkili bir biçimde, modern durumun temsilcileri oldular! Bu, öç duygusuyla eve dönüş demek.'[10]

O halde, postmodern parçalanma sorununda iki perspektif söz konusudur. Bir tarafta, nostaljik bir şekilde birlik ya da bütünlük kavramlarını hatırlayan ve bu kavramları, ulaşılması gereken bir amaç, radikal politika için bir tür ön koşul olarak kabul eden Jameson; öbür tarafta ise, parçalanmanın, alt grupların sürekli ve tarihsel durumunu yansıttığını düşünen Hall durmaktadır. Jameson'un birliğe kavuşmuş [unified] 'kişi'si bir ön-Freudyen, bir Aydınlanma öznesi olarak alınabilir; ve bu yüzden, Lacan'ın parçalanmış özne kavramını dikkate alanlar tarafından şüpheyle karşılanabilir.[11] Ama postmodern parçalanmanın onaylanması, aynı zamanda kendi problemlerini de doğurmaktadır. 'Biz' eskiye göre daha mı çok parçalandık? Parçalanmanın gerçekleştiği yeri ve anı tam olarak söyleyebilir miyiz? Parçalanma 'insanlığın' 'öteki'si midir? Ya da, parçalanmanın *temsili*, politik yetki kazanma ve özgürleşme ile benzer midir? (Ben kendimi bölünmüş hissediyorum; ama bu hissimi ifade ederken ve ötekiler de benimle aynı hissi paylaşırlarken daha da bütünleşiyorum.)

Feministler, 'kadın çağı'nın yarattığı şu çılgınlık halini betimlemek için, parçalanma kavramını hem sosyolojik hem de psikanalitik anlamda kullandılar. Bu çılgınlık derecesi, popüler kültürün kadınlarla özdeşleştirilen biçimleri -pembe diziler gibi- içinde, parçalanmanın postmodernizm sınırları içinde ifade edilmeye başlandığı 1980'lerin sonlarından çok önce tanımlanmıştı.[13] O halde postmodern parçalanma, çağdaş kültürlerde yaşanan şekliyle alt deneyimlerin çeşitli yönlerini betimlemekte kullanılan oldukça belirsiz bir terim mi? Yoksa parçalanmanın, çağdaş bir ruh halini tanımlamaktan öteye gidebilmesi için daha kesin bir tarifini yapmamız mı gerekiyor?

Christopher Norris postmodernitenin (ve postmodern parçalanmanın) Saussure ile başlayan; postyapısalcılıktan ve Lacan psikanalizinden geçerek Baudrillard ile son bulan entelektüel sorgulamanın uzun çizgisinin sonunda yer aldığını söyler.14 Norris'in deyimiyle parçalanma, birleşik [unified] özneyle mutlak ve onarılması imkânsız bir kopukluk şeklinde anlaşılmalıdır; ki bu kopuşu kültürde artık iyice görebiliriz. Bugünkü parçalanmış öznellik postmodern kültürel biçimlerde yakalanır ve ifade edilir; ki bu biçimler, tarzların yüzeysel bir şekilde toplanıp birbirlerine karıştırılmasından oluşmuşlardır. Buna karşılık, Jameson'a göre parçalanmamış öznellik; dağılmamış, 'kahramansı' [heroic] modernizmden muhteşem yapıtlar üretmiştir. Burada kurulan bağlantılarda bir dereceye kadar kayma söz konusudur. Sorun, en azından kısmen, 'parçalanma' kelimesinin belirsiz bir şekilde kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Lacan'ın 'yüksek' psikanalitik kullanımı ile çok daha gevşek bir kullanım arasında bocalama söz konusudur; ki bu ikinci kullanım, çağdaş kültürel deneyimlerin tatmin etmeyen yönlerinin anahatlarını belirtir. Ancak modernistler *de*, kendilerini parçalanmış ve kafaları karışmış hissetmektedirler. Parçalanma, bir tür 'duygu yapısı' [structure of feeling] olarak, yalnızca postmodern durulmun gölgesi altında yaşayanların mülkü değildir hiçbir zaman.[15] Şaşkınlık, kaygı ve panik: Benzeri ifadeler, son yüz elli yılda kültürel ve sanatsal ifadeye dönüşmekte olan her tarihi âna atfedilebilir. Öyle görünüyor ki, parçalanma kategorisi ya genel kullanımda faydalanılamayacak kadar teknik hale gelmiş (örneğin Lacan'ın yapı-

tında) ya da insanın kendine kızmasından başka bir şeyi ifade edemeyecek kadar belirsiz bir hal almıştır.

Daha önemli bir sorun ise, kendi parçalanmışlığını kimin dile getirebileceği; ve şahsi, kırılmış öznelliğinin dilini kelimelere, imgelere ya da seslere kimin dökebileceğidir. Kısacası, kim tartışma açabilir, kim temsil edebilir ve kim kendini dinletmeyi başarabilir? Bu anlamda, yetki kazanma politikası ve meydan okumanın yolunu bulmakla parçalanma arasında bir ilişki kurulabilir. Parçalanmış seslerin yarattığı kargaşadan türlerin birliği doğar. Ama bu durum Jameson (ve orta sınıf beyaz erilliği?) için yetkiyi kaybetme, sessizlik ya da şizofrenik 'çığlıklar ve fısıltılar' demektir.

Postmodernitenin neo-Marksist eleştirmenlerine sorulabilecek ikinci soru, kültürel kuram alanında belirlenim [determination] ve ekonomist indirgemeci [reductionist] bir biçime dönüşle ilgilidir. Fredric Jameson postmodernizmin sermayenin kültürel mantığı olduğunu ileri sürer; ama onun bu savı, hem Yeni Zamanlar hem de postmodern yazı alanındaki eğilimler hakkında yazı yazan Paul Hirst'ün belirttiği gibi, 'katı bir nedensel belirlenimcilikten, gelişigüzel bir metafora kayar.'[16] Jameson, Mandel'in *Late Capitalism*'ine dönüş yaparken, postmodern diye tanımlanan kültürel fenomen türlerinin ileri ya da geç kapitalizm mantığının bir kısmını oluşturduklarını öne sürmektedir.[17] Bu da, kültür sahası ile ekonomi arasında aracılık yapan toplumsal ve ideolojik ilişkilerin *kesin doğası*nı açıklamanın zorluğunu bir hamlede yok eder; ve aynı anda, oldukça eski moda bir belirlenimcilik kavramını, Althusser'in 'görece özerklik' ve 'son çözümlemede' belirleme düşüncesinden önce sahip olduğu [başat] yere iade eder.[18] David Harvey'nin *The Condition of Postmodernity* adlı yapıtı bu çözümleme tarzını daha da ileriye götürür.[19] Harvey, Lyotard'dan alıntı yaparak, geçici sözleşme [temporary contract] kavramını postmodern sosyal ilişkilerin ayırt edici özelliği olarak görme yaklaşımını devam ettirir.[20] Yeni çalışma biçimleri kisvesi altında üretimde hüküm süren durumun, duygusal yaşamda ve kültürde, aşk ve cinselliğin geçici sözleşmesinde de hüküm sürdüğünü savunur. Jameson gibi Harvey de bu durumu kötüler; o da daha az parçalanmış bir benlik ve

cemiyet duyusunun ortaya çıkmasını sağlayacak, daha sağlam, güçlü ve güvenilir bir şeyin arayışı içindedir. Postmodern kültüre küçümseyici bir tavırla yaklaşır; etik özelliğinden çok estetik özelliğinin ön plana çıktığını, bu kültürün üretimin yeni veya değişen şartlarının yarattığı politikaların meydan okumasına isyan etmek yerine politikadan kaçınan bir kültür olduğunu düşünür.

Ama, bu her iki yazarın da politika ve kültürle ilgili daha geniş kapsamlı sorulara ve üretimde meydana gelen değişimlerin kültürde de değişimler yaratacağı fikrine dönmelerini sağlayan şey, öyle görünüyor ki, postmodernizm dağarcığıdır. Postmodernizm Jameson ve Harvey'e son derece geniş bir çözümleme alanı sunma güvencesi vermektedir. Kültürel çözümleme daha çok alanda kullanılmaya, tüm temsil alanına yayılarak daha çok iş görmeye başlamıştır. Harvey, yanıp sönen yeşil ekranlarda temsil edilen global para piyasaları betimlemelerinden, *Bladerunner* ve *Wings of Desire*'ın postmodern estetiği yansıttığı yönündeki görüşe zahmetsizce geçiş yapar. Postmodernizm eleştirisi aynı zamanda bu yazarların Marksist kültürel çözümlemelerin geleneksel sertliklerinin (ya da katılıklarının) alanında nefes almalarını sağlar; ve onları daha basit ve dolaysız bir belirlenimcilik kavramına getirir. Ekonomide olanlar, kültürde olanlar üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptirler.

Jameson da Harvey de, postmodern kültürel ifadeden çok modernist ifadede yer alan solcu eleştirmenlere değer verirler. Modernizm yapıtlarına daha fazla derinlik (Jameson) ve daha güçlü bir etik (Harvey) atfederlerken, ne var ki, uzun modernizm devrinin sınırlarını çizen modern üretimin tarihsel şartlarını çözümlememişlerdir. Bu düşünürler, tıpkı post-Fordçu esnek uzmanlaşmanın postmodernite kültürünün önkoşulu olması gibi, modernitenin hiç kuşkusuz önkoşulu olan üretimin yabancılaştırıcı şartları içinde modernizmin izini kökenine kadar sürecekler midir? Yoksa bu alakasız bir bağlantı mıdır? Elbette değil, tabii eğer kültür ile ekonomiyi bu kadar dolaysız bir şekilde birleştiren belli başlı savları galip gelecekse...

Postmodern yazıyı tümüyle reddetmelerine rağmen, hem Jameson hem de Harvey; kültürü kendi üretim koşullarına bağlayan toplumsal

ilişkileri nitelendirmek ve anlayabilmek amacını güden kültür araştırmalarında çıkan kilit sorunları çözümlemek (ya da bunlara hiç bulaşmadan yanlarından geçmek) için, bu kuramlarda yer alan kavramsal ve metodolojik genişlikten faydalanırlar. Postmodernizm eleştirisine kavramsal sıçrayışları bu yazarların, 1980'lerin sonlarından 1990'lara doğru gelişen kültür araştırmalarında Marksizm'in yeri sorunuyla karşı karşıya gelmekten kaçınabilmelerine fırsat sağlar; bu zaman aralığında Marksizm sönükleşme ve düşüş kelimeleriyle özdeşleştirilmştir. Dolayısıyla postmodernizm daha uygun bir *günah keçisi* olarak görülür, kültür araştırmalarının *mantığı*ndan kaçınmaya izin verir; eğer kültür sahasının gittikçe genişlediği ve hem politikanın hem de ekonominin, bir düzeyde, hem kültür içinde hem de kültür aracılığıyla sürdürüldüğü bir çağda bu çağda, kültür ile ekonomi ve kültür ile politika arasındaki ilişkileri sorunsallaştıran bir mantık olarak görürsek...[21]

Yeni Zamanlar Hakkında Birkaç Şüpheli Nokta

Yeni Zamanlar *Marxism Today*'in düzenli yazarlarının ortaya attığı bir tabirdir; o zamandan beri politik bir moda söz olagelmiştir ve asla Komünist Parti'nin özel mülkü değildir; ama yine de, partinin olmasa bile derginin yönünü işaret eder. Bu çalışmada faydalanılan makaleler derlemesi ve de Yeni Zamanlara karşı çıkan birkaç yazı daha, yakın zamanda kitap halinde yayınlanmıştır.[22] Bu ciltte yer alan makalelerin ayrıntılı bir eleştirisini yapmak niyetinde değilim.[23] Bunun yerine Yeni Zamanların tüketime yaklaşımı ile ilgili birkaç noktaya değineceğim ve ondan sonra, yine Yeni Zamanlar başlığı altında *New Statesman and Society* adlı haftalık derginin bir sayısında (*Marksizm Today*'de de benzer yazılar yayınlanmış olsa da bu sefer orada değil) yayınlanan bir çift makalede değinilen iki konuyu seçeceğim. Burada ele alınacak konular tüketicilik ve çalışmanın sonu ile ilgilidir. Bu konulara daha ayrıntılı bir şekilde bakmayı tercih ediyorum; çünkü Yeni Zamanlar düşüncesinin ortaya attığı kilit *politik* soruları

çok iyi ifade ediyorlar; ve aynı zamanda, bu yazılarda dile getirilen fikirlerin çoğu şimdi kültür araştırmalarının anaakımına dahil edilmiştir.

Politik gündemde tüketiciliğin şu an sahip olduğu yer, toplumsal faaliyetin bu alanında taze düşüncelere ihtiyaç olduğunun farkına sol kanadın varmaya başlamasının ürünüdür. 1980'lerin ortalarında yerel yönetim sosyalizminin ölümü, şehir panoramasında görülen değişimler, boş zaman kültürünün genişlemesi ve Thatcherizm'in anlaşıldığı kadarıyla hiç düşmeyen popülaritesi, solu ve kadın hareketini Toryler'in göklere çıkardığı tüketici kültürünün cazibesine uzun uzadıya ve dikkatle bakmaya zorladı. Bu tavır, aynı zamanda, işçi sınıfı bileşiminin yeniden oluşumunu da üstlenmeyi gerektiriyor; geleneksel imalat gücünü yitirdikçe yerini genişletilmiş bir hizmet sektörüne, yeni 'temiz' mikroçip teknoloji çeşitlerine, yeni boş zaman ve medya endüstrilerinde az sayıda birkaç yaratıcı mesleğe bırakıyor; ve son zamanlarda post-Fordizm diye anılmaya başlanan şeye doğru imâlattan bir kayma görülüyordu.

Tüketicilikle girift bir bağlantısı olan haz sorunu politik bir dağarcık içine zaten alınmıştı; bu sırada feministler ve eşcinsel erkekler, ortodoks solun onaylamaz görünen tavrına rağmen, keyif aldıkları deneyimlerini kuramsallaştırma girişimlerinde bulunuyorlardı. Her iki durumda da tüketim mallarının, 'suçluluk dolu keyfin' öz ve kolektif yetki kazanma sürecinin bir bölümü olarak kullanılabileceği yönündeki ısrarlarda oynayabilecekleri bir rol vardı. Özellikle Dick Hebdige'nin geliştirdiği, altkültür kuramı, işçi sınıfı gençleri tarafından mallara yeni, tuhaf ve karşıt anlamlar kazandırılması şekline işaret ederek bu sava sağlamlık kazandırmaktadır. Örneğin, feminist perspektiften yaklaşan Erica Carter, savaş sonrası Batı Almanya koşullarında bir çift naylon çoraba sahip olduğu için gurur duyan kişinin kendisini bağımsız ve modern genç bir kadın olarak tanımlamak, katı ve zorlayıcı ailesi karşısında kendisini göstermek için ihtiyaç duyduğu güveni bu çoraptan sağlayabildiğini göstermişti.[24]

Yeni Zamanlar yazarları, son günlerde Hebdige ve Carter'ın anahatlarını belirttiği yıkıcı tüketim süreçlerini dikkatle anlatmanın epey

ötesine geçmişlerdir; tüketicilik kategorisini günlük yaşamın her uygulamasını etkileyecek ve egemenliğine alacak biçimde genişletmişlerdir. Bu yazarlar, zahmetli gündelik yaşamla ilgili durumların birçoğunu da tüketicilik kavramından çıkartmışlardır. Dolayısıyla, örneğin alışveriş, -tüketim süreci- yalın bir şekilde sadece satın alma olarak ele alınmıştır. Ama alışveriş örneğin, satın almamaya ve eve boş elle dönmeye karar vermek gibi birbirinden farklı faaliyetleri ve deneyimleri kapsar. Alışveriş farklı bağlamlarda da cereyan edebilir. Bir gün keyif verici bir aktivite olan alışveriş, ertesi gün, sıkıntıda patlayan iki çocuğun eşliğinde, keyifsiz ve bıktırıcı bir hal alabilir. Yeni Zamanlar yazarlarının tüketici memnuniyetini devamlı vurgulamaları, memnuniyet vermeyi başaramayan bir şeyin elde edilmesini ve tüketimde ortaya çıkan memnuniyetsizlik ve hayal kırıklığı sorusunu eksik bırakmaktadır.

Tüketicilik tartışmalarında *Marxism Today* ve *the New Statesman and Society* etrafındaki en önemli eksiklik, tüketiciliğin tümünün olmasa bile büyük bir kısmının boş vakit alanından çok, zorunlu yeniden-üretim alanında gerçekleştiğinin kabullenilmesidir. Zorunlu yeniden-üretim terimi, dağarcıkta yer almamaktadır. Belki de bunun sebebi terimin, Yeni Zamanlar politikalarının uzaklaşmak için çok çaba gösterdikleri 1970'ler tarzı Althusserci Marksizm/feminizmi güçlü bir şekilde hatırlatmasıdır. Ama yeniden-üretim konusuna yüz çevirmek, alışverişin çoğu zaman keyif verici ve rahatlatıcı bir faaliyet olmasıyla birlikte, günlük alışverişin çoğunun birey ya da aile biriminin beslenme ve giyim ihtiyaçlarını karşılamak üzere yapıldığı gerçeğini bastırır. Dolayısıyla alışveriş, ev işinin ve yeniden-üretim çalışmasının bir parçası; bireyin ve ötekilerin ertesi gün çalışmaya hazırlanmaları için gereksinimlerinin karşılanmasıdır. Yeniden-üretim terimi, çalışma ve boş zaman arasındaki ilişkiyi anlamada ve boş zaman faaliyetine daha keyifli çağrışımlar ekleyen tüketicilik fikrinin bunlar arasındaki aracılık rolünün tanımlamada hâlâ yararlı olduğunu kanıtlamaktadır.

Jane Gaines'in işaret ettiği gibi, günümüzde kültür ve medya incelemeleri alanlarındaki anlamıyla tüketim kavramı, sadece 'anlam

oluşturma' üzerinde odaklanmıştır. Gaines, bu tür kullanımdan doğan bazı sorunlara dikkat çeker.

> 'Tüketmek' satın almak mı, sahip olmak mı, yoksa kullanmak mı demek? Bazı açılardan satın alma, hareketi vurgulayan burjuvanın tam bir örneğidir; çünkü, çengelli iğneleri burunlarımıza takıp ayakkabıları da şapka niyetine kullanarak saymaca kullanım değerlerini küçümsediğimizi göstersek bile, hepimiz para ödedikçe, bir dereceye kadar *fiyat yükseltmekteyiz*. Buna rağmen, her tüketim hareketini bir anlam oluşturma hareketi olarak görmeyi ne kadar isteriz acaba?.. Günümüzde, kültürün meta olarak çözümlenmesi, ticarileşmemiş ilişki neredeyse hiç kalmadığından, açıklayıcı gücünü yitirmiş olabilir.[25]

Terimin günümüzdeki kullanımında tüketiciliğin bireyselleştiğini ve anlam açısından eksildiğini görüyoruz. Alışverişin ev işlerinden biri olduğu tüketim görevinden hiç bahsedilmiyor. Aynı zamanda, tüketim kelimesine şişirilmiş bir anlam da yüklenmiş durumda; ki her ticari işlem ya da sahip olma, görkemli bir iradi tavır, bir muhalefet hareketi ya da bir kimlik ifadesi olarak görülüyor. Nesnelerin tüketici tarafından harekete geçirilmiş, açığa çıkarılmış ya da gerçekten yaratılmış anlamları, tüketimin toplumsal ya da karşılıklı etkileşimli boyutlarını büyük oranda gölgeliyor. Tüketmek çok uzun süredir arka planda bırakıldıktan sonra, kültürel kuramda merkezi, başat ve görkemli yerini tekrar kazanmakta. Susan Sontag'ın dediği gibi, 'tüketim özgürlüğü terimi, özgürlük terimiyle aynı anlamı ifade etmeye başladı.'[26] Ama yeniden-üretim de, görkemli olmasa bile, başat ve merkezidir. Politik ve entelektüel hayatta, tüketicilik üzerinde odaklanma yönelimi, tüketimi üretimin ve yeniden-üretimin gerçek ilişkilerini gizleyen göz boyayıcı (ya da ideolojik) bir ilişki (meta fetişizmi) olarak gören eski modeli reddetmeyi yansıtmaktadır. Tüketim konusunda bugün üzerinde durulan nokta, tüketimde bulunan özneye, 'sihirli sistem'in kandırdığı biri olmaktan başka bir rol verme sürecinin bir parçasıdır.[27] Ama yeniden-üretim ve tüketim bütünleyici bir şekilde birbirlerine bağlanmışlardır. Yeniden-üretim olmadan tüketim toplum ve

tarih dışı bir uzamda asılı kalakalır; anlam oluşturmaya adanmıştır, ama aynı zamanda diğer anlamlarla ve toplumsal ilişkiler dünyası ile oldukça bağıntısızdır.

Örneğin, 1 Sterlinlik bir bilet karşılığında halk havuzunda yüzmeye gittiğinizi varsayalım. Bu, bir tüketim hareketi mi, bir yeniden-üretim hareketi mi, yoksa yanınızda çocuklar da olduğunda, çocuk bakımı ve ev işinin bir bölümü müdür? Bu, daha sağlıklı bir nesil yetişmesi ve bu sayede sağlık hizmetlerine yapılan harcamaların azalmasını sağlayan sübvansiyonlu bir belediye hizmeti midir? Yoksa daha kişisel bir faaliyet, kendini daha sağlıklı, verimli ve daha güzel görünümlü biri olarak yeniden-üretmek için yapılan çalışmaların bir parçası mıdır? Yüzme keyif verici olabilir, hatta boş vakit kültürünün bir parçası da olabilir, ama genellikle bir tüketim hareketi olarak algılanmaz. Bir bilet almış olsanız bile, saçınızı kuruttuktan sonra gidip bir kutu kola almanız gibi yüzmeyi de satın almazsınız. Yüzme eylemi tüketim kültürüne, örneğin, mayo modası endüstrisi, kozmetik endüstrisi ve kadın dünyası dergileri yoluyla girer. Ama bu eylem, esas olarak, vücudu onarıp bakımını yapan, yeniden-üreten, ya da tehlike anlarında insanı kurtaran enerjik bir eylem olarak algılanır. O halde bu bağlamda yeniden-üretim eleştirel ve çözümsel dikkati hak eden ve tüketimcilikten soyutlanmış değil, tüketicilikle beraber olan bir terim haline gelir. Yeniden-üretime yapılan vurgu, tüketiciliğin keyfi yerine yavan işler koyarak bu keyfi reddetmez; güzelliği en azından kısmen, sağlığının ve verimliliğinin ifadesi olan bir bedene gösterilen taleple toplumsal denetim, devlet müdahalesi ve boş vakit kültürünün kesiştiği noktayı belirtir.

1970'lerde, solcu eleştirmenler yeniden-üretimi iş disiplininin bir parçası, sermayenin toplumsal bir talebi olarak görüyorlardı. Yeniden-üretim kadın dergileri, televizyon ve tüketici kültüründe, ideolojinin yardımıyla, hoşa gider, hatta arzulanır hale gelmişti. Şimdi ise, çoğu kişi bu tür bir yaklaşımın tüketicinin kurban pozisyonunu fazla vurguladığı görüşündedir; ve bu yüzden, bu yaklaşımdan uzaklaşılmıştır. Bunun yerine, tüketim nesneleri tercihlerinden çıkartılabilecek ve tüketiciye yeni ya da farklı, potansiyel olarak harekete geçirici bir

kimlik, yeni bir benlik yaratabilecek anlamlara vurgu yapılır.

Dolayısıyla, işçi sınıfının çocukları 1980'lerde pahalı kaşmir kazaklar almak için Armani'ye gittiklerinde, Yeni Zamanlar yorumcusu Frank Mort bunu, toplumsal uyumluluğu bildiren pasif ve akılsız bir faaliyet olmaktan çıkan tüketiciliğin bir işareti olarak görür; bu tür kazakların çağrıştırdığı muhallebi çocuğu ya da sosyetik anlamları reddetmeleri için baskı yapan geleneksel işçi sınıfı erilliğinin bazı taleplerine karşı koyan bu çocukların alımlamalarında bir kaymayı gösterdiğini düşünür.[28] Tüketimcilik yoluyla, işçi sınıfı erilliğinin anlamları bir değişimden, yeni bir müzakereden ve hatta dişilleşmeden geçmektedir. (Bu çocukların kazaklarını annelerine ya da kız kardeşlerine aldırtmak yerine kendilerinin almaları, evdeki iş bölümünün değişmekte olduğunu da yansıtır belki; bu da bizi yeniden-üretim ve ev işi alanına geri götürür.)

Kaşmir kazaklar geleneksel olarak lüks pazarlarda satılır; yüksek fiyatlar, kullanılan kaliteli iplikle mazur gösterilir. Ama bu seçkin tüketici uzamı sosyal yelpazenin karşı ucundan gelen yabancı bir güç tarafından işgal edilmektedir. Ve pazar da eski müşterilerini kaybetme riskini göze alır; çünkü popüler tüketicinin yanaşmasına direnip bu yüzden daha yüksek bir kâr marjını kaybetmek de istememektedir. Bu durumda Mort'un savı, tüketici özgürlüğünü hiç beklenmedik ya da öngörülemeyen bir şekilde -toplumsal cinsiyeti ve sınıf kimliği konusunda kafa karıştırıcı yeni fikirler getiren bir tüketim şekli- kullanarak moda piyasasının dengesini bozan, işçi sınıfından gelme genç tüketicinin gücüne dikkat çeker.

Ama tüketicilikte bulunan anlamların fazlalığı, alışveriş eylemindeki sosyal ilişkileri çözümlemeyi bir tarafa bırakmak pahasınadır - ki bu, kimi zaman tüketimiliğin baştacı edilmesine sebep olabilir. Dolayısıyla, Yeni Zamanlar yazarlarının, örneğin Londra'da North Circular Road'daki IKEA mobilya mağazasına ya da doğrudan Knightsbridge'deki Armani satış merkezine gitmekten alınan katışıksız keyfi toplumsal ya da tarihsel bir bağlam içine oturtmaya kalkmadan doğrulayabilmeleri, alışverişi yeni benimsemiş olanların sesi sayesinde olmuştur.[29]

Yeni Zamanlar, Çalışma ve Boş Zaman: Mort ve Gorz

New Statesman and Society'de yayınlanan (25 Mayıs 1989) bir makalede Frank Mort evin ve ev tüketiminin verdiği keyif üzerinde durur.[30] Bir piyasa araştırma şirketinin elde ettiği bulgulara dayanan Mort, 1980'lerde, İngilizlere daha kısa çalışma süresi ve daha yüksek bir yaşam standardı sağlandığı takdirde sonuçların neler olabileceğini inceler. Vardığı sonuç, eski vatandaşlık politikalarının artık öldüğü ve insanların boş zamanlarını Zygmunt Bauman'ın belirttiği gibi 'politikanın yüklerinden kurtulmuş olarak'[31] evde geçirmeyi tercih ettikleridir. İnsanlar, kimliklerinin önemli bir kısmını, satın alma ve tüketme eylemleri yoluyla edinirler. Thatcherizm bu erekleri ve değerleri kendi politik gündemi yararına kullanarak, sol kanadı düzensizlik ve kargaşa içinde bırakmıştır.

Mort, ev yaşamının bu kapsamını apolitik bireycilik suçlamalarından kurtarmak için, son zamanlarda ev tüketimciliğinin merkezinde doğan politik ihtimallere işaret etmektedir: Örneğin eko-tüketici politikaları ya da televizyonlarda gerçekleştirilen ve evlerinde oturan insanlara hitap eden bağış kampanyaları. Mort bunların 'gelecekteki sağduyunun temelini oluşturacak yeni bir ilişki yaratabileceklerini' öne sürer.[32] Dolayısıyla, daha anlamlı ve yeni kimliklerin evin içinde ve etrafında oluştuğuna şahit olabiliriz. İnsanlar kendilerini ancak burada tamamen rahat hissederler.

Ev yaşamı üstünde durmasına rağmen, Mort'un yeni tüketim politikaları teknikçi ve eril oldukları gibi, meta dünyasını destekleyen, hareketlendiren ve canlandıran toplumsal ilişkilerin aracılık gücünden de tamamen yoksundur. Onun bakış açısında ev içi yaşam alanı, evde insanın kendisinin yaptığı tamiratlarda somutlaşan, bireyselleştirilmiş boş zamana eşit sayılmaktadır. Bu, ayrıca, kapitalist kontrol ve iş disiplininden uzakta geçen bir zaman dilimidir. Mort, ev içinde gerçekleştirilen çalışmayı dikkate almadığı gibi, ev birimini bir arada tutan karşılıklı etkileşimi ve duygusal bağları da dikkate almaz. Eve ekmek getiren erkek olduğundan -karısının aksine- gerçek boş vakte hak kazanmış tek kişi olarak ataerkillik (bugünlerde pek nadir kulla-

nılan bir kelime bu) koşullarında bu boş vaktini bireyselleştirmesini meşrulaştıran da bu bağlardır. Bu yargıda tamamen eksik olan nokta, kendi işlerini kendilerinin yapması çoğu zaman bir zorunluluk olan ailenin yaşamıyla ilgili ekonomik gerçeklerdir. Mort, örneğin, 'yeni altsınıf' olarak adlandırılan ve işsizlik sayesinde sahip oldukları boş zamanın, kendi işlerini yapmak için için gerekli alet edevatı satın almalarına imkân vermediği kişileri dikkate almaz; ayrıca, İngiltere'deki aile biriminin artık eskisi gibi sabit bir birim olmadığı gerçeğini de göz ardı eder. Mort'un modeline uymayan tek sosyal grup ev harcamaları bütçesi boş zaman kültürü masraflarını karşılamaya yetmeyen bekâr aileler değildir. Çocuklarını ve üvey çocuklarını yetiştirmeye çabalayan boşanmış ve yeniden evlenmiş aile birimleri de söz konusudur. Sosyal yelpazede kadınların erkek meslektaşlarından daha az kazandıkları da hâlâ bir gerçektir. Kadınlar bu eksikliği, evlilikte ev işlerini üstlenerek kaparlar. Bekâr ailelerin çabası ise yoksulluk sınırının altına düşmemektir.[33]

Mort, arka bahçelerinde boş zamanlarını değerlendiren bir ulus tablosu çizerken, Fransız sosyologu André Gorz, *New Statesman and Society*'nin aynı sayısındaki bir söyleşide, yeni çalışma şartları ve post-Fordist üretim araçlarının daha çok insana nasıl boş zaman sağlayacağı üzerinde odaklanır yoğunlukla.[34] O da Mort gibi, bu özgürlüğün sol kanat için sağlayacağı muhtemel politik potansiyeli hesaplamaya çalışır. Gorz Avrupa kökenli bir araştırmaya dayanır; bu araştırmaya göre, hâlâ imalatta yer alan işçi sınıfının küçük bir bölümü, kendisini işyerinden ziyade yerel komşuluk biçimindeki toplulukla ya da evle özdeşleştirmektedir.

Gorz bu yeni boş vakit kavramıyla ilgili feminist perspektifler hakkında hiçbir yorum sunmaz; geçici ya da yarım günlük işlerin İngiltere'de doğurabileceği sonuçları saptamaya da çalışmaz. Kısa sürede kendi işini kurmanın ya da evde çalışmanın avantajları karşısında yeni çalışma biçimlerinin dezavantajlarının bu ülkede ağır basma ihtimali de söz konusudur. Örneğin, İngiltere'deki birçok genç için, serbest meslek sahibi olmak hükümetin sağladığı teşvik kredileriyle çekici hale gelmiştir (Bu uygulamada gençlere, işlerinin ilk yılında

haftada 40 Sterlin ödenmektedir). Bu girişimlerin süreklilikleri ve kişinin kendi üzerinde neden olduğu sömürünün bedeli de henüz ölçülmemiştir. Ama Ruggiero'nun Kuzey İtalya'daki küçük-ölçekli yeni endüstri birimleri üzerine yakın zamanda yaptığı çözümlemesinden varılan sonuç, kendi işlerini yürüten genç çalışanların çoğunun sigorta pullarının parasını ve emeklilik primlerini ödeyemedikleridir. Yıllık tatil masraflarını karşılayamazlar, hastalık sigortası yoktur, bir aile kurmak istediklerinde doğum masraflarını karşılayacak durumda değillerdir. Bu bağlamda yer alan yeni çalışma, uzun vadede işsizliğin kisvesi olduğu sürece, 'çalışmanın sonu'nun geldiğine işaret eder.[35]

Post-Fordizm, nispeten zengin merkez işçileri ile periferik işçiler arasında ayırım yapmaktadır. Ancak şimdilerde, ikinci grubun, merkez işçilerin sayısını yavaş yavaş aşacağı yönünde görüşler öne sürülmektedir. Bir kategoride başlayıp öbüründe son bulmak normal hale geldikçe, iki grup arasında kesin bir sınır kalmayacaktır. Merkez işçilerinin neredeyse tamamı erkeklerden oluşur; ve en azından İngiltere'de, çoğu merkez işçisinin boş zamanlarını yarım günlük başka işler bulmak için değerlendirecekleri yönünde belirtiler vardır.36 Bu işçiler evde daha çok zaman geçirseler bile, bunun tamamen boş vakit olarak değerlendirileceğini düşünmek için hiçbir sağlam gerekçe yoktur. Eşleri vardiyalı ya da yarım gün çalışan işçiler de, ev işlerine ve çocuk bakımına katılmak durumunda kalacaklardır.

Gorz çoğu işin ödüllendirici olmadığı, çok az yaratıcılık gerektirdiği ve rutin olduğu varsayımına dayanarak, çalışma-karşıtı bir konuma hevesle sarılır. Bu, Gorz'un ve Mort'un tam da eve dönüşü önerdiği anda, savaştan beri hiç görülmemiş kadar çok sayıda kadının, kendilerine önerilen iş rutin ve sıkıcı olsa bile, iş yerinin kurumsallaştırılmış uzamına geri döndüklerini söylemektir belki de. Evli kadınlar için çalışmaya geri dönmek sadece para amaçlı değildir; para da bir etken olmakla birlikte kadınları asıl çeken, işte kurulan sosyal ilişkiler, çalışma yeri kültürüne dahil olmak ve böylece evdeki tecritten kurtulmaktır. Hem Mort hem de Gorz teknoloji ve tüketim ürünlerini vurgularken, işte veya evde bu biçimler etrafında örülen sosyal

ilişkileri göz ardı ederler. Mort, garajında ya da serasında, etrafı araç gereçlerle çevrilmiş bir erkek imgesi yle hareket eder; Gorz için ise, işçi sınıfını işin yükünden kurtaracak teknolojik belirlenimcilik söz konusudur bir tek. Ev ve boş zamanlar çalışmanın ve parti politikalarının yerini alır; ve bunlar da politik çekişmeler için yeni alanlar yaratır.

Yeni Zamanlar politikalarının ereği, ev yaşamına ait öğelere değer biçilmesi ve sınıf ve geleneksel parti şubeleri dışında kalan kimlik ve katılımların -özellikle ev içinde, komşular arasında, topluluklarda ve hatta dev alışveriş merkezlerinde gelişen bağlantıların- da önemli kabul edilmesidir. Bunlara sevecen ebeveyn, sorumluluk sahibi vatandaş ve çevreci rollerini de ekleyebiliriz. Ama bir anlamda bunların hiçbiri tamamen yeni bir öneri sayılmaz. Ne de olsa yıllar boyu feministler, özgürlük yanlısı solcular ve eşcinsel hareketi yandaşları evin, kişisel ve yerel çevrenin politizasyonu için çabalamışlardır. Mort ve Gorz'un katkıları ise, tüketiciliğin aldatıcılığını ve popüler zevklerin çekiciliğini eklemek olmuştur. Bu iki yazar da ikna edici bir tablo çizmektedirler; ama ironik bir şekilde kaybedilen şey, sosyal ilişkilerin bir ürünü olarak değil, görevin kendisinin doğurduğu bir sonuç olan, işten alınan keyif ve ödüldür. Dahası, ev de sadece keyif ve rahatlama sağlayan bir yer değildir. Yeni Zamancılar'ın ekonomik ve kültürel ilişkilerde teşhis ettikleri kökleri derinlerde olan tarihi yer değiştirmelerin doğru olduğu da, daha genel bir düzeyde çok tartışmalı bir konudur. Böyle sonuçlara ulaşmadan önce bu alanda daha çok çalışma yapılması gerekiyor.

Geleceğe Doğru İlerlerken

Postmodernitenin neo-Marksist eleştirmenleri, kültürün 'temel'in yansısı olduğu, onu ifade ettiği ya da taklit ettiğini düşünen ekonomist bir Marksizmin yandaşı olmuşlardır. Ekonomide olup bitenler, geç kapitalizm kültürünün inanılmaz bir şekilde gelişmesini ve ürün vermesini sağlar. Kültür, tutarlı bir şekilde, sosyal ilişkiden ziyade

metinler, imgeler ve temsiller şeklinde algılanır. Daha fazla metin, imge ve temsili küresel bir ölçekte ve özellikle de televizyon biçiminde insanlara ulaştıran şey ise yeni teknolojidir.

Yeni Zamancılar da benzer bir şekilde kültürle ilgilenirler. Kültürün ev ortamında, şehir ortamında ve boş zamanlarda yaşayan canlı bir şey olduğunu düşünmekle beraber, savlarının erekleri sebebiyle kültürü tüketim nesnelerine ve maddelerine indirgerler. Popüler tüketimde görülen eğilimlere dikkat çekilir; ama çözümlemeyi körümleyen şey, bireyin nesne ve metalarla olan bağlantısı ve bunlarla ilgili deneyimleridir. Yeni Zamancılar postmodernitenin kültürel eleştirmenlerinin ekonomiye gösterdiği ilgiye oranla, çalışma ile daha çok ilgilidirler. Esnek uzmanlaşma, bilgisayar teknolojisi ve hizmet sektörünün büyümesi sebebiyle çalışma hayatında oluşan değişikliklerin sosyal ve kültürel sonuçları üzerinde odaklanmak yerine, Yeni Zamancılar bu değişiklikleri, işin çalışma üzerindeki eski baskılardan, sınıf bileşimini yeniden oluşmasının ve aynı zamanda diğer sosyal kimlikler yüzünden sönükleşmesinin bir sonucu olarak kültürel tahminlerini dayandırabilecekleri bir taban olarak kullanırlar.

Dolayısıyla, postmodernist tartışmanın bir ucu bizi indirgemeci Marksizme geri götürürken Yeni Zamanlar yazarları, buna karşıt olarak, Marx'tan tamamıyla uzaklaşıyor görünmektedirler.[37] Kültür araştırmaları dağarcığından ilk dönem Marksist çözümlemelere ait anahtar kelimeleri silmek iki türlü açıklanabilir. Birinci olarak, Stuart Hall'un kültüralist ve yapısalcı paradigmalar[38] diye nitelendirdikleri de dahil olmak üzere, disiplinin gelişimi içinde yer alan noktalara değinebiliriz. Yapısalcılıkta ideoloji, az çok edilgen öznelerden oluşan bir topluluğa paketlenip sunulan, sistemli ve birbiriyle bağıntılı fikirler ve uygulamalar bütünü kavramına şiddetle dikkat çekmekteydi. Stuart Hall'ün kültüralizmle ilgili diğer paradigması, çağdaş kültür kuramcıları için de zorluklar doğuruyordu. Kültüralizm, alt grup ve sınıfların etken kültürel deneyimleriyle ilgilendiği ölçüde, kendi çapraşıklığına toslamaktaydı. Kendi özneleri adına sınıf, cinsiyet ya da ırk bağlaşıklığı arıyor, ama nadiren bulabiliyordu. Çoğu zaman bunların yerine elde ettiği şey ise, bilinçlilikte tutarsızlıklar, çelişkiler ve kay-

malardı. Yöre, din, milliyet gibi genellikle daha güçlü olan kimlik belirleyici diğer etkenler sınıf, cinsiyet ve ırk gibi temel kategorilere ters düşüyordu. Başka sorunlar da vardı: Kültüralizm kendi kültürel uzamlarını yaratmada, grup ya da bireyin aktif kenetlenmesi ya da eylemliliği üzerinde duruyordu. Bu, çoğu zaman, diğer konformite ya da durgunluk edimleri pahasına vurgulanmaktaydı.

Kültür araştırmalarını ilk yıllarda sımsıkı sarılmış olduğu Marksizm'den uzaklaştırmak için ikinci zorlama ise daha geniş bir sosyopolitik sahnede geldi. Komünist dünya içten içe erirken, Marksizm de birincil gönderme kaynağı olma özelliğini kaybetmişti. Marksist-feminist kuramlarını Doğu Avrupa'da olup bitenlere ya da olmayanlara bağlayan pek az kültürel entelektüel vardı Batı'da. Ama baskıcı, bütüncül Marksizmin imge ve temsillerinin, hem gerçek hem de mecazi anlamda dağılmasının (caddelere Marksizmden önceki orijinal adlarının verilmesi, 'onun' adını taşıyan heykellerin ve cadde dekorasyonunun parçalanması) çağdaş kültür kuramcılarını artık bu eski dilde kendilerini temsil etmekten caydırması hiç de şaşırtıcı değildi.

Buna rağmen Marx, başka hiçbir şey olmasa bile sermayenin en incelikli eleştirmeni olduğundan; ve sermaye de aynı zamanda hem krize girdiği hem de global olarak başat olduğu için, Marksist kültürel kuramın bize, örneğin, kitle iletişim araçlarının anlamı ve usülleri hakkında öğrettiklerini tümden terk etmek anlamsızdır. Kültürün politik bir soruşturma alanı olarak kurulmasını körükleyen aciliyet, toplumsal ve kültürel eşitsizliğin dinamiklerini ve bu dinamiklerin çeşitli sosyal kategoriler ve ideolojik kimlikler -ki bunların bazıları harekete geçirici, bazıları ise hareketsizleştirici olarak görülebilir- içinde ve bunlar dolayısıyla yaşama biçimlerini anlama çabasına dayandığından, o zaman, bu eleştirel ve çözümsel mecburiyet ortadan kalktığında kültür araştırmalarının gerekçeleri de ortadan kalkacaktır. Ve bu halde karşımıza çıkacak soru şu olabilir: Niye canımızı sıkalım ki?

Dick Hebdige bu bağlamdaki savında 'garantisiz bir Marksizm'i desteklemiştir; ve Stuart Hall, Amerikan yayını *October*'da yeni çıkan bir yazısında, 1960'ların başında kültürel çözümleme alanına ilgi duymasını sağlayan şiddetli politik itkiyi anımsar yeniden.[39] Hall,

kültür araştırmaları disiplinlerarası çalışmaların temellerine doğru gittikçe, bu tür itkinin unutulacağından korkmaktadır. Benim burada yapmaya çalıştığım şey, postmodern kültürün halen var olan neo-Marksist çözümlemelerini, kaba ve mekanik taban-üstyapı modeline dönmek için bir araç olarak kullanmanın doğuracağı tehlikelere, ayrıca, popüler olan ve tüketilen her şeyin karşıt olarak görülmesine kadar uzanan bir tür kültürel popülizmin tehlikelerine dikkat çekmektir. Bu iki modelde de eksik olan şey 'yapısal, tarihi ve etnografik'[40] olan bir çözümsel çalışmadır. 1970'lerde, kültür araştırmalarının açtığı çözümleme alanlarına isim ve cisim kazandıran, işte bu bütünleyici yaklaşımdı. Örneğin, *Policing the Crisis*'te, Gramsci'nin hegemonya kavramı savaş sonrası İngiliz toplumundaki özel bir ânı ve özel bir sosyokültürel olayı, 1970'lerde İngiltere'de genç siyah erkek figürü etrafında ahlak paniğinin doğuşunu çözümlemek için kullanılmıştı[41]. Zaman içinde belirli bir âna ve belirli bir olaya somut bir gönderme yapma yoluyla tüketiciliğin karşıt gösterildiği bu çalışmalarla, sav ikna ediciliğini kazanmıştır.[42]

Benim burada savunduğum ise orta noktaya tutunmak; başka bir deyişle, Gramscici kültürel çözümlemeyi, popüler tüketicilik gibi yeni gelişmekte olan çalışma alanlarına dahil etmektir. Bu, bütünleyici bir çözümleme tarzına dönüşü mecburi kılar ve 'metinsel tuzak'ların ayartmalarından uzak durmayı sağlar. Postmodern kültürde tartışma sahasına giren neo-Marksist eleştirmenlerin, her sorunun cevabını biliyormuş gibi görünmelerini sağlayan, bir bakıma, 1980'li yılların başlarında, medya ve kültür araştırmalarında yapılan metinsel çözümlemelerin büyüsüydü.

Sonuç olarak, beş maddelik bir özet sunmak istiyorum.

(1) Bugün talep edilen şey, başka bir deyişle, günlük yaşamda tüketimin çözümlenmesi için paradigma geliştirilmesidir. Günlük hayat hakkında çözümsel bir şekilde düşünmekle ilgili sorunlar vardır: Neler dışlanmalı, neler dahil edilmelidir? Böyle bir projenin açmazlarından sakınmanın yolu, 'yaşanmış deneyim' topraklarına, Paul Willis'in Learning to Labour'da43 ana

hatlarını belirttiği şekilde, 'yaşanmış deneyim' alanına geri dönüşü başta önermekte geçer. Nesneler, metinler ya da medya iletilerinden uzaklaşıp birey olarak okura, seyirciye, alışveriş yapana ya da tüketiciye dönmek yerine (ki son medya çalışmalarında eğilim bu yöndedir) yelpazenin ters tarafından başlayıp ilk önce sosyal grubu, aileyi, akranlar grubunu ve topluluğu ele almak daha akıllıca olacaktır. Bu tür çalışmalar, tüketim deyince tam olarak ne kastettiğimizi daha net anlatacak bir tablo çizmemizi sağlayabilir.

(2) Tüketme dürtüsünü anlayabilmek için, Zizek'in 'beğeni ağacının altında yetişen küçük çalı ve bitkiler'44 diye adlandırdığı hazza da dönmek zorundayız. Hepimizde beğeni, keyif alma ve boş zaman konusunda müthiş bir yetenek vardır. Eskiden bu, sol kanat ve kültürel entelektüelleri için bir suçluluk duygusu kaynağı, karamsar ve mutsuz olunacak bir dünyadaki kişisel, çalıntı bir deneyimdi. En iyi halde, geleceğin haberci bir an için gözükmesi olarak algılanırdı. Ama tüm dünya nüfusu, özellikle de kırk senelik Doğu Avrupa ya da Sovyet komünizminden kurtulan halklar, sadece tüketici kapitalizminin sağlayabileceği cilalı nesnelerden azami keyfi çıkarıyor görünüyorlarsa ve dahası, yukarıda tanımlanan nefse hakimlik politik olarak gereksiz bir fedakârlık gibi algılanmaya başlanmışsa ne olacak? Kişisel bütçelerimizin sınırları dahilinde olsa bile, tüketici yaşamından keyif duymanın sonuna kadar gidecek miyiz? Yeni tüketim politikası kendimizi ahlak, ekoloji ve sağlık alanları dışında hiç kısıtlamamamızı isteyen bir politika mı, yoksa, meta dünyası ile olan toplumsal ve tarihi ilişkilerimizi daha derinden anlamaya mı çalışmalıyız?

(3) Yapılması gereken bir diğer şey, kimlik derken ne kastettiğimizi ve halkların ve insanların gittikçe farklılaştığı dünya denen bu global köyde kitle iletişim araçları homojenlik sağlarken, kimlik kavramının ne gibi bir değere sahip olduğunu ince-

lemek ve tespit etmektir. Morley ve Robbins'in önerdiği gibi, 'Bu kimliklerin, Saussure'in deyimiyle, başlangıçta,, nasıl birbirleriyle olan ilişkileri içinde ve bu ilişkiler aracılığıyla kurulduklarını kavramamız gerekir... Böylece farklılık, kimliği yaratır... Kimlik, kapsama ile ilgili olduğu kadar, hariç tutma ile de ilgilidir.'45

(4) İşyeri kültürüyle ve Yeni Zamanlar'ın çalışma alanında sağladıkları gerçek üstünlüğün derecesiyle daha ayrıntılı bir bağlantı kurmalı; serbest mesleğin sürekliliğini ve sağlamlığını, kitle iletişim araçlarının kendilerini ifade ettikleri alanlarda -yani kültür endüstrilerinde- çalışmanın çekiciliğini ve bedelini tetkik etmeliyiz. Bu, ayrıca, 'kültürün estetikleştirilmesi' adıyla belirsiz bir şekilde nitelenen kavrama daha yakından bakmaya mecbur edecektir bizi.

(5) Son olarak, bağlayıcı, bütünleştirici ve kültürel üretimle tüketim arasında her seviyede egemen olan toplumsal ve ideolojik ilişkileri izleyen bir çözümleme şekline ihtiyacımız var. Bu, daha çok sayıda kurumsallaşmış sesin, daha fazla etnografi ve daha çok sayıda katılımcı gözleminin kültürel çözümleme alanına yeniden dahil edilmesini de içerecektir. Ayrıca bu, kültürel ürünleri ve tüketim nesnelerini okudukça okumaktan vazgeçmek demektir; ki bu okumalar yorumlayıcı topluluklarımızın en büyük keyfi olmuştur her zaman. Böyle bir sırt dönme, yorumlamanın karşısında olmak demek değildir; daha ziyade, sadece sonuç ürünü değil, kültürde anlam üretimine eşlik eden bütün süreçleri incelemek demektir: Toplumsal olarak oluştuğu yerden etrafımızdaki günlük yaşamın kurum, uygulama ve ilişkilerinde, toplumsal olarak yapıbozuma ve sorgulanmaya uğradığı yere kadar.

Bu makale ilk defa New Formations 13 (Bahar 1991)'de yayınlanmıştır: 1-16.

NOTLAR

1. R. Boyne ve A. Rattansi (der.) *Postmodernism and Society* giriş yazısına bakınız, Londra, Macmillan, 1990, s.12.
2. F. Jameson, 'Postmodernism, or the cultural logic of the capital', *New Left Review* Temmuz-Ağustos 1984, 146, s.53-92; ve D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989.
3. D. Kellner (der.) *Postmodernism-Jameson-Critique*, Washington, DC, Maison-neuve Press, 1989.
4. *Marxism Today*'in Yeni Zamanlar özel sayısı Ekim 1988'de yayınlanmıştır.
5. Tüketici işlerinde muhalefet sözcüsü iken Bryan Gould hem *Marxism Today* hem de the *New Statesman and Society*'nin organize ettiği birçok Yeni Zamanlar toplantısına katılmıştır.
6. C. Norris,'Lost in the funhouse: Baudrillard and the politics of postmodernism', R. Boyne ve A. Rattansi (der.) *Postmodernism and Society* giriş yazısına bakınız, Londra, Macmillan, 1990, s.119-134.
7. A.g.e.
8. Örneğin L. Bland vd.., 'Women "inside and outside" the relations of production', Women's Studies Group (der.), *Women Take Issue*, Londra, Hutchinson, 1978, s. 35-79.
9. Jameson, a.g.e.
10. Stuart Hall, 'Minimal Selves', *Identity,* ICA Documents 6, (der.) Lisa Appignanesi, Londra: Institute of Contemporary Arts, 1987.
11. J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, Londra, Hogarth Press, 1977.
12. J. Kristeva, 'Women's Time', N. O. Keohan, M. Z. Rosaldo ve B. C. Gelpi (der.) *Feminist Theory : A Critique of Ideology*, New York; Harvester Press, 1982, s. 31-55.
13. T. Modleski, *Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women,* New York; Methuen, 1982.
14. Norris, a.g.e.
15. Bu ifade elbette Raymond Williams'a aittir: *The Long Revolution*'da Harmondsworth, Mx, Penguin, 1965.
16. P. Hirst, 'After Henry', S. Hall ve M. Jacques (der.) *New Times: The Changing Face of Politics in the 1990s.*

17. E. Mandel, *Late Capitalism,* Londra, New Left Books, 1975.
18. L. Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Londra, New Left Books, 1971.
19. Harvey, a.g.e.
20. A.g.e.'den alıntılanmıştır.
21. C. Mouffe, 'Hegemony and ideology in Gramsci', T. Bennett (der.) *Culture, Ideology, and Social Process*, Londra, Lawrence & Wishart, 1989.
23. A. McRobbie'nin Hall ve Jacques (der.) *New Times incelemesi, Feminist Review,* sonbahar 1990, 36, s. 127-131.
24. D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Londra, Methuen, 1979; ve E. Carter, 'Alice in the consumer wonderland', A. McRobbie ve M. Nava (der.) *Gender and Generation*, Londra, Macmillan, 1984, s. 185-214.
25. J. Gaines, 'Introduction', J. Gaines (der.) *Fabrication: Costume and the Female Body*, New York, Routledge, 1990, 15. sayfadan alıntı yapılmıştır.
26. S. Sontag, *On Photography*, Harmondsworth, Mx, Penguin, 1979.
27. R. Williams, 'The magic system', R. Williams, *Culture and Materialism* içinde, Londra, Verso, 1986, s. 170-196.
28. F. Mort, 'The politics of consumption', S. Hall ve M. jacques (der) *New Times : The Changing Face of Politics in the 1990s*, Londra, Lawrence & Wishart, 1989, s.160-173.
29.Hall ve Jacques (der.), a.g.e.
30. F. Mort, 'The writing on the wall', *New Statesman and Society*, Mayıs 1989.
31. A.g.e.'den alıntı.
32. A.g.e.
33. Bkz. Hilary land 'Being Poor; J. Brannen ve G. Wilson (der.) *Give and Take in Families,* Londra, Longman, 1987, s. 38-54.
34. A. Gorz ile söyleşi 'In the Land of Cockayne?', *New Statesman and Society,* Mayıs 1989.
35. V. Ruggiero, 'Turin today: premodern society or postindustrial bazaar?', *Capital and Class,* Bahar, 1987, cilt 31. s.25-39.
36. İş Bulma Kurumu'nun 1987'den bugüne kadar yayınladığı bir takım istatistikler İngiltere'de bir erkeğin aldığı ortalama maaşın fazla mesai ücretleriyle desteklenme oranının diğer tüm Avrupa ülkelerinden yüksek olduğunu göstermektedir. Gizli ekonomi içindeki düzenli gelirleri belirlemek bilinen sebepler dolayısıyla zordur. Öte yandan böyle kazançlar, sanıldığı üzere işsizlik sigortasına bir ek olarak değil, maaşlara ek amacıyla kullanılmaktadır.

37. Yukarıda belirtilen (not: 22) *New Times* derlemesindeki otuz iki makalede 1980'ler boyunca politik ve kültürel çözümlemeye bu kadar hakim olan neo-Marksist kavramlardan hiç bahsedilmemektedir.
38. S. Hall, 'Two paradigms in cultural studies', T. Bennett (der.) Culture, *Ideology and Social Process*, Londra, Batsford, 198, s. 19-39.
39. D. Hebdige, *Hiding in the Light*, Londra, Routledge/Comedia, 1988, s. 207; ve S. Hall, 'Cultural Studies and the crisis of the humanities', October, Yaz 1990, s. 11-23.
40. S. Hall ve T. Jefferson (der) *Resistance Through Rituals*, Londra, Hutchinson, 1977; bu üç düzey savaş sonrası İngiliz gençlik altkültürlerinin tam bir yorumunu geliştirebilmek için zorunludur.
41. S. Hall vd. (der.) *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order*, Londra, MacMillan, 1978.
42. Yukarıda Hebdige ve Carter'a yapılan göndermelere bakınız.
43. P. Willis, *Learning to Labour*, Londra, Saxon House, 1977.
44. S. Zizek, 'The undergrowth of enjoyment: how popular culture can serve as an introduction to Lacan', *New Formations*, Kış, 1989, cilt 9, s. 7-31.
45. D. Morley ve K. Robbins, 'Spaces of identity', *Screen*, Sonbahar, 1989, no. 30. s. 32-59.

3
Post-marksizm ve Kültür Araştırmaları

Kriz kelimesi, kültür araştırmaları söylemlerinde endişe verecek bir sıklıkta gözüken bir kelimedir. Grossberg, Nelson ve Treichler'in derlediği *Cultural Studies*'te (1992) Lidia Curti bu kelimeyi sadece entelektüellerin politik hayattan gittikçe uzaklaşmalarını ve marjinalleşmelerini anlatmak için değil, aynı zamanda, kültür araştırmalarının gelişimini körükleyen entelektüel gönderme çerçevelerinin de çöküşünü ifade etmek için kullanır. Yapısalcılıktan post-yapısalcılığa, Marksizmden feminizme, bir inanç erozyonu olduğunu öne sürer Curti; 'güçlü anlatılar'ın merkezselliğinde bir düşüş görüldüğünü, Derrida'nın 'belirsiz farklılıklar serisi' diye adlandırdığı durum uğruna, ikili ilişkilerin bir tarafa atıldığını vurgular.

Ama kültür araştırmaları yolunda başka zorluklar da vardır; ki bu zorluklar kültür araştırmalarının şu anki durumlarını anlatmak için 'panik' kelimesini kullanmayı uygun kılacak düzeydedir. İngiltere'deki bütün kültürel çalışma projeleri için temel gönderme noktalarından biri olan Marksizmin altını oyan; bu felsefenin erekbilimsel önermelerine, üst-anlatımsal konumuna, temelciliğine [essentialism], ekonomizmine, Avrupa-merkezciliğine (Euro-centrism) ve tüm Aydınlanma projesi içindeki yerine saldıran, sadece postmodern eleştirmenlerinin bakış açısı değildir; bunun yanında, elbette ki, Doğu Av-

rupa'da gelişen olayların bir sonucu olarak sosyalist projenin büyük bir kısmının gözden düşmesi ve Batılı eleştirmenlerin sağ veya sol politika kavramlarını iyice şaşırmalarına sebep olan, Sovyetler Birliği'ndeki inanılmaz değişiklikler de etkili olmuştur.

Bu kitabın başka bir yerinde de öne sürdüğüm üzere, kültür araştırmalarının bu çok farklı durumlar içinde tutunabilecekleri Marksizm şekli henüz belirsizdir. Kesin görünen ise, Fredric Jameson (1984) ve David Harvey (1989) gibi eleştirmenlerin çizgilerini belirlediği postmodern-öncesi Marksizme dönüş fikrinin tutar tarafının olmadığıdır; çünkü böyle bir dönüş, kültürel ve politik ilişkilere mekanik ve yansıtmacı [reflectionist] bir görev vererek ikinci plana atmak; ve böylece ekonomik ilişki ve kararlara öncelik tanımaya dayanır. Kültür araştırmalarında Marksizm'in geleceğinin ne olacağı henüz tartışmaya açılmamış; modernite ve postmodernite etrafında dönen büyük tartışma bunun yerini epey başarılı bir şekilde doldurmuştur. Stuart Hall *Cultural Studies*'inde (1992) böyle bir diyaloğu başlatır. Tabii ki bir açıdan haklıdır Hall; Marksizm İngiliz kültür araştırmalarının tarihindeki birçok sorunsaldan biri olarak kendini göstermiştir. Raymond Williams, E. P. Thompson ve hatta Richard Hoggart gibi düşünürler için ise, sadece bir sorunsal değil, gerçek bir sorundur. Bu üç yazar, Marksizmle zorlu ve çözümsüz bir ilişki içinde olduklarını ortaya koymuşlardır.

Yine de, neo-Marksist kuramın 1975-1985 arasındaki on yıllık dönem içinde kültürel çözümlemelere yaptığı katkıların boyutlarını küçümsemek hatalı olur. Şurası kesin ki, Stuart Hall'un (1989) o zamanlar kültür araştırmalarını beslediğini söylediği kültüralist ve yapısalcı paradigmalar, Marksizm geleneklerinin çok ötesindeki geleneklerden faydalanıyordu. Yine de, kültüralizm üzerindeki önemli etkisiyle, *1844 El Yazmaları*'nda gördüğümüz henüz ilk yıllarındaki Marx; ve daha sonra, Althusser'in yapısalcı neo-Marksist bir biçimde okuduğu, Kapital'de kendini gösteren bilimsel Marksizm, her iki paradigmada mihenk taşı olarak yerini almıştır. Gramsci'nin (neo-Marksist) hegemonya kavramının mutlak üstünlüğü, Stuart Hall'un (vd. 1978) ufuk açıcı bir diğer metin olan *Policing the Crisis*'te ve Thatcherizm üzeri-

ne yaptığı daha sonraki çalışmasında geliştirdiği konjonktürel çözümlemelerinde, bu çalışma alanına daha dar bir politik odak sunmuştur. Gramsci'nin deyimiyle, onayı sağlayan karmaşıkığı ve tarihsel özgüllüğü, Thatcher'lı yılların politik etki ve gücünü, yeni sağın başarısını ve aynı şekilde solun, bu ideolojik radikalizmle rekabet etmeye başlamakta bile gösterdiği başarısızlığını anlamamızı sağlamıştır.

Ama Gramsci'nin şimdiki yeri artık belirsizdir. Lidia Curti, Bill Schwartz'ın 'totaliter kuramın son siperi' diye adlandırdığı Gramsci'nin çalışmasını tartışmaya açar; Stuart Hall, ittifak ve dayanışma ihtiyacının, ve bunun yanında sosyal blokların, ttoplamın [ensemble] ve sınıf ilişkilerinin oluşumlarının yorumlanmasına Gramsci'nin katkılarının hakkını verirken, şimdi vurgulanmakta olan şey, Gramsci'nin 'Marksizm'in yerini almasıdır' (Curti, 1992; Schwartz, 1985; Hall, 1992). Organik entelektüelin rolu ve bu role dahil olan bilgi politikaları da sorunsallaştırılmıştır. Post-Marksizm çağında, kim kime öncülük edecektir? Eğer tarihi rolü faillik [agency] ve özgürlük olan birleşik bir sınıf kavramı kayboluyorsa, o zaman organik entelektüele şimdi hangi rol verilmelidir? Organik entelektüel, kimin adına eylemde bulunmaktadır?

Kültür araştırmaları alanında Marksizmin krizini ortaya çıkaran şey, metinsellik, farklılık, kimlik politikaları ve Derrida'nın, anlamın değişken ve ilişkisel bir doğası olduğu ('başıboş gösteren') [floating signifier] yönündeki ısrarı değildir tek başına; feminizmin ve ırkın 'araya girmesi' de değildir. Stuart Hall kültür araştırmalarının daha en başta indirgemeciliğe ve ekonomizme, temel ve üstyapı benzetmesine karşı çıkan ve yanlış bilinç kavramına direnen radikal bir sorgulama olarak geliştiğini bize hatırlatmakta çok haklıdır. Buna rağmen, kültürel kuram politik ekonomiden ne kadar uzaklaşmış olsa da politik aciliyetini muhafaza etmektedir.

Ama, Marksizm'le birlikte -ve kısmen de solun politik şaşkınlığına ve güç yitimine karşılık düşerek- kaybolan şey işte bu aciliyet tarafıdır. İngiltere'de postmodernizme oyunbaz ya da muhafazakâr gibi nitelikler atfedilmesinin de bu duruma bir faydası olmamıştır. Derri-

da'nın yapıbozumculuğundaki anlamın boyun eğişinin de bu açıdan yararı dokunmamıştır. Entelektüel açıdan, yapıbozum göz kamaştırıcı; politik açıdan, imkân tanıyıcıdır. Yapıbozum adına, kültür alanına bir dizi açık seçik ve zevkli akın düzenlenebilir; (kendisi de yapıbozuma boyun eğen bir yükümlülük veya gereksinim olan) materyalizmin kısıtlaması, ya da politik gündemin hesap vermeye zorlaması olmayınca bu alanın içine dalabilir. Hall yapıbozumun "güç, tarih ve politika ile ilgili kritik soruları varlıkları dışında açık seçik bir hale sokabileceğini" bize hatırlatmaktadır (Hall,1992).

Irk sorunu gibi, (ayrıca feminizm ve AIDS'e karşı savaş gibi) politik aciliyetin olduğu bir yerde, bu açık seçiklik sadece bir maharet olmaktan çıkar; ve bu anlam arayışı ile anlam boyuneğişiin eşzamanlılığı da bütünüyle biçimlenmiş olmaz. Dolayısıyla, ben Gayatri Spivak'ın (yedinci bölümdeki röportaja bakın) uyguladığı türde bir yapıbozumdan bahsetmiyorum; Gayatri Spivak, yapıbozumu politik uyanıklık sağlayan kavramsal bir sorgulama aracı olarak kullanır; ve ayrıca, "temelciliğin stratejik kullanımı"ndan bahseder. Homi Bhabha'nın yazılarında ele aldığı yapıbozum türüne kara çalmaya da çalışmıyorum. Bhabha, 'duygulanımsal yazı'dan bahseder ve bizi 'vecizelerin kesinliği dışında düşünmeye' teşvik ederken, hem kuram hem de politika içinde kalır. Lacan'ın yorumlarını, başka ifadelerle yineleyen Bhabha, bizim politikayı 'dil gibi yapısal' olarak görmemizi ister (Bhabha, 1992). Politika da ilişkiseldir, boyuneğmiştir; ve, Chantal Mouffe'nin daha geniş bir 'eşdeğerlilikler zinciri' adını verdiği kavram içinde sürekli olarak yer alır (Laclau veMouffe, 1985).

Yapıbozum ve -mutlak başlangıçlar ve mutlak sonlar da dahil olmak üzere- ikili karşıtlıklardan [binary oppositions] uzaklaşmanın, politik alanı kavramsallaştıracak ve kültür araştırmalarına uygulanacak bir dizi yeni yöntem oluşturmaya imkân tanıyan yeni bir yol açtığı düşünülebilir. Irk üzerine yapılan son çalışmalarda bu yaklaşım açıkça görülür; ve Kobena Mercer'in (1992), savaş sonrası yıllarda Atlantik'in her iki yakasında, ırkın temel bir gösteren olduğu yönündeki çözümlemesinde etkin bir şekilde yer alır. Paul Gilroy (1992) da ırkın, politik anlam ve kültürel biçimlenme dışında olmak şöyle dur-

sun, milli kültür, Avrupa kültürü ve Avrupa estetiğinin doğası ve değeri üzerine yapılan İngiliz tartışmalarının merkezinde durduğunu gösterir. Gilroy, on dokuzuncu yüzyıl tartışmaları ile kültür araştırmalarının biçimlendiği dönemler arasında ustalıklı bağlantılar kurar. Gramscici Marksizminin, 'ulusal topluluk'un politik potansiyelini dikkate alan yönüyle ise Gilroy uzlaşmaz. Milliyetçilik reddetme ve dışlama demek olagelmiştir; bir topluluğu dışarda bırakan ve kendi varlıklarının sebebi olarak o topluluğu olumsuz biçimde tanımlayan sınırlar çizer; ve böylece dışlayarak ve tabi kılarak onları kendi sınırları içinde tutmayı da başarırlar. Gilroy uluslaraşırı bir perspektif, siyah bir Atlantik dünyası ortaya atar ve bunu siyahların politik ve kültürel ayrılık uzamını kavramsallaştırmanın daha iyi bir yolu olarak görür.

Burada politik aciliyet duygusuyla birleşen kuramsal gelişmeler, kültür araştırmalarına, hâlâ umabileceğimiz bir şeyi getiriyorlar: hakikatin değil, tabi sosyal grup ve hareketlerle iletişim kuran ve onları güçlendiren pratik ve fiziksel araç şeklinde algılanan bilgi ve yorumun peşinde olan bir çalışma şekli. Kuramın her zaman doğrudan politikaya ulaşması gerekmez. Ama beni son zamanlarda kültür araştırmaları alanında endişelendiren şey, dolambaçlı kuramsal yolların yazınsal ve metinsel gezintiler haline gelmesi; ve çalışma amacının neden çalışma amacı olarak seçildiğini artık anlayamamamdır. Bu çalışmayı neden yapıyoruz? Kim için yapıyoruz? Amacımız ne? *Cultural Studies* derlemesini ilk okuduğumda, ki bu derleme o zamandan beri çok başarılı diye bilinir, paniğe kapıldım. Son beş senedir ben nerelerdeydim? Bu tür kültür araştırmalarının çoğu benim öğrettiklerimle ve etraftaki günlük yaşamı ve günlük dünyayı anlamamızda var olduğuna inandığım faydalarla hiç uyuşmuyordu. Derlemedeki eksiklikler beni şaşkınlığa uğratmıştı. Kültürel politika ciltteki bildirilerden sadece birinde yer alıyordu. Aynı şekilde, 'yaşanmış deneyim' ve günlük yaşam kültürü sadece John Fiske tarafından ele alınmıştı. İngiltere'de, ABD'de, yeni Avrupa'da ya da 1990'ların yeni ortaya çıkan sosyo-politik oluşumlarında kültür entelektüellerinin rolüne doğrudan değinme ise pek azdı.

Ama yine de bu bizim alanımız. '68 eğitiminden geçmiş radikal profesyoneller olarak, özellikle eğitim ve öğretim alanındaki iş yaşamımız, aynı zamanda ev ve topluluk içindeki günlük yaşamımız da basit iletişim ve pedagoji tavırlarından politika belirleyici yüksek düzeyde kararlara kadar her seviyede politik müdahaleler içeriyor. Postmodernite bizi bu hiperaktif çalışmadan alıkoymadı. Marksist kuramın bütüncül alanı prestij kaybına uğramış olabilir; ama bu, politikanın sonu anlamına gelmez. Medya, kültür ve sosyoloji alanlarında çalışma yapan akademisyenler, eğitim ve kültür politikaları oluşturma eyleminin bir parçası olabilmek için yeterli fırsatı bulmuşlardır. Bu da, bu alanlarda yapılan çalışmaların akademinin içinde olduğu kadar dışında da güçlü bir etki yarattığının kanıtıdır.

Cultural Studies, bu yoğun kültürel ve politik eylemden sadece kısmen bahsediyor. Sadece Simon Frith'in ve Janet Wolff'un yazılarında sosyolojik etkinin azalmasının açıkça gösterdiği gibi çoğuldisiplinlilik bir tarafa atılıyor ve çok daha saf ve bazen de daha az renkli bir disiplin ortaya çıkıyor. Kültür araştırmaları, öyle anlaşılıyor ki, tam da kurumsal kabul görmeye başladıkları bir anda sadece disiplinlerarası karakterinden mahrum olmakla kalmıyor; temelleri de, kültür araştırmalarına ilk yıllarında seçkin kimliğinin büyük bir kısmını kazandıran sınıf ilişkilerinin merkezsizleştirilmesi ve Marksizm eleştirileri tarafından sarsılıyor.

Geriye kalan ise, sofistike ama neredeyse hiç tanınmayan bir sorgulama tarzı. Neden tanınmıyor? Çünkü, benim görüşüme göre, kültür araştırmaları her zaman dağınıklık göstermişti. İç kuramsal çelişkileri yoğun olan, sosyoloji, toplumsal tarih ve edebiyattan oluşan dağınık bir karışımdı; sanki çağdaş kültürün diliyle yeniden yazılmıştı. Bu disiplinler kültür araştırmalarını beslemenin ve devamlılıklarını sağlamanın yanında (en azından, çoğumuz sosyoloji öğretmenliği yoluyla meslek edindik) kültür araştırmaları alanından gelen ağır eleştirilerle de karşılaştılar. İlk başta, kültür araştırmaları projesinin bir ereği de sosyoloji, tarih ve edebiyatı eleştiriye maruz bırakmaktı zaten; daha sonra hem bu konu alanları hem de kültür araştırmalarının kendisi, yoğun bir şekilde İngiliz-merkezli olmakla ve sömürgeci ya

da post-kolonyalist konulara gözlerini kapamış olmakla suçlandılar.

Bu eleştirinin zalimliği, ironik bir şekilde, kültür araştırmalarında daha önce eksik olan bir şeyi geri getirdi: kültür araştırmalarının tartışmalı bir çalışma sahası olduğu kavramı. Sadece tartışmalı değil, aynı zamanda disipliner saflığa da direnen bir saha. Kültür araştırmaları geleneksel olarak 'konu alanı' adıyla tanınan alana girmeyi reddetmeye devam etmelidir; çünkü çağdaş sosyal ve politik süreçlere sıkı sıkıya bağlıdır, çünkü örneğin Avrupa'daki son değişiklikler kültür hakkındaki düşüncelerimizi etkilemiştir; ve çünkü bir kimlik sahası olarak sınıf önemini giderek yitirmektedir. Kültür araştırmaları ayakta kalabilmek için bu disipliner gevşekliği asla kaybetmemelidir; ve diğer radikal sorgulama alanlarında -örneğin psikanaliz- olduğu gibi, bu alanın, yazarlar çalışmaya devam ettikçe oluştuğu hissi korunmalıdır.

Olumsallık, Tarihsellik ve Kimlik

> Ben Marksizm'i reddetmedim. Daha başka bir şey çıktı ortaya. Parçalanan Marksizm; ve inanıyorum ki ben onun en iyi parçalarına tutunuyorum.
>
> (Laclau, 1991: 85)

Buradaki erek, post-Marksizmin kültür araştırmaları için ne anlama gelebileceğini daha ayrıntılı bir şekilde inceleyerek, önceki bölümü ve aşağıdaki eleştiriyi bir arada ele almaktır. Bu âna kadar öne sürülen, 'metinselliğin' sürekli merkezilliğinden başka, alanın kuramsal geleceğinin nerede olduğu üzerindeki tereddütlerin varlığıdır. Eleştirel terim ya da politik fikir darlığı çekmiyoruz; ama öyle görünüyor ki bunları ve imkânlarını koruyabilmek için yüzeyin altına inmemiz gerekiyor. Örneğin, Kobena Mercer (1992) 'demokratik uzlaşmazlık' fikrine gönderme yapar; ve ayrıca Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe'nin (1985) son çalışmalarında yer alan diğer anahtar terimlerden de faydalanır. Öte yandan, Kobena Mercer'in yazısındaki vurgu,

elbette ki, kendi seçtiği çalışma konusu, yani ırkın 'başıboş gösteren' olarak savaş sonrası politik ve kültürel söylemlerdeki yeri üzerindedir; ve böylece bu vurgulayıcı kuramsal referans çerçevesi, ayrıntılı bir biçimde açıklanmış olmak yerine, örtülü ya da varsayımsal kalır. Kobena Mercer ayrıca, ikili ilişkilerle [binary relations] (gösteren/gösterilen) ilgili kavramların kültürel anlam çözümlemelerinde geçerli olduklarını da reddeder. Bunun yerine, eşitlik ilişkilerinden bahsetmektedir Mercer. Dahası, birkaç bildirinin, özellikle de ırk konusunu ele alanların bir parçası olan kimlik ve kimlik politikaları sorunu vardır. Kimlik terimiyle tam olarak ne kastedilmektedir? Bu, Lacan'ın kuramsallaştırdığı gibi, kimlik edinmenin psikolojik süreçlerini ima eden bir terim midir? Yoksa sınıf kimliği kavramından politik uzaklaşmayı mı mi ifade eder? Ya da, çoğulcu radikal demokrasi mücadelesi içinde eşit geçerliliğe sahip olan birçok kimlikten biri midir sınıf kimliği? Kültür araştırmaları alanında kimlik, daha psikanalitik bir kavram olan öznenin yerini almadan önce hangi süreçlerden geçmiştir?

Son zamanlarda yapılan bir söyleşide Ernesto Laclau (1991) yaptığı şeyin, öz olarak Marksizmin inkârı olmadığını, çeşitli Marksizm ve neo-Marksizmlerin kuramsal kelime dağarcığının ötesine geçme süreci olmadığını söylemiştir. Şu anki inceleme-araştırma tarzını tanımlamak için Marksizm kelimesini kullanmak artık yarar sağlamaz. Post-Marksizm radikal politik projeyi daha da ileri götürmeyi ve aynı zamanda, 'Marksizmin krizi' diye adlandırılan durumu, Derrida'nın ifadesiyle, geri dönüp Marksist din yasalarını yapıbozuma uğratacak bir fırsat olarak görmeyi önermektedir.

Laclau'nun çıkış noktası nedir? Birleşik bir sınıfın fail olma durumu sayesinde toplumun özgürlüğüne kavuşmasının, sosyal değişimi gerçekleştirecek ve anlamamızı sağlayacak bir model olma özelliğini artık kaybetmiş olması; sınıf mücadelesinin kaçınılmaz olmadığı, bu kavramın Hegel'in 'çelişme' kavramının sermaye birikim süreçlerine ve ücret-emek ilişkisine yanlış bir şekilde uygulanmasına dayanan, kuramsal açıdan sakat bir sav olduğu; uzlaşmazlığın sermayeye içkin olmadığı, ama dışsal, olumsal ve tarihsel süreçler etrafında

kurulmuş olduğudur. Dolayısıyla toplumsal uzlaşmazlıkları besleyen şey, sermayenin dışındaki durumlardır — örneğin, işçinin bir tüketici olarak daha geniş bir toplulukta yer almayı başaramaması. 'Oluşturucu dışsallık' [constitutive outside], Laclau'nun uzlaşmazlık adını verdiği kavram için gereklidir.

Burada, Marksizm'in yorumladığından çok daha farklı bir sosyopolitik evrene giriyoruz. "Bizim bulduğumuz şey, toplumsallığın tamamen oluşmuş alanları arasında gerçekleşen karşılıklı etkileşim ve belirlenim değildir. Bunun yerine, 'politik', 'ideolojik', ve 'ekonomik' öğelerin, kendilerini ayrı nesneler olarak kurmayı başaramadan üst üste yığıldıkları istikrarsız ilişkiler içine girecekleri ilişkisel yarıkimlikler alanıyla karşı karşıyayız." (Laclau, 1991). Bu sözler, bizi çeşitli sorular sormaya mecbur ediyor. Özneye ne oldu? Kimliklendirmenin mekanizmaları nelerdir? Öyle görünüyor ki, Laclau Lacan'dan yararlanıyor; ve psikanalitik kelime dağarcığını daha sosyopolitik bir perspektifi içine alabilecek şekilde genişletiyor. Eksiksiz kimlik hiçbir zaman elde edilemez; tıpkı Lacan'ın öznesinin yokluk aracılığıyla tanımlanması gibi. Kimlik, kimlik edinme edimlerini gerektirir; ve bu da, faillik ve süreç demektir. Toplumsal özne, 'eksiksizliği' başaramayacak olsa bile, kendi tarihi söz konusu olduğunda sorumluluğu üzerine alabilir. 'Toplumsal imgelem'i yaratan da bu noksanlıktır; ve buna karşılık, 'toplumsal imgelem' de bir temsil sahasıdır. "İmgelem bir ufuktur... Eksiksizliğin biçiminin temsil kipleri olarak, nesneler dünyasının özellikleri olan sallantıda olmanın ve yersizleşmenin ötesine yerleşmişlerdir" (Laclau,1991).

Yeni gelişmekte olan kimliklerin noksanlarını, parçalanma ve çoğulluklarını politik kapasitenin kaybedilmesi olarak algılamaya gerek yoktur; bunlar, yeni mücadele biçimlerine işaret edebilir, 'manipüle edilmesi ve kontrol altına alınması daha zor' olan şartlar yaratabilirler. Sosyal kontrola boyun eğenler yayıldıkça, sosyal kontrol stratejileri de, bir anlamda, hazırlıksız yakalanırlar. Bu da, kaçış tekniklerinin daha kolay bir şekilde gerçekleştirilmesi demektir. de Certau'nun (1984) 'hile' adını verdiği kavram, Laclau için, 'pazar, devlet ya da dolaysız üreticilerin uyguladığı diktatörlük'ten sakınma demektir.

Laclau'nun son çalışmasında, kimlik edinmenin gerçek süreçleri hakkında çözülmemiş bir karışıklık söz konusudur. Gramsci üzerine yazdığı eleştiride, ayağını daha sağlam basar Laclau. Marx'ın, kendi içinde özgürleştirici bir kapasiteye sahip olan ve dolayısıyla 'politik mücadelenin dışında kalan' temel sınıf kavramını terk etmesinin ardından, Laclau bu savı Gramsci'nin yazılarındaki anahtar öğelere kadar uzatır. Gramsci'nin düşüncelerinin değeri, Marksist kuramları 'somut sosyal bağlamlar' düzeyine indirmesindedir; buna rağmen, hegemonya kavramı zorunluluk sebebiyle oluşacak 'ayrıcalıklı' bir sınıfa dayanır; ve rolleri 'tarihin devindirici hareketini...' bilmek olan organik entelektüeller bu ayrıcalıklı sınıfı başat bir konuma oturtacaktır. Laclau'ya göre, Gramsci'yi özünde otoriter olan bir liderlik kavramına mahkûm eden, işte bu zorunluluk mantığıdır. Daha demokratik bir sosyal değişim kavramının doğabilmesi için, olumsallık mantığının egemen olması gerekir. Ancak olumsallık eşdeğerlilikle birleştiğinde ve hiçbir sosyal gruba, özgürleştirici bir fail olarak ayrıcalıklı bir yer tanınmadığında, ilişkisel hegemonyanın [relational hegemony] bir biçimi, demokratik uzlaşmazlıklar zincirini, bir dizi sosyal yer değiştirmeler [displacement] yoluyla genişletebilir. Laclau örnek olarak, yöresel bir işçi sendikasını verir; bu sendika ilgi konularını, eşcinsel mücadelelerine katılacak kadar genişletir ve bu şekilde işçi sendikası kimliğinde sınıf merkeziyetçiliğinden kayılır. Ancak bu gerçekleştiğinde, hegemonik bir merkezin var olduğu söylenebilir. "Bir çelişkinin keskinliği, eşdeğerlilik zincirleri içinde farklılıkların tekrar ifade edilme oranına bağlıdır." (Laclau, 1991).

Ne Marx'ın, sınıf yapısının gittikçe basitleşeceği yönündeki tahmininin gerçekleşmesini beklemeli; ne de evrensel bir sınıf öznesinin ortaya çıkmasının kaçınılmazlığını düşünmeliyiz. Bunun yerine, radikal demokrasi arayışında her biri kendi görevini üstlenmiş olan, kısmi ve parçalanmış kimlikler çokluğunun gelişmesini ummalıyız. Marksizm'in çöküşünün sosyalist politikaların sonunun geldiği anlamına gelmesi gerekmez; hatta, çoğulcu demokrasi ihtimalinin zayıflamak yerine güçlendiği yeni bir çağın çok yakınımızda olduğuna işaret edebilir. Ancak, gerçekleşmesi imkânsız bir şey vardır ki, bu da

Marx'ın hayal ettiği devrim sonrası ütopya, yani tamamen çelişkisiz ve uyumlu bir toplumdur. Bu imkânsızdır; çünkü 'toplumun var olabilmesi için, güç şarttır.'

O halde, eğer Laclau haklıysa, demek oluyor ki, konumlarımızı ve kimliklerimizi oluşturan olumsal ve tarihsel açıdan özgül süreçlerin sınırları içinde çalışmaktan başka seçeneğimiz pek yok. Artık kimlikleri bir tür evrensel düzen içinde, politik önemlerine göre sıralamak gibi bir baskı yok üzerimizde, ne de olsa radikal demokrasiye giden yol hem böyle mücadelelerin kıyaslanamazlıkları hem de farklı çıkar grupları arasında bağlantı ve eklemlenme zincirleri oluşturmak ihtimali üzerinde uzanır. Laclau'nun çözümlemesi politik olanın etrafında odaklanmıştır. Radikal demokrasi sermayeye bir alternatif sunar; ama unutmamalıyız ki, demokratik özgürlük, devletin kamusal yaşama daha fazla müdahelede bulunması anlamına gelmez, devlet bu işlere daha az katılmalıdır. Aynı şekilde, serbest pazar yeni gelişmekte olan kimlikler için de fırsat sağlar; bunlarla beraber, biz sol kanattakilerin homojen mutlakiyetçi bir bakışla göndermede bulunduğumuz şekliyle sermaye daha parçalı ve dayanıksız bir varlık olur.

Laclau'nun son yazıları kültürel entelektüeller için çok önemli sorular çıkartır. Laclau bir anlamda, kültür araştırmalarında olup bitenlere kuramsal destek vermektedir. Önce Althusser'in ardından da Gramsci'nin belirlediği kavramsal nirengi noktalarına göre çalışma konusunu yönlendirme baskısının kültür araştırmalarına belli bir katılık getirdiği birkaç yıl öncesine oranla, şimdi daha fazla açıklık var. Bu yeni söylemsellik, spekülatif ve 'yazar tavrı' yaklaşımına izin veriyor. Bu yaklaşımın tehlikelerini zaten belirtmiştim; avantajları ise, kuram despotluğu yokluğunun -bir zamanlar algılandığı üzere- mümkün kıldığı daha geniş, yansıtmacı ve içgörüsel bir kiplikte görülebilir. Bu durum, kimliklendirme uygulamaları ve kimlikle ilgili kaygıları sürekli olarak eklemleyen bir kiplik olarak tanımladığı pembe dizilerle ilgili Lidia Curti'nin yorumunda en açık haliyle görülür. Curti pembe dizilerde anlatı stratejilerinin esaslarına dikkat çeker; baş kahramanın aniden hafızasını kaybetmesiyle şu soru çıkar ortaya: 'Ben kimim?' Evlat edinilmiş çocuğun gerçek anne babasını bulma çabala-

rı da aslında kendi gerçek kimliğini bulma çabalarıdır; esrarengiz bir şekilde ikiziyle yer değiştiren kadının bölünmüş kimliği; karakterlerin en mahrem duygularını açığa vuran ve böylece kadın seyircilerin onlarla özdeşleşmesini sağlayan yakın çekimler: Bütün bu edimler ben kimim, kim olmak istiyorum, gibi soruları cevaplamak için yapılan öz-sorgulama biçimlerini kapsar.

Laclau'nun çözümlemesinde geliştirilmeden bırakılan nokta ise, 'yeni bir sol kurma' (yapıtlardan birinin başlığı) sürecinde kültürün yeri ve rolüdür. Bu soru sorulduğunda Laclau, hegemonyanın aslında sadece politika alanında değil kültür alanında da işleyen bir eklemlenme türü olduğunu kabul etmiştir (Laclau, 1991). Kimliği şekillendiren en önemli etken de kültürdür; ve post-Marksizm döneminde 'medeniyetimizde var olan kimliklendirme biçimlerini ve öznelliğin yapısını dönüşüme uğratmak' kültürün görevidir. Ama şimdi bu sürecin izlemesi gereken hareket yönü, evrensel öznelliği değil 'özgül olanın haysiyeti'ni koruyan bir kimliği göstermelidir. Laclau'nun özgül olmamasını sağlayan, tarihi açıdan özgül olana bağlı kalmasıdır. Laclau, kimlik oluşumunun ne mekanizmalarını ne de pratiklerini kelimelere dökebilir; bunun tek sebebi, onların da tıpkı özneleri gibi belirli sosyal ve tarihsel şartlar içinde üretilmiş olmalarıdır. Bu, onun politik felsefesinde soyutlamanın sürekli yüksek düzeyde yer almasına izin verir. Ama çözümlemelerinde sezdirilen dönüşüm, *Cultural Studies* derlemesinde ırk üzerine yazılan yazılardaki eleştirel çalışmalarla tamamen mutabıktır.

Hortlaklar, AIDS ve Moby Dick

'Siyah İmgeleminde Beyazlığın Temsili' adlı *Cultural Studies*'deki makalesinde bell hooks, 'hortlaklar çalılığı'nda yaşamayan siyahların günlük deneyimlerinde ve siyah popüler kültürlerinde beyaz insanları ve beyazlığı nasıl temsil ettiklerini betimler. Bu beyaz hortlaklar, garip olanı korkunç olanla birleştirirlerdi. Çocuklar, beyaz insanları korku kaynağı olarak görüyorlardı. Hooks makalesinde, ço-

günlukla beyaz insanların yaşadığı bir semtte oturan büyükannesini ziyaret etmek için şehir içinde yaptığı yolculuğu anımsar. Beyazları potansiyel şiddet yanlısı, tehditkâr kişiler olarak görmesi, kısmen, beyazların nefret dolu bakışlarından kaynaklanıyordu. Bir çocuk olarak güven içinde olabilmesi için 'beyazlığın gücünü, korksa ve sakınmaya çalışsa bile' kabul etmesi gerektiğini öğrenmek zorunda kalmıştı. Siyah bir semtte yaşadığı için, beyaz insanlarla ilgili tek deneyimi 'ekonomik sömürüyle korkutan' sigorta satıcılarıydı. Bu sabit korku beyazların 'ikinci el'den öğrendikleri bir şeydir; ama siyah kimliğin oluşmasını sağlayan bir etkendir; ve siyah insanlar farklı eyaletler, farklı ülkeler ve sosyal konumlar arasında hareket ederlerken her zaman onlara eşlik eder. Havaalanı göçmen bürosu memurlarının pasaportuna şüpheyle göz atmaları, büyükannesine sığınmak için var gücüyle koşmakta olan küçük bell hooks'a, verandalarında oturan beyazların düşmanca bakmalarından pek de farklı değildir.

Siyah kimliğinin oluşumunda yolculuk deneyimlerinin etkisi, ırkçılık tarihinde önemli bir örnek teşkil eder; ama Paul Gilroy'un aynı derlemedeki yazısında öne sürdüğü gibi, siyah insanların tarihsel hareketliliklerini ifade eden uluslar-aşırı bir yaklaşım yaratabilmek için, dünya haritasının yeniden kavramsallaştırılması çabasında politik bir avantaj haline de getirilebilir. Burada amaçlanan bir siyah birliği, mutlak bir etniklik sağlamaktan ziyade, çoğul siyah kimliklerin gelişmesine izin vermektir. Herhangi bir yerdeki siyah yerleşimin özgüllükleri, özellikle ayrıntılandırılmış bir kimlik üretecektir. Ama bu, karmakarışık olmuş bir harita gerçeği, ulus-devletlerin çizdikleri sınırlar ve engellerin ötesine geçen eklemlenmelerle beraber varlık gösterir. Böylece, Laclau'nun terimiyle, indirgemeciliği ve temelciliği engelleyen ve hem ortak hem de ortak olmayan bir kültürün gelişmesini sağlayan çok daha uzun bir eşdeğerlikler zinciri için gerekli şartlar oluşturulur. Bu, liberal anlamda kültürel çeşitlilik değildir sadece. Homi Bhabha'nın öne sürdüğü gibi, böyle bir kavram, hoşgörüyü yansıtması sebebiyle, çok kolay bir şekilde farklılık fikirlerine kayabilir. Gerçekten tehlikede olan ise, bu farklılıkları birbirine bağlayan ilişkilerin doğası ve biçimidir; ki aynı zamanda farklılıklar anlamları-

nı da bu ilişkilerden çıkartıp çoğaltırlar. Kimliğin oluşması, bunların birbirleriyle olan ilişkilerine dayanır. Eğer anlam ilişkili ise, kimlik de ilişkilidir.

Kobena Mercer yeni kimlik politikalarınının, sınıf, parti, ulus ve devleti de içeren geleneksel bilinç mahallerindeki derin kopmalardan kısmen kaynaklandığı kanısındadır. Ancak, bu sosyal sıra bozulmasının açtığı kuramsal gediği doldurmak için, "ırk, cinsiyet ve sınıf kimliklerinin kültür araştırmalarındaki 'ilahi çağrı'" diye tanımladığı şeyi kabul etmek ya da zikretmek yetmez. Cinsiyet ve ırk mekanik bir şekilde sınıfa eklendiğinde, onları eksiksiz ve mutlak kategoriler olarak görme eğilimine geri dönüş söz konusudur; ve tabii Mercer, Gilroy ve birkaç sene önce Denise Riley (1988)'nin de dahil olduğu bir grup feminist kuramcı böyle bir eğilim içinde olduklarını asla kabul etmeyeceklerdir.

Mercer, ırkın daha önce var olan anlamlarına yaslanarak, radikal anlamları oluşturarak kimlik 'gösteren'leri [signifiers] etrafında hareketlilik oluşturma konusunda yeni sağın soldan daha başarılı olduğunu öne sürer. Bunlar, göstergenin [sign]'çoğul-vurgulanırlığı' [accentuality] üzerindeki politik çekişmelerdir.[1] Eğer temsil hem bir güç ve düzenleme alanı olarak hem de bir kimlik kaynağı olarak yerini koruyorsa, bu durumda temsil alanlarında çalışan kültürel akademisyenlere, yeni anlamlar bükünleyerek [inflecting] ve eskilerini birbirlerinden ayırarak bu terimleri yeniden biçimlendirme girişimlerinde kritik bir görev düşmektedir: Örneğin Kobena Mercer'in 1968 olaylarında, hippi yeraltı ve karşı-kültüründe ve hatta Woodstock milleti kavramında ırkın yerini anıştırması gibi. Onun gösterdiği üzere, ırksal gösterenler beyaz gençlik tarafından sadece benimsenmekle kalmamış, 'kimliğini ırka göre belirlemeyen' savaş sonrası beyaz gençlik kesimlerinin gerçek altkültürel söylemlerini yaratmada da yapıcı rollerden birini üstlenmiştir. İfadeci siyah kültür 1970'lerin başlarında ortaya çıkan yeni sosyal hareketler için bir dil oluşturmuştur; siyah onuru eşcinsel onuru olarak yeniden doğmuştur; ve siyah özgürlük mücadeleleri eşcinsel hakları, hatta kadın hakları hareketlerinin doğmasına da yardımcı olmuştur.

Son on yılda 'hegemonyacı politikaların hayali ve sembolik boyutları'na müdahale etmeyi ve şekillendirmeyi en iyi başaran, sağ kanat olmuştur (Mercer, 1992). Sembolik ve hayali olanlarla ilgili alanlar hafife alınmamalıdır. Bunlar aynı zamanda, elbette, kültür ve kitle iletişim araçları alanlarıdır. Sol kanat, siyah entelektüeller ya da feministler bunları daha başarılı bir şekilde nasıl yeniden bükünleyebilir ya da psişik enerjiyi belli bir nesnede nasıl yoğunlaştırabilir? Eğer bu sorunun basit bir cevabı olsaydı o zaman endişelenmekle bu kadar çok vakit kaybetmezdik. Ama temsilin gücü, alımlanmış [received] retoriğin ayartıcılığı, benliğin ekrandaki imge içinde kolaylıkla kaybolabilmesi, kolay zevklerin çekiciliği ve sorumlulukları bir tarafa bırakmak için ara sıra duyulan arzu, her zaman hazır radikal sağa, halihazırda sahip oldukları politik ve maddi avantajların üstünde net bir avantaj sağlamaktadır. Bu hasımları unutmayan Stuart Hall, bize akademik ve entelektüel çalışmalar arasındaki farkı hatırlatır. Entelektüel alçakgönüllülüğü teşvik eder; ve aynı zamanda, kültür araştırmalarının entelektüel gündeminde politikanın aciliyeti üzerinde ısrarla durur. Bu, şunu söylemeye benzer: 'Buraya bakın, marjinal entelektüeller olarak elimizden pek bir şey gelmez, o yüzden kendimizi kandırmaktan vazgeçelim. Öte yandan, egemen kültür alanına ve temsil dünyasına eleştirel bi dikkat göstermek, anlamların nasıl yapılandıklarını ve nasıl olup da kaçınılmaz, doğal ya da Tanrı lütfu olduklarını göstermek de üstümüze düşen önemli bir görevdir. Daha da ötesi, politika bir söylem olarak giderek daha çok kültür içinde yapılanmaktadır; demokratik bir toplumda popüler onay yine burada aranır. Sosyal tesir gücümüzü gözümüzde çok büyütmemeliyiz; tabii bu arada kendi marjinalliğimiz içinde debelenip kültürel anlamları şekillendirme işini bunu kendilerinin doğal hakkı olarak görenlere de bırakmamalıyız.'

Cultural Studies'teki denemesinde (1992) Stuart Hall, AIDS etrafında gelişen yoğun politik faaliyet ile kültür araştırmalarında kendini gösteren fazla rahat yapıbozumcu ses arasındaki uyumsuzluğu ele alır. Hall'ün korkusu, AIDS'in içinde anlamlandırıldığı ve yorumlandığı egemen dilin, sonunda arzunun ölümüne yol açmasıdır. Bu tehdit

Douglas Crimp'in bu konu üzerine yazdığı önemli yazının tam merkezini oluşturur; çünkü Crimp, AIDS göz önüne alındığında medya ve temsil güçlerinin eşcinsel toplumu nasıl da seksten uzaklaştırmaya yöneldiklerini gösterir. Bu strateji acımasız bir güç ve zalimlikle uygulanmış; insanların özel hayatları ve çektikleri acılar duygusuzca göz ardı edilmiştir. Crimp'in çalışmasının faydası şu noktadadır: Birinci olarak, Amerikan basınının halka (yani orta sınıf beyaz heteroseksüellere) AIDS'i anlatmak için kullandığı gelişimsel imge ve anlatılar zincirinin haritasını tarihsel bir özgüllükle çizer; ikinci olarak, güzel sanatların ve özellikle bir sanat fotoğrafçısı olan Nicholas Nixon'un gerçekçilik ve duyarlılık kisvesi altında eşcinsel toplumun patolojikleştirilmesine nasıl katkıda bulunduklarını gösterir; üçüncü olarak, New Museum of Contemporory Arts müdürü William Olander hariç sanat eleştirmenlerinin, fotoğrafçıyı, çoğu hastalığın ileri safhalarında olan konularını 'hiçbir şeyi gizlemeden' kullandığı için kutlayan bakış açılarını gösterir. Buna karşılık Olander ve Crimp'in, bu resimlerde gördükleri şey ise yalnızlık, yardımdan mahrum olmak, toplumdan dışlanmak, işsizlik ve faaliyetsizlik, kimliksizlik ve isimsizliktir.

Crimp'in tanımıyla, özelikle sömürücü ve sansasyonel bir TV programındaki röportajda, kendisinden kurtulmak isteyen ailesinin ve yerel otoritelerin baskısıyla şehirden şehire göç etmek zorunda bırakılan eşcinsel ve siyah bir genç AIDS hastasının izi sürülür. Medya onu yoksul ve fuhuşa devam eden bir cinsel terörist, bir tür saatli bomba gibi gösterir. Bu genç, diğer milyonlarca sözüm ona TV şöhreti gibi, bu kısa ün ve dile düşme anında çok kısa bir süre için ıstırap içinde ekranda gözükür. Crimp yazısını 'Danny' adlı, bağımsız üretilmiş bir video kasetini ele alarak sonlandırır: Danny'nin AIDS deneyimini belgeleyen film yapımcısı Stashu Kybartas, bu konunun sanat ve görsel medya alanlarında ele alınışıyla ilgili üstü kapalı kuralları, Danny'nin cildindeki yaralara rağmen aktif bir cinsel yaşamı olduğunu söyleyerek yıkar. Crimp'in işaret ettiği gibi, 'Danny buna rağmen cinsellik doludur'.

Crimp'in belirlediği ve arka plandan işitilen sese ('Stüdyo aniden

sessizliğe büründü, kalbim hızla çarpmaya başladı') kaydedilmiş bu erotik an, ticari sinemada görülen cinsel arzunun ürkütücü temsillerinden çok uzaktır. AIDS korkusu, 1960'ların sonlarından beri uçkur düşkünlüğü anlatılarının bitmek tükenmek bilmeyen akımına dayanan görsel bir medyada, cinselliğin nasıl temsil edileceği yönünde yapısal bir sorun oluşturmuştur. Heteroseksüel kültür dış görünüş itibarıyla kendini AIDS tehditinden uzak hissederken, aslında bunun ne kadar yanlış bir düşünce olduğunun farkındadır. Karmakarışık bir kaygılar ağından, bir dizi anlatısal çözüm doğar: Herkesle düşüp kalkmanın yerini tek eşlilik alır, penisin yerini bebek alır, evdeki çift bardaki bekârların yerini alır, ebeveynlik tanıklık anlatılarına değer bulunur. Şaşırtıcı bir şekilde gişe rekorları kıran *Ghost* (Hayalet) filminde, ırk ve cinselliğin çağdaş kent söyleminde önemli 'başıboş gösterenler' olarak bir araya getirildiklerini görüyoruz. *Ghost*, popüler kültürde anlama muazzam bir aşırı-yatırımın yapıldığı anlardan biri olarak görülebilir. Bu filmin popülaritesi, kısmen, bir sinema anlatısı olarak komedi ve eğlence sınırları içinde sosyal korku ve kaygıların üstesinden gelmek ve ötesine geçmek konusunda gösterdiği ustalığa dayanır. *Guardian* yazarı Judith Williamson (1990) gibi eleştirmenlerden, ahlaki kesinliklerin (iyi insanlar öldüklerinde bir ışık bulutu içinde cennete yükselirlerken; kötüler korkunç çığlıklar atan acuzeler tarafından cehenneme doğru sürüklenirler) menhus bir biçimde kullanıldığı yönünde sert eleştiriler almasına rağmen, film tam olarak çağdaş kent toplumunun çok daha karanlık ve belirsiz bir panoraması içinde bu kesinliklerin ifade edilmesidir; filmin çekiciliğini arttıran da hiç şüphesiz budur.

Ghost modern bir peri masalı/korku filmidir. Bu filmde, Manhattan sokaklarında çaresiz kız arkadaşının gözleri önünde döve döve öldürülen genç bir beyaz erkek, doğa-üstü bir şekilde, görünmez bir koruyucu-gözlemci olarak yeryüzüne geri döner. Irk, anlatı için zaruri bir kontrpuandır. Trajedi kapılarını çaldığında, genç *yuppie* çift çatı katındaki dairelerine yerleşmeye çalışmaktadır. Orta-sınıf bir çevreye mensupturlar; kadın seramikçidir, erkek ise Wall Street'de çalışır. Sanat eserleriyle çevrilidirler; bir akşam tiyatroya giderlerken siyah

bir saldırganla karşı karşıya gelirler ve genç adam, Sam, bu vahşi kavgada hayatını kaybeder.

Bu filmi izlediğim Holloway sinemasının karışık ırklardan genç izleyicileri bu anda nefeslerini tutarlar hayrete düşmüşlerdir. 1990'larda çekilen ve gişe rekorları kıran bir filmin, anlatı etkisi için bu kadar olumsuz klişeler kullanması nasıl mümkün olur? Biraz sabredin! Gönül rahatlığıyla nefesinizi koyverin, işte anlatı yavaş yavaş açılıyor. Saldırgan İspanyol'dur; ve ölen adamın genç ve başarılı beyaz iş arkadaşı tarafından tutulmuştur. Karmaşık nedenler yüzünden bu iş arkadaşı Sam'den kurtulmak zorundadır; çünkü kokain borçlarını ödeyebilmek için girdiği bir takım karanlık işleri başarması gerekmektedir. Ve böylece José'yi tutar. Sam bir hayalet olarak siyah bir kadınla, hayatını medyumluk yaparak kazanan Oda Mae Brown'la (bu karakteri Whoopi Goldberg canlandırır) iletişim kurmayı başarır. Sam kendi özel eşyaları arasında kalan çok önemli bir bilgisayar şifresi yüzünden tehlikede olan kız arkadaşı Molly'yi bu medyum aracılığıyla uyarabilecektir. Filmdeki eğlence ve mizah kısmen Oda Mae ile Sam arasındaki kültür farklılığına dayanır. Bu da, kullanılan dille ve sofistike beyaz tüketici kültürü ile siyah folk kültürü ve batıl inançları arasındaki tezatlıkla ifade edilir. Ancak, filmin sonunda, arkadaşlık ve ortaklık bu iki dul kadın arasında gerçekleşir. Sonunda zafer kazanan, karma ırklı kadın arkadaşlığıdır; (erkek sevgilinin ölümü gözönüne alındığında) bu arkadaşlık kendini hem anlatısal çözüm olarak, hem de şehirdeki ırk sorunlarının ve alt sınıftan yoksul siyahların beyazlara yönelttiği tehdidin üstesinden gelen metaforik bir anlaşma süreci olarak sunulur.

Filmde karşı karşıya getirilen, siyah ve beyaz şehir kültürüdür. *Ghost* beyaz bakış açısıyla yapılmış bir 'kadın' filmidir; farklı ırklardan gelen kadınları anlatan bir kadın filmi. Siyahlar yoksuldur; ama ilk başta anlaşıldığının aksine, öfke dolu ve suça yatkın değillerdir. Siyah ve beyaz kültürler coğrafi olarak ayrıdır ve ancak olağandışı şartlar altında bir araya gelebilirler. Oda Mae Brown nadiren şehre iner ve indiği zaman da son derece şık giyinir. Molly film boyunca çatı katından çok az çıkar. José'nin dışında, dikkat çekici başka siyh

erkek figürü yoktur; ayrıca, ırksal 'öteki' rolünü üstlenen de bir siyah kadın olur. Uyuşturucu ya da diğer suçlara bulaşmadan yoksulluk içinde hayatını sürdürebilen bir kadındır bu; espri gücü ve iyi huylu tabiatının da dahil olduğu kişisel yeteneklerini, bir medyum olarak çalışarak kendi yararına döndürmeyi başarır.

Oda Mae'ye özel bir cinsel kimlik verilmemiştir. *Ghost* filminde cinsellik, (Patrick Swayze ve Demi Moore'un canlandırdıkları) büyüleyici çift Sam ve Molly etrafında odaklanır. Aşkları, Sam'in zamansız ölümüyle trajik bir şekilde son bulur. Sinema tarihinin en ünlü seks sahnelerinden biri olan sahnede, 'aşka dayalı cinsellik' kavramı vücut sıvılarının erotik bir şekilde değiş tokuş edilmesiyle sembolik olarak göklere çıkartılır. Bu sahne Righteous Brothers'ın klasikleşmiş pop şarkısı 'Unchained Melody' boyunca sürer (Filmin ardından bu şarkı *single* olarak tekrar piyasaya sürülmüş ve listelerin başına oturmuştur). Şarkı, Molly'nin çömlekçi çarkının başına oturmasıyla başlar. Molly çamurdan bir heykel yapmaya çalışmaktadır; ve çamur yavaş yavaş penisi andırır bir şekil almaya başlar. Molly belirmekte olan bu penis-çömleği şekillendirir, okşar. Çamur birdenbire eriyip çöker ve Molly çamuru yeniden biçimlendirmeye başlar. Bu, komik bir boşalma sahnesidir. Sonra ona Sam de katılır; tekrar yükselmeye başlayan çamur onların ön sevişmelerinin bir parçası olur. Çamur tekrar çöker ve bu yumuşak sıvı çamur erotik bir işlev görür. Eşler bu sıvı çamurla oynamaya başlarlar; çamur parmaklarının arasından akar, çamuru birbirlerinin ellerine ve vücutlarına sürerler.

Monogam bir hayat süren genç çift arasında geçen bu epey romantik seks sahnesindeki cinsellik öyle güvenlidir ki, korumasız seksin sembolik eşdeğerini de kendi devinimine katabilir; ve güvenli seksin bütün evrende benimsenmesi için çaba gösterenlere bir cevap niteliğini taşır. Vücut sıvılarının değiş tokuşu, monogam bir ilişki içinde yer aldığı sürece güvenlidir. Erotik an, işte budur.

Bu filmi 14 yaşındaki kızımla beraber seyretmeye cesaret ettim. Kızım bu filmi daha önce birkaç defa görmüş ve bir de benimle beraber izlemek için gelmişti. Beni filmde 'yaramaz' bir sahne olduğu konusunda uyardı. Ama filmden sonra şöyle dedi bana: 'Çok hoştu

değil mi, çünkü birbirlerini gerçekten seviyorlardı.' 'Yaramazlık', sertleşen penisin et rengindeki çamur biçimindeki 'görüntüsü'nde; Demi'nin bu penis/çömleği okşamaktan aldığı aktif cinsel zevkte; ve nihayet çiftin birbirlerinin vücutlarına yumuşak akışkan çamurla dokunmaktan aldıkları ortak zevkteydi.

Filmin bu sahnesinin merkezi önemi, 1990'ların cinsellik ve erotizmi hakkında cüretkâr anlatımındadır. Prezervatif kullanmak gibi bir durum yoktur; eşlerin cinsel geçmişleri de sorgulanmaz. Seks konusunda ihtiyatlı davranmak gereksizdir. Akışkan çamurun edebiyattaki misali, Melville'in klasik romanı *Moby Dick*'te görülür. Bu romanda, ağla yakalanan balıkların sıvı ve sprem artıklarına, meniyi andıran bu bulanık cerahata ellerini daldırarak kendinden geçen anlatıcı tarafından güçlü bir erotik işlev yüklenir. Romanda, bu sahne merkezi bir noktadır. Cinsellik yağlamayla, çözülmeyle ilgili bir şeydir; bulaştırmak, dokunmak ve ovmaktan duyulan, çok aşamalı ve sapıkça, çocukça bir zevktir.

Popüler kaygıları arzunun ve sosyal uyumluluğun diliyle şifrelemek; ve ırka, beyaz seyircinin bakış açısıyla, toplumsal cinsiyet kategorisi, bir şehir deneyimi ve folk kültürü olarak yaklaşmak konusunda popüler kültürün sahip olduğu yetki ve gücün böyle bir örneği ile bu bölüme son vermenin nedeni nedir? Bu sorunun cevabı, film hakkında verdiğim kabataslak bilginin bu bölümün konusu olan birkaç izleği yansıtıyor olmasıdır. *Ghost*'ta ırk, mutlak bir kategori olmaktan ziyade başıboş bir gösterendir. Bir açıdan bakıldığında ırksal olarak bölünmüş bir şehir içinde seyahat eder; ama başka bir açıdan bakıldığında, bu şehir uyuşturucu dolanımı, ve iyilik güçleri aracılığıyla bölünmeden kurtulmuştur. *Ghost* ayrıca AIDS korkusunun ne kadar derine nüfuz ettiğini ve (fiziksel güzellik, gençlik, zenginlik ve kültürel sermaye bağlamında) heteroseksüel bir monogaminin, sembolik düzeyde bile olsa kötü niyetli dış güçlerin tehditi altında olduğunu gösterir. Sam, her şeye rağmen, korkunç ve hiç beklenmedik bir olay yüzünden kaybeder hayatını. Son olarak, *Ghost* yeni gelişmekte olan kimliklere hitap eder ve onlara bir yer verir. Filmin sonunda hayatta kalmayı başaranlar, biri komik ve siyah, diğeri sanatçı ve beyaz olan

iki kadınıdır; çünkü dürüstlüğü, bütünlüğü, sağduyuyu, ırksal iyi niyeti dile getirirler. Filmin sonunda, bu iki kadının da hayatlarına tek başlarına devam etmeleri, cinsel kültürün geçirdiği değişimler hakkında bazı ipuçları verir bize.

Kültür araştırmalarının, kimliğin bu kadar önemli bir role sahip olduğu bu yeni sahasında hâlâ süregelen bir sorun ise, kimlik edinmenin bugünkü sürecidir. Bu önemli sürecin nasıl kavramsallaştırıldığı belirsizdir. Bir açıdan yaklaşıldığında akıcı, hiçbir zaman tamamen güvenli olmayan ve sürekli olarak yeniden yapılan, yeniden kurulan bir süreçtir bu. Ama başka bir açıdan da varlığı, olmadığı bir şeye, kendisinin 'öteki'si olan kimliklere bağlıdır. Kimlik ne 'burjuva' birey, ne üstün kişilik, ne de biricik kişidir; psikanalitik bir özne de değildir. Mevcut kültürel söylemde kullanıldığı şekliyle, benliğin kavgacı tarafını ima eder; ama bu kavgacı taraf aynı zamanda, geniş ve her şeyi kapsayan bir kategorinin şartları içinde anlamlıdır. Şu halde kimlik, sosyal kimliğe, sosyal gruplara ya da ortak deneyim ve tarih hissine sahip olan halklara dayanır. Ve aynı zamanda da, parçalanma ve dağılmaya mahkûm; temelcilik-karşıtlığına ve mutlakçılık-karşıtlığına bağlı bir kategoridir.

Kimliğin, insanların kendilerine bakışlarında rehber rolü üstlenerek, kültür araştırmalarını 1990'lara taşıdığı düşünülebilir; insanlar artık kendilerini sınıf özneleri, psikanalitik özneler, ideoloji özneleri ya da metinsel özneler olarak değil, etkin failler olarak görmektedirler; bu etkin failliklerinin benlik hissi, metinler, imgeler ve metaların da dahil olduğu genişleyebilir bir kültürel uygulamalar menziline yöneliktir ve burada ifade edilir. Eğer durum buysa, o zaman kültür araştırmalarının günümüzde yaşadığı sorun, etnografik anlamda gerçekten var olan kimliklere gönderme yapılmamasıdır. Tartışılan kimlikler -ki ben de bu konuda herkes kadar suçluyum-, metinsel ya da söylemsel kimliklerdir. Kültür araştırmalarında kimlik oluşumu alanı, gündelik yaşamın uygulamaları yerine, kültürel metalar ve metinler içinde ve bunlar aracılığıyla üstü örtülü kalır. Ve, metin olumlayıcıları olmaktan öte bir role sahip gruplar ve bireyler üzerine karşılıklı etkileşime dayanan bir araştırma yapılması dileğiyle denememi burada

sonlandırmak istiyorum.

Bu anlamda ben, John Fiske'in günlük yaşamı değişken, akışkan, süreksiz oluşumları içinde anlayabilmemizi sağlayacak doğru kuramsal söz dağarcığını bulma arzusuna (Fiske, 1992) katılıyorum. Bu şekilde bakıldığında kimlik, bütün olumsallığı içinde ve tarihsel özgüllüğüyle günlük hayatın içine dalar ve neredeyse fark edilmez hale gelir. Kimliğin öte kıyıda tekrar ortaya çıkması için, kültür araştırmalarının hâlâ yakasını bırakmayan ikili karşıtlıktan, yani, metin ile yaşantılanan deneyim arasındaki, medya ile gerçek arasındaki, kültür ile toplum arasındaki farktan bir şekilde uzaklaşmayı başarmalıyız. Şu anda istenen şey, kültür içindeki kimliği kavramsallaştırmak için bir metodoloji, yeni bir paradigma; günlük yaşamın ilişkisel karşılıklı etkileşim özelliğini çıkış noktası alan ve bu tür çalışmalara tarih ve olumsallık duyusu ekleyerek keskin bir kesinlik kazandıran etnografik bir yaklaşımdır.

Bu makale ilk defa L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler'in editörlüğünü yaptığı *Cultural Studies* 1992, Londra: Routledge, sayfa: 719-730'da yer almıştır.

NOTLAR

1. Volosinov/Bahktin'den alınan ve Stuart Hall ile Kobena Mercer'in ***Cultural Studies***'e verdikleri yazıda kullanılan bir cümle.

Bhabha, H. (1992) 'Postcolonial authority and postmodern guilt', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der) *Cultural Studies*, Londra: Routledge, s. 56-69.

Crimp, D. (1992) 'Portraits of People with AIDS', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der) *Cultural Studies*, Londra: Routledge, s. 117-134.

Curti, L. (1992) 'What is real and what is not: female fabulations in cultural analysis', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der) *Cultural Studies*, Londra: Routledge, s.134-154.

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

Fiske, J. (1992) 'Cultural studies and the culture of everyday life', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der.) *Cultural Studies*, Londra: Routledge, s. 154-174.

Frith, S. (1992) 'The cultural study of popular music', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der.) *Cultural Studies,* Londra: Routledge, s. 174-187.

Gilroy, P. (1992) 'Against Ethnic Absolutism', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der.) *Cultural Studies,* Londra: Routledge, s. 188-199.

L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der.) *Cultural Studies*, Londra: Routledge.

Hall, S. (1989) 'Cultural Studies: two paradigms in cultural studies', T. Bennet (der.) *Culture, Ideology and Social Process,* Londra: Batsford, s. 19-39.

Hall, S. (1992) 'Cultural Studies and its theoretical legacies', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der.) *Cultural Studies*, Londra: Routledge, s. 277-295.

Hall, S. vd. (1978) *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order,* Londra: Macmillan.

Harvey D. (1989) *The Condition of Postmodernity,* Oxford: Blackwell.

hooks, b. (1992) 'Representing whiteness in the black imagination', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der.) *Cultural Studies,* Londra: Routledge, s. 338-347.

Jameson, F. (1984) 'Postmodernism, or the cultural logic of capital', *New Left Review* 146, (Temmuz-Ağustos 1984): 53-92.

Laclau, E. (1991) *Reflections on the New Revolutions of Our Times*, Londra: Verso.
Laclau, E. ve Mouffe, C. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Londra, Verso.
Mercer, K. (1992) '"1968": periodizing postmodern politics and identity', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der.) *Cultural Studies*, Londra: Routledge, s. 424-450.
Riley, D. (1988) *'Am I That Name?': Feminism and the Category of 'Women' in History*, Minneapolis, MN:University of Minnesota Press.
Schwartz, B. (1985) *'Gramsci goes to Disneyland: postmodernism and the popular', Angelistica* (Naples).
Williamson, J. (1990) 'Arts Dairy', the *Guardian*, Ekim.
Wolff, J. (1992) 'Excess and inhibition: interdisciplinary in the study of art', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der.) *Cultural Studies*, Londra: Routledge, s.706-719.

4
Feminizm, Postmodernizm ve 'Gerçek Ben'

Son zamanlarda postmodernizmde üç taraflı bir çatlama kendini göstermeye başladı. Bir yanda, postmodernizmin, modernizmin açıklamakta başarısız olduğu konuları başarıyla ele aldığını itiraf etmeyi reddeden ve aynı zamanda modernizmin değerlerini, hem entelektüel çalışma hem de politik çözümleme ilintili olduğu için savunanlar var. Bu grubun karşısında postmodernizmin aşırılıkları olarak görülen şeyleri 'akla yatkın' bakış açısından sergileyenler vardır. Bu kadar hararetli bir tartışmada, olumsuz olduğu baştan beli role bile ses çıkarmayan bu postmodernistler hakkındaki genel kanı özellikle baştan savmadır ve Butler (1992) bunu bir tür çocuksu hakaret ya da en azından gençlik sapkınlığı olarak betimler. Üçüncü grup ise postkolonyalistler; bu grubun çalışmalarında, Gilroy'un (1993), Bauman'den faydalanarak, 'modernitenin karşıt-kültürleri dediği kavram ve bu kavramla beraber modernitenin acımasız bir eleştirisi yer alıyor; postmodernite anlatımlarına da, modernite içindeki dışlama mekânlarının ve uzamlarının bu eleştirisini yapabileceğimiz bir uzam ve konuşabileceğimiz bir alan bulma aracı olarak bakılıyor.

Bu bölümde sorulacak soru bu üç yönlü çatlamanın kadınlar için ne anlama geldiğidir. Feminizm, sınırların, ayırdedici özelliklerin ve kimliklerin yer değiştirdiği entelektüel bir dünyada kendini nasıl tanımlıyor? Bu soruya cevap vermeye başlamak için, bu tartışmanın iki yöneliminin, promodernist ve de post-kolonyalistlerin, oldukça ayrı meseleleri çağdaş toplum yorumumuzun merkezi olarak gündeme nasıl oturttuklarına bakmak gerekir. Bunlar, toplumsalın yeni kavramsallaştırılması içinde feminizmin yerini incelerken faydalanılabilecek bir çatı kurdular. Ama güçlü bir postmodernist konuma oturan feministleri incelemek isteyen okur, bu yazarların 'mantığı bir tarafa attıkları' yönünde eleştiriler aldıklarını da bilmelidir. Dolayısıyla, onların söylemine girmek demek, çağdaş eleştirel kuramın, yani sık sık sadece mantığı bir tarafa itmekle değil, aynı zamanda özne, sağduyu ve politikayı da bir tarafa itmekle suçlanan bir düşünce sisteminin öteki yüzünü, alt yüzünü keşfetmek için bilinçli bir istek göstermek demektir. Postfeminizmin, postmodernizmin ve post-kolonyalizm genel panoraması içinde araştırma yapma sürecinde, bugünlerde 'biz' entelektüellerin kimler olduğu ve feminist politikalarda nasıl bir rol üstlenmemiz gerektiği öne çıkan bir sorudur.

Postmodernistler: Suçları Politikayla Oyun Oynamak

Başlangıç noktam, Lyotard (1984) gibi bir şahsiyetin dilde provokatif bir bakış açısını benimsemesinin -ki bu onun oyunbazlıkla suçlanmasına neden olmuştur- ince hesaplı bir strateji; eleştirisini geliştirmesini sağlayacak retorik bir kip içinde kendisini konumlandırmasının bir şekli olduğunu öne sürmek olacak. Gregor McLennan (1992a: 18) bu tür düşünceye duyduğu antipatiyi şu sözlerle belirtmiştir: "Çağdaş dünya, yüzeydeki medeniyet yamalarına rağmen, ayrıcalıklı entelektüellerin ciddiyeti bir yana bırakıp dil oyunlarının parıltılı etkileşimine kendilerini teslim etmelerine izin vermeyecek kadar baskı,

cehalet ve yetersiz beslenme yüzünden harap olmuş durumdadır." Bu tavra karşıt olarak, postmodernizmin ne ciddiyet eksikliğini ne de bir tür politik ahlaksızlık ve sorumsuzluğu temsil ettiği ileri sürülebilir. Postmodernizm bir eleştiri görevini görür, çünkü tam da bu tür bir karşılığı dayatmaktadır: Ya modernitenin politik ve entelekütüel oluşumunu yeniden tanımlamak ve savunmakta acelecidir ya da modernite projesini destekleyen muhteşem düşünce dayanaklarını sıkı bir tetkike alıp, geri çekilmeyi ve şu soruyu sormayı sağlar: 'Neler oluyor?' (muhteşem soul şarkıcısı Marvin Gaye'in söylediği gibi "What's going on").

Postmodernizm sosyal değişimleri anlamaya yarayan bir kavramdır. Bu yavan bir öneri gibi gelebilir, ne var ki, İngiltere'de bu kavrama gösterilen düşmanlığın nedeni, belki de, en azından kısmen, Thatcher dönemi ve sonrasında İngiltere'de genel olarak sosyal bilimler araştırmalarının ve entelektüel çalışmaların berbat yazgısı olabilir; bu kısıtlamalar kaçınılmaz olarak savunmaya yönelik politik ve entelektüel tepkilerin oluşmasına neden olmuştur. 'Toplum' gibi sosyoloji de, öylesine gereksiz kategoriler haline gelmiştir ki, yeni kuramsal dağarcığın uygulamada ne şekil alacağını görmeye pek imkân kalmamıştır. Böylece, parçalanma ve kimlik hakkında olduğu gibi post-Fordizm ve 'yeni yaşama biçimleri' hakkında da bir tartışma sürerken, 'postmodernitenin yaşanan şartlarını' derinliğine inceleme fırsatı pek olmamıştır. Bunun sonucunda, toplumun bu yeniden şekillenmesini en iyi açıklayabilecek gerçekten yoğun bir tartışma hiç açılmamıştır. Ama bunun yerine, ya modernitenin görkemli yapısının temel aldığı önerme ve varsayımların yeniden incelenmesini her şeye rağmen içeren bir reddetme ve idareli kullanma [retrenchment] gerçekleşmiş; ya da, Fransız ve Amerikan postmodernistlerin bazı kategorileri çağdaş İngiltere'nin kültürel politikalarına tercüme edilmiştir. Bu son durumun en iyi görülebileceği yer, 'Yeni Zamanlar' (Hall ve Jacques,1989) politikalarının 1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında, tüketimciliğe, kimliğe, etnikliğe olan ilgisi ve temelcilik eleştirisiyle -cinsiyetle (Riley, 1988), sınıfla (Laclau, 1991), etniklikle

(McRobbie, 1985; Bhabha, 1990) ilintili - ortaya çıkışıdır.

Gerçek 'Ben'i Bulmak

'Gerçek Ben' kavramı, böyle bir kişi arayışında gerekli olan benliğin ve temelciliğin kurmaca birliğini çağrıştırır. Stuart Hall'un (1992) kullandığı anlamla bu tabirde sorgulanan, 'gerçek ben'in bulunup bulunamayacağıdır. Burada ele alınacak meselelerden biri, 'gerçek ben'i lağvettiğimizde geriye ne kalacağıdır. Yeterince odaklanmış bir 'sosyal benlik' olarak tanımlayabileceğim bir benliği, politikada tesirli olması üzere nasıl yapılandırabiliriz? Ve şu anda böyle bir politikayı temsil ettiğini kim söyleyebilir? Dolayısıyla, konuşan ve yazan söylemsel/gidimli 'ben' kimdir, kime ve ne için yazar ve konuşur? Bu bölümün son kısmında bu soruya geri döneceğim. Ama şu an için, postmoderniteyi, her biri benliği konumlandırmak için yeni fırsatlar veren bir dizi söylemin birbirlerine yaklaşmalarını ve birleşmelerini belirten bir düşünce olarak tanımlamak istiyorum. Günümüzde postmodernitenin bir parçasını oluşturan yerinden olma ve kargaşa hissinin, parçalanma deneyimlerinin ve kimlik krizlerinin, modernitenin de parçası olduklarınıçok kişi öne sürebilir (Berman, 1984). Ama sonraki sayfalarda ele alınacak söylemlerin ayırt edici özelliği, farklılığa gösterdikleri saygıdır; bu saygı, bazılarının öne sürebileceği gibi, farklılığın kutsanmasından ibaret değil, 'farklılık ile beraber yaşama'nın bizi nelere mecbur edeceği konusunda iyice düşünmektir (Mercer, 1990). Dahası, farklılığın yeni entelektüel gündemine cesur ve zaruri bir madde; entelektüel sınırlar arasındaki karşılıklı etkileşim üzerinde direten ve ayrıca öznelliğin gizli boyutlarının - modernizmde meşru bir yeri olmayan konumsallıklardan, yani siyah kadının, annenin, kızın, feminist entelektüelin ve feminist öğretmenin konumlarından yükselen boyutlar- önemini kabul eden yeni bir dil türü eklenmelidir.

Bu tür bir çalışma Carolyn Steedman'in *Landscape for a Good Woman*'ıdır (1985). Carolyn Steedman bu çalışmasında sosyal tarih ve kişisel psikanalizin çeşitli yönelimlerini bir araya getirerek dikkate değer bir metin üretmiştir. Bu metinde, tarih ve psikanalizin ortak rehberliğiyle 'gerçek ben' arayışı, katmanlı, esrarengiz, oturmamış bir benlik, hayali bir kız çocuğu üretir; ki bu kızın özel bir sınıf, kültür ve aile konfigürasyonu içindeki konumsallığı, 'bu' kitabı üretmesini gerektirmektedir. Steedman'in durumundaki feminizm, kendi temellerini sorunsallaştıran entelektüel çalışmaların disiplinlerarasığını da zorunlu kılar. Trinh T. Min-ha (1989), Homi Bhabha (1990) ve Gayatri Chakravorty Spivak (1992) gibi post-kolonyalist yazarların ürettikleri de dahil olmak üzere, böyle çalışmaların, akademinin eski kurallarını koruyan ve sağlama alan sınırlara saygısız, afacan ve gaddar görünmelerine neden olan buydu belki de. Moderniteyi savunanlar ile herhangi bir 'başka' yönde hareket edenler arasında son günlerde ortaya çıkan dalaşmaları alttan alttan destekleyen şey, kısmen, akademik geleneğin bu 'oyunu' ve disipliner sınırların akademik yazarlığın ve kimliğin garantörleri olarak savunulmasıdır.

Yeni Açık Üniversite sosyal bilimler ders notları *Modernity and Its Futures*'ın bir kısmı olan son ciltte, Gregor McLennan (1992b) ve Stuart Hall (1992)'ün sürdürdüğü, postmodernizm yandaşı ve karşıtı tartışmanın ilginç bir versiyonuyla karşılaşırız. Bu yazarların hiçbiri, birini diğerinin karşısında bütünüyle savunmamaktadır. Ama McLennan moderniteye yönelirken, Stuart Hall parçalanmış öznelliğin keşfedilmesine eğilimlidir. İlerleyen sayfalarda bu tartışmalara yönelik bir okuma, feminist kuram içindeki son çalışmaları ele almamızı sağlayacak bir çerçeve kurma aracı olarak ele alınacaktır.

Kritik Bir Kucaklaşma: Modernite ve Eleştirisi

Modernitenin bazı açılardan çağdaş politik düşüncede kritik bir

kavram olarak tanımlanması, Marksizmi daha geniş bir felsefi projeye dahil göstererek merkezden uzaklaştırmanın bir yoludur. Böylece, Stuart Hall modernitenin ve onun 'insan'a odaklanmış olmasının ve bütünlüklü öznesinin, Freud (bilinçdışı), Marks (mübadele, pazar ve serbest irade yerine üretim ve emek), ardından yapısalcılık (anlamın şeffaflığına karşı çıkar) ve daha yakın bir tarihte sosyal hareketler (toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik ve ve etniklik) tarafından altının nasıl oyulduğunu gösterirken, biz de aynı zamanda moderniteye yönelik ilginin, hem Marks'ın daha az tümelci [universalistic] bir kipe yerleştirilmesi (bir tür rütbe sökme ya da görecelileştirme süreci) hem de modernite içinde postmodernitenin mütecaviz kaosunu savuşturmakta kullanılabilecek bir şey aramanın bir yolu olarak görülebileceğini söyleyebiliriz. Feminist entelektüeller (birkaç istisna dışında) ya şu ulu modernist değerlerin (hakikat, nesnellik, mantık (Nicholson, 1990)(gerekliliğini savunmuşlar; ya da modernitenin yakın tarihli çalışmalarında kadınların varsayımsal görünmezlikleri karşısında tavırlarını koymuşlardır (Bowlby, 1992; Nava, 1992).

Gregor McLennan, Aydınlanma'nın sosyal iyileşme fikrine, yani içinde yaşadığımız toplumu geliştirme ve iyileştirme çabasına yol açtığını hatırlatır. Sosyal bilimlerin gelişmesi de bu projenin bir parçasıydı. 'Modern düşüncenin temelleri'nin modası geçti mi artık? Yoksa sadece gözden geçirilmeye mi ihtiyaçları var? Bu soruların ilki postmodernitenin her şeyi bir tarafa savurduğunu, ikincisi ise mevcut zözcük dağarcığının sadece güncelleştirilmeye ihtiyacı olduğunu ima eder. McLennan modernitede değişiklik yapmayı tercih eder. 'İnce eleyip sık dokuyan' Lyotard'ı, daha 'mantıklı' olan Habermas'ın karşısına koyar(1985). Aydınlanma, Lyotard'a göre saf bilgi ve anlatısız [narrative-free] uygulama olarak bilimi vaad ediyordu; ama saf bilginin bu tasviri, kapitalist sömürüyü meşrulaştırmaya yardım eden çok güçlü bir hikâyenin parçasıydı. Dolayısıyla, üst-anlatılara dikkat! Bilgi ne saftır ne de aklın içindedir; bir oyun içinde hareket eder. Habermas ise, buna karşıt olarak, Aydınlanma'yı bir gerçeklik değil bir ideal olarak görmektedir. Aydınlanma, mitlerden ve ilkellikten ayrılmış

olan ahlak, bilim ve sanat soruları yöneltir. Usçuluğa ve mantığa bağlılığı bırakmak demek tutuculuğu ve umutsuzluğu kucaklamak demektir. 'Saf umutlar'a kapılmadan, evrensel ereklerde [universals] (iyi bir yaşam, daha iyi bir toplum) nesnellik umudunu koruyabiliriz. Bunun için, iletişimsel eylem/mantık kuramına girmek gerekir.

McLennan için asıl önemli olan konu, görecelilik tir. Kültürel görecelilik bilişsel göreceliliğe götürür mü -yani, madem anlayamıyoruz o halde vazgeçip evlerimize dönelim?- McLennan, göreceliliğin farklılığı teşvik ettiğini öne sürer. Bu da, neyin iyi ve neyin doğru olduğunu soran soruların kültürler içinde ve kültürler arasında ele alınamayacağı anlamına gelir. Bu tavrı benimsemiş eleştirmenlerin (diğerleri, ötekiler) burada savunulanın 'Batı bilim ve felsefesinin kültür ve toplumu' olduğunu söyleyecekleri konusunda McLennan hemfikirdir. Bu tavrı savunmak için, bazı değerlerin kültürel-kesişim olarak paylaşılabileceğini söyler. Ve eğer bu mümkün değilse, eğer bilginin bu kadar az önemi varsa, o zaman niye bütün bu akademik çalışmaları yapıyoruz? Modernite tek bir çeşit değil, çeşit çeşit ilerleme vaad etmiştir. Modernitenin içinde, radikalleştirilmiş bir yönelim her zaman olmuştur.

McLennan, tavrını kültürler arasında iletişimsel eylem olmasına dayanarak savunur. Genel erekler h(l(vardır; örneğin, demokrasi ihtimali. Ama, McLennan'ın postmodernite eleştirisini bir tür entelektüel deprem gibi görmesi problemlerden biridir. Acımasız bir tepki verir McLennan. Ona göre şu iki şeyden biri olmalıdır: Eğer hiç mantık yoksa, ya dükk(nımızı kapayıp gitmeli ya da mistisizme, mantıksızlığa veya çılgınlığa kucak açmalıyız. Ama, ikili karşıtları karşı karşıya getirmeye dayanan tartışma biçimi, en iyisi olmayabilir her zaman. Karşıtların birinden yana çıkma gerekliliği duyma yönünde bir eğilim olsa da, McLennan'ın sonraki çalışmalarından birinde daha ölçülü bir şekilde yaptığı gibi, 'Aydınlanma sosyolojisinin en iyi öğelerini', 'post' akımların kuşkuya yer bırakmayan içgörüleriyle bir araya getirme eğilimi de görülür. Bu ikinci eğilim, ılımlı ve uygun bir kuramsal ortak nokta oluşturmak için... değil, daha ziyade, üretken ve zorla-

yıcı gerilimler yaratmak için' (McLennan, 1992a: 20) bunu yapar. Ama bu ölçülü biçimin göze alamadığı şey, tartışmanın sürdürüldüğü 'mantıklı' gönderi çerçevesinin ötesine bakmaktır. Neden? Bu tür bir mantık yöntemine meydan okursak ne olur? Gerilimlerin tehditkârca dışarda kaldıkları bu tür bir 'birleşme'den derin bir rahatsızlık duydukları anda daha yararlı bir şekilde araştırılabileceklerini öne sürersek ne olur?

Stuart Hall: Sınırları Değişen Bir Dünyada Çalışmak

Stuart Hall başka bir yolu takip eder. O, modernitenin hamili, kimliğin ve 'uyruğun' vericisi olan eski tek-uluslu devletleri, tıpkı kapitalizmin yaptığı gibi, silip süpüren yeni dünyevi kimlikleri keşfetmekle ilgilenir. Biz artık, sınırların yer değiştirdiği, hudutların kesiştiği, yeni alt-milliyetçiliklerin ve uluslaraşırılıkların sarmaş dolaş olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Hall için bu, hangisinin daha önemli olduğunu açıklama mücadelesidir. Onun dikkatini yönlendirdiği yan, modernitenin, boyun eğdirmeyi ve tabi kılmayı; sosyal ilerleme, keşif, gelişme ve medeniyet diline dahil eden yönleridir. Daha açık-uçlu olan bu yaklaşım, McLennan'ın savının koşullarını tanımlayan ikilemlerden kaçınır. Bunun yerine, kararsızlık stratejisini benimser; farklılık ve melezlik fikrini kapsar. Kararsız ve farklılaştırılmış olan bir başka şey de 'gerçek ben'dir. Bu yaklaşım modernizmin değerlerine ya da etiklerine dönüşü öneren hiçbir ibare olmadığından, McLennan'ın olduğu kadar Jameson (1984) ve Harvey'in (1989) yaklaşımlarından da epey farklıdır. 'Yeni etniklikler' üzerinde yoğunlaşır ve boyun eğdirilmiş insanlar arasında, yeni küresel düzenin üst-iletişimlerinden doğan bağlantıları görebilmek için gözünü dört açar.

Hall'un makalesi, sadece akademik olan bir kipe bilgi ve yorum üretme aracı olarak öncelik vermemesi açısından da dikkat çekicidir. Post-kolonyalist yazı, sanat ile popüler kültürün kesişme noktasından

doğan yapıtları kabul eder. Kültür büyük bir öğrenme mahalidir; ve belki de en iyi öğrendiğimiz ve fikirlere en açık olduğumuz zamanlar disiplin ve akademi ile günlük yaşamın deneyimleri arasındaki engellerin yıkıldığı zamanlardır. Burada Stuart Hall'un, öteki taraftan, farklılık uzamından konuşuyor olmasında bir anlam var. Moderniteyi ve modernitenin ideallerini savunanların vizyon ve düzen ve mantık ve başarı gördükleri yerlerde Hall kargaşa ve vahşet görüyor. Hall'ün denemesinde, *Şeytan Ayetleri* adlı kitabının aldığı eleştirilere cevap veren Salman Rüşdi'den de bir alıntı yapılmıştır: 'Biraz ondan biraz bundan, işte yenilik böyle giriyor dünyaya. Bu, kitlesel göçün dünyaya tanıdığı müthiş bir olanak' (Hall, 1992: 311; Rüşdi'den alıntı). Dolayısıyla, post-kolonyalizm deneyimin postmodern deneyimle ortak bir noktası varsa eğer, bu, politikayı terketme lüksüne sahip olanların benimsediği fazla stilize bir tavır olmaktan öteye giden bir postmodernizm olmalıdır. Ama postmodernizm, bundan ziyade, içinde yaşamakta olduğumuz toplumla ilgili önemli sorular etrafında oluşmuş bir dizi birleşme ve ayrılıkları belirlemenin bir yoludur.

Feminist Bir Postmodernizme Doğru

Beyond Equality and Difference için yazdığı yazıda Rosi Braidotti (1992) kuramsal aklın savunulmasını, öznenin ve hatta eşitliğin (kim ile eşit? diye sorar Braidotti) birliğini 'tahakküm' olarak değerlendirerek reddeder; rasyonelliğin ve bilginin muhteşem başarıları altına gizlenmiş denetim ve boyun eğdirme sisteminin bir parçası olan Aydınlanma kavramlarını reddeder; ve bu yaklaşımı ona, anında bir postmodern feminist kimliği kazandırır. Ona göre, şu sorular sorulmalıdır: Nasıl düşünüyoruz? Düşünmemiz gereken nedir? Eğer mantık ve hakikat, felsefenin temelci disiplinindeki emin yerlerinden edilmişlerse, bu ne anlama geliyor? Braidotti böylece sadece diğer düşünme şekillerinin olabilirliklerini değil, bunun yanısıra, eleştirel fe-

minist entelektüeller olarak, kimin adına düşündüğümüz sorusunu da tartışmaya açar. Feminist entelektüelin sorumluluğu nedir? Bu sorumluluk, bir ölçüde, düşünmek üzerine düşünmek ve böylece, bilgi kategorisine karışmış güç ilişkilerinin bir kısmını su yüzüne çıkarmak değil midir?

Braidotti'nin feminist bir bakış açısından sorduğu bu sorular, alt söylemlerin Batı düşüncesi eleştirisiyle çakışır; ve böylece, düşünmenin ve düşüncenin tüm konumu da sorgulanmış olur. Erkek karşısında dişi, erkeğe eşit kadın şeklindeki ikici mantıktan bir an uzaklaşalım, diyerek devam eder Braidotti. 'Feministler mantığın insanın düşünme kapasitesinin tümünü, hatta en iyi kısmını bile özetleyemediğini savunurlar.' (Braidotti, 1992: 181). Şu halde biz bir 'dişi feminist özne' olarak farklı düşünmeyi mi öğreniyoruz? Postmodern özne, diye öne sürer Braidotti, ilerlemekte olan bir öznedir; bilme isteği ve konuşma arzusuyla düzenlenmiştir. Postmodernitenin ürettiği öznellik krizi 'birçok olumlu koşul sunar.' (Braidotti, 1992: 183) Bu kriz, Freud'un, örneğin, öznenin bilinçlilikle uyuşmazlığı üzerindeki ısrarı; ve daha sonra Foucault'un benliği söylemin bir ürünü olarak tanımlaması dolayısıyla, modernitenin ömrünün son dakikalarında doğmuştur. Birçok düşünce, diye hatırlatır Freud'un düşüncelerini devam ettiren Braidotti, rasyonalite öncesidir ve bilinçsizdir. Rasyonalite, düşünme hakkındaki mantıksız önermelere dayanır. Ve 'arzu, düşünmenin a-priori koşulu olduğundan, düşünme sürecinden daha fazla bir şeydir.' (Braidotti, 1992: 184). Braidotti için, felsefi bakış açısının dile getirilmesi, şu halde, benliği temsil etme ve özneyi dile dahi etme şeklindeki felsefi olmayan eğilime dayanır. O halde öznelliği ve bedeni 'istekle arzunun arayüzeyi', yani, öğrenme isteği ve söyleme arzusu olarak nasıl yeniden düşünebiliriz?

Arzuyu böyle vurgulamak kaçınılmaz olarak, arzuyu yeni bir temelcilik kaynağı olarak kabullenme riskini getirir beraberinde. Arzu sadece dil ile değil, Foucault'un (1984) da işaret ettiği gibi, bedenin ve benliğin hakikatini temsil ettiği düşünülen cinsellikle de çakıştığında, karşımıza çıkan durum özellikle budur. Yoksa, Braidotti'nin

öne sürdüğü üzere, Batı kültüründe cinsellikli beden, deneyimin diğer seviyelerine baskın mı çıkmaktadır? Bu, bizim nasıl bilindiğimiz ve nasıl bilmeye başladığımızdır. Dil içinde cinsiyetlerimiz saptanmıştır; ve bu saptanma süreci her birimizin bedenlerine kazınmış olan gücün kilit şekillerinden biridir: 'Cinsellik, Batı'da gücün başat söylemidir.' (Braidotti, 1992: 185).

Dolayısıyla bu, bir tartışma noktasıdır. Feminist eleştirmen şu soruları sorabilir: 'Dişi bedeni nedir? Ne işe yarar, kimin içindir?' Ve bunları takiben, feminist kültür eleştirmeni şunları da sorabilir: Madonna, gizli kalmayı tercih eden bir güç eksenini sarsıp dağıtmayı, kendisini tamamen beden [all body] ekseni boyunca yapılandırması sayesinde mi başarıyor? O, gazete bayiinin üst raflarına gizlenmiş olan herşeyi -seks, güç, pornografi, beden- indirip gözler önüne seriyor ve bizi tepki vermeye zorluyor. Madonna'nın, bedenini örneğin, seks mahali, dişilik hakikati ve ayrıca dişi benlik özelliği -ki bu, daha geleneksel bir şekilde içlerine yerleştiği düzenleyici söylemlerden oldukça özerk bir şekilde zevk verebilir ve verir- gibi sınıflandırıcı çizgiler üstüne kesin bir şekilde yerleştirmesiyle Madonna imgesi yıkıcı oluyor. Ticari çarklar aşırı cinsel imgelerle zaten bağlantılı (örneğin, pop) ve rahatsız edici olma hakkına sahip olsalar da, bu imge, bu çarklar içinde rahatlıkla varlığını sürdüremeyecek kadar cinsellikle doludur. Kadını bedenle eşdeğer kılan temelciliği reddetmek yerine Braidotti, varsayımsal temelciliğin mahallerine yeniden girmemizi ve bunlara nüfuz etmemizi önerir (tıpkı Madonna gibi). Sınırları, o sınırlara geri dönerek keşfetmek, en iyisidir.

Ama artık kadının ne olduğunu bilmiyorsak, eğer hepimiz iyi birer temelcilik-karşıtı isek ve beyaz feminizmin evrenselliğini eleştiren siyah feministleri dikkate alıyorsak, sınırların sahip olduğu gücün etkilerini çözümlemekten uzaklaşıp, bir politikayı geçerli kılan bağları aktif bir şekilde nasıl yeniden tanımlayabiliriz? Burada ele alınan postmodern feministler gibi Braidotti de, kadınlar arasında iletişimsel bir bağın geliştirilmesi olanağını gündemdeki politikaların temeli olarak görür. Bu da feminist entelektüeller için bir tür mesuliyet, bir ka-

dın yazar ve okurları -buna bir kadın öğretmen ve öğrencilerini de ekleyebiliriz- arasında sorumluluğa dayanan ilişkiler olduğunun kabul edilmesi biçimini alır. O halde feminist düşünce dişi olmanın ne demek olduğunu çözümlemeye ve temsil etmeye çalışmalıdır. Bu, sanat, kurmaca, kültür ve akademik disiplinler arasındaki engelleri, Stuart Hall'un önerdiği yoldan büyük oranda faydalanarak kesin bir şekilde yıkar (Hall, 1992). Engelleri yıkmak için gösterilen bu zorlamanın en belirgin örneği, siyah kadın yazarların yapıtlarının son birkaç sene içinde gösterdiği başarıdır. Bu başarı sadece kadın topluluğunu okur haline getirmesi sebebiyle değil, bu yapıtların hem sanat, tarih, edebiyat, sosyoloji, politika, biyografi, otobiyografi, hem de popüler kültür olabilmeleri nedeniyledir. Aynı yelpazenin karşı ucunda yer alan, ama kendi kuramsal çalışmaları içinde aynı şeyi 'yapan' Gayatri Chakravorty Spivak'ı da bu konuma yerleştirebiliriz. Yapıbozumun zirvelerinden gelen ve bu pratiğe post-kolonyalist bir feminist eleştiri getiren Spivak, kuram söylemi üzerine çalışır; ama aynı zamanda bu söylemin biçimini değiştirip onu tamamen farklı bir tür pratiğe dönüştürür; sorgulayıcı, iç içe dokunmuş, yansıtmalı bir poetika haline getirir. Spivak'a göre kadınlar topluluğu, kadınlar arasındaki farkları kabullendikten ve kimin kime neden hitap ettiği gibi birkaç kilit soruyu sorduktan sonra gerçekleşebilir ancak. Spivak bütün bu noktaları *Feminists Theorise the Political*'da yer alan yazısında tekrar ele almaktadır (Spivak, 1992).

Bu, kadınlar topluluğu kavramını işleyen yazarlardan biri olan Judith Butler'ın tanımladığına benzer bir tavırdır. Kadınları feminist bir bakış açısıyla ifade ederken, böyle bir ulam anında kırılır; önemli olan da işte bu kırılma noktasıdır (Butler, 1992). Feminizmde kimlere hitap edilmemektedir? Bunun yanında, bir zamanlar feminizmin 'öznesi' olan, ama artık bu özelliğini kaybeden kimdir? Feminizm çok sayıda dişi özneye ulaşmak ereği ile yola çıkmasına rağmen, neden hâlâ sadece birkaçıyla iletişim kurabilmektedir? Butler can alıcı sorular olarak gördüğü bu soruları ve feminist söylemde temel değişmez öznelerden biri olma özelliğiyle annenin, eski merkezselliğine gönder-

me yaparak ortaya koyar. Ama bu anne figürü, biyolojik bir betimlemeyle tanımlanmış ve değişmez bir ulam değildir. Tıpkı feminizm gibi, o da yer değiştirir ve değişime uğrar. Çocukları büyüyüp evden ayrılınca, kendisini öncelikle, öznelliğin o belirli kipi içinde tanımlamaktan vazgeçer. Dolayısıyla feminizmin öznesi değişir, feminizmin kendisi değişi; özellikle de siyah kadınların eleştirisine uğradıkça ve feminizmin içinde var olduğu toplum çok dramatik değişiklikler geçirdikçe -feminizmin ne olduğu ve ne olabileceği üzerinde bunun da önemli bir etkisi vardır- bu değişim yaşanır. Butler'ın sorularına, şu önemli soruyu da ekleyebiliriz: Bu şartlar altında feminizm ya da feminizmden arta kalan şey, daha genç bir kadın nesli içinde kabul görmeyi nasıl bekleyebilir? Genç kadınlar, annelerinin ya da öğretmenlerinin tarihsel deneyimlerinden bağlarını koparıp feminizme giden kendi yollarını bulmak ve feminizmi bu süreç içinde kendileri adına yeniden tanımlamak için feminizmin ötesinde nasıl bir uzama ihtiyaç duyuyorlar? Dolayısıyla, feminizmin farklı tarihleri, deneyimleri ve kimlikleri kabul ederken bir yandan da kendisini nasıl genişleteceği soruları can alıcı öneme sahiptir. Feminizm, kendine feminizm demeye devam edebilir mi hâlâ? Kadınlara meşru bir şekilde hitap edebilmesi için ne yapması gerekiyor?

Judith Butler, post-feminizmi kuramsal olarak geliştirmek için gerekli zemini hazırlarken, aynı zamanda da, postmodernizmi küçük düşürmek için sık sık kullanılan o müstehzi ifadelere de karşı çıkar. Sanki Gregor Lennan ile doğrudan bir çatışma içindeymiş gibi, bir politikanın olabilmesi için değişmez bir özne ve bir temel 'olmalıdır' varsayımına şiddetle karşı çıkar; 'olmalı' ekinin otoriter bir ek olduğunu düşünür. Postmodernizm özneyi lağvetmek değil, daha ziyade, öznenin yapılandırılması sürecini sorgulamaktır. Dolayısıyla tıpkı yapıbozum gibi, postmodernizmin de faydası, savların karşıtlığı nasıl gizlediğini açıkça ortaya koymasındadır. Gizlenmiş, sessiz ve açığa çıkmaktan hoşlanmayan gücün nerede olduğu göstermesi açısından, postmodernizmin düzensiz kuvveti kaba ve küstahtır. Ama bu hileleri gözler önüne sermesi, düzen kabul etmeyen kaosa düşmesi demek de-

ğildir. Daha ziyade, bir çalışmayı nelerin oluşturduğunu, bilginin ne olduğunu, sınırları ve disiplinleri açık bir şekilde tartışır. 'Post-kolonyalist düşüncenin sınırları içinde demokratik tartışmaya adanmış bir sosyal kuram, atmaya mecbur olduğu temelleri sorgulamaya açmak için bir yol bulmak zorundadır' (Butler, 1992: 8).

Dolayısıyla, minimal temellerin bile irdelenmesi gerekir. Feminizm içinde kadınlar olarak ve kadınlar adına konuşma gereği vardır; ama bu yapıldığı anda, muhalefetle karşılaşır. Ve işte, olaylar bu noktada başlar. Kadınlar 'tanımlanamayan bir istekler alanı' haline gelirler. Tartışma feminist kuramın zemini*dir*. Kadınlar kategorisini, feminizmin gerekli bulduğu tesbitlerden kurtarmak gerekmektedir. 'Kadınların işaret ettikleri şey, çok uzun süredir olduğu gibi kabul edilmiştir... Bunun yerine, anlamlar listesinden kendimizi kurtarıp bir kadın olmanın gelebileceği anlamları genişletmeliyiz.' (Butler, 1992: 16) Seks, üreme amaçlı cinsellik adına, bedenlere tekdüzeliği, birörnekliği dayatır. Bu, aynı zamanda bir şiddet eylemidir. Dolayısıyla yeniden tanımlamalar yapılmalı, yeni kategoriler oluşturulmalıdır. (Kadın olmanın genişletilmiş anlamlarının bir işareti olarak bekâr annelerin ortaya çıkmasıyla bu durumun zaten gerçekleşmekte olup olmadığını sorusunu da bu soruya ekleyebiliriz; bekâr anneler değişmiş bir toplumun ve değişmiş aile örgütlenmesi biçiminin göstergesi olan bir kategoriyi oluştururlar.)

Jane Flax (1992a), mantığı savunan erkek modernistlere yaptığı saldırıyı, mantığın bir gün galip geleceğine ve bizi kurtaracağına -bu ne kadar sık olmuştur- inanmanın çok rahatlatıcı olduğunu söyleyerek tamamlar. Şurası kesin ki, hakikat olmadığı takdirde, sadece gücün galip geleceğini düşünmek korkutucudur. Feministler, mantığın bir gün galip geleceği yönündeki bu hüsnü kuruntuya inanmaya diğer herkes kadar yatkındırlar. Ama, der Flax, mantığın, hakikatin ve bilginin sınırlarını kabullenmedeki başarısızlık, her şeyi serbest bırakmaktan çekinmeye; ve düşünce ile ilgili kalıtımsal varsayımların güvenliğinden yoksun olunduğunda düşünmekten korkmaya dayanır. 'Feminist denetim içinde değillerse eğer, karmaşanın sahip olduğu

yerlerde ortaya çıkabileceklerden korku duyarlar. Temiz, masum bilginin bir yerlerde saklanmış olarak keşfetmemizi beklediğine inanırlar' (Flax, 1992b: 457). Flax arzuyu, fanteziyi ve gücü tercih eder. 'Bizim aslında istediğimiz, dünyada güç sahibi olmaktır; masum hakikati öğrenmek değil' (1992b: 458). Çok sayıda feminist, postmodernizmi kabul etmekten ya da kabul ediyor görünmekten dolayı, şimdiye kadar elde etmiş olduklarını kaybetmekten korkarlar. Ama bu güvensizleşme üretken bir şeydir ve diğer ırklardan gelen kadınların eleştirileri etkisiyle güvensizleşmekle de uyuşur. 'Postmodernitenin yaptığı en iyi şey, bizi yok olmanın eşiğine getiren o görkemli fantezilerin sürekli düş kırıklığına uğrattıkları bir sürece katılmaya davet etmektedir'(Flax, 1992b: 460). Feminist postmodernizm özneyi ya da benliği bertaraf etmez; ama bunların sosyal ilişkilerin somut alanı içinde yer alan küçük parçalar dizisi olarak işlediğini görür. Dolayısıyla politika, karşılıklı etkileşimde bulunan ve tartışan öznellikleri kastetmelidir.

Stuart Hall'ün ifadesiyle, 'olmaktan ziyade oluşmak' fikri, bütün bu feminist yazarların benimsedikleri tartışma tarzını sürdürür. Bu tartışma tarzı, ikili karşıtlıklardan kaçınmaya; ayrıca, eşitlik, görecelilik gibi terimlerin, feministlerin sorgulamaya kararlı oldukları mutlakçılık söyleminin (erkekler, tümelcilik) "ötekisi" olarak sahip oldukları değere karşı çıkmaya dayanır. Bu çalışmada ortaya çıkan şey ise, konuşanla hitap edilen arasındaki ilişkilerin niteliklerini gerçek gibi kabul etmek yerine sorgulayarak oluşturulan, daha anlamlı bir feminist politika fikrine dayanma arzusudur. Bu feminist yazarlar, o büyük soru ve kavramlardan bazılarını eleştirel bir bakışla irdelerlerken, sağduyularını ve mantıklarını bir tarafa atıyor değillerdir; daha ziyade, nasıl öğrendiğimiz, nasıl düşündüğümüz ve nasıl yazdığımız hakkında sorular sormaktadırlar. Bu da, disiplinleri yeniden hizaya sokma, entelektüel hayatın mobilyalarını yeniden düzenleme etkisine sahiptir; disiplinlerarası bir ehliyet kazandırır.

'Gerçek ben'in yokluğunda, sosyal benlik (Braidotti buna dişi feminist özne adını veriyor) diye betimleyebileceğim, bir dizi kısıtlama

ve eğilimlerle sınırları belirlenmiş bir benlik her şeye rağmen ortaya çıkar. Bu sosyal benlik mahremiyete, cemaate ve iletişime katılır; ayrıca arzu ve isteği, bu boyun eğdirme [subjection] sürecini anlamak için kullanır. Denilebilir ki feminist sosyal benlik, söylem ve tarih içinde biçimlenen ve hem feminitenin yaşadığı deneyimler hem de feminist söylemin -bu söylem ister kitaplar, kitle iletişim araçları, eğitim; isterse de arkadaşlar, toplum ve politikalar yoluyla oluşuyor olsun- varlığı ve edinilebilirliği sayesinde vücut bulan, parçalanmış kimliklerden oluşmuş bir karışımdır. Öyle sanıyorum ki, Butler'ın ve burada tartışılan diğer feminist yazarların, dişi deneyimin iletişimsel yönü dediklerinde kastettikleri de budur.

'Gerçek Ben'in Maskesini Çıkarmak

'Gerçek ben' miti açığa çıkarıldığında geriye ne kaldığı üzerine çok az çalışma yapılırken, 'gerçek ben'i yapıbozuma uğratmak; onu sosyal ve politik bir gereksinim, güçlendirici bir biçim; benliği ve dünyayı anlamanın ve var olmanın meşru yollarını düzenlemenin bir aracı olarak göstermeyi de kapsamıştır. 'Gerçek "saygın" ben', arzunun kısıtlandığı ve kültür içinde heteroseksüellik benzetmeleri etrafında sonsuz bir şekilde tanımlandığı psikanalitik bir şiddetin de ürünüdür. Bu 'gerçek ben'ile hemfikir olmamak çok ıstıraba sebep olmuş ve eşcinsellerle lezbiyenler açısından, farklı öznellik türlerini yapılandırabilmek için olağanüstü bir çaba gösterilmesini gerektirmiştir. Ama eğer 'gerçek ben' bir maske, bir öz olduğu söylemini aşan bir kurmaca ise; o halde bu tür bir benliği bir kere yerinden ettikten sonra, kadınlardan, kimlikten, ya da politik kategorileri harekete geçiren bir feminizmden nasıl bahsedebiliriz? Gayatri Spivak, feminizmi hitap ettiği öznelerin kimler olduğunu sürekli sorgulamadaki isteksizliğiyle ve etkinliğinin sınırlarını umursamadan sürdüren bir dilden hâlâ nasıl anlık yardımlar aldığını Batılı beyaz feministlere bir

kere daha göstermektedir. Onun güç sorununa karşı tetikte olmasını sağlayan etken bellidir: Pasaportuyla tek-uluslu bir devletin hudutlarından geçmeye çalışır ve kaçınılmaz olarak öğretmenlik mesleği hakkında sorgulanırken -'burada', bildiri sunacak bir kişi olarak- aşağı bir özne olarak tanımlanmanın sonuçlarına gösterdiği dikkat. *Feminists Theorize the Political*'a yazdığı yazıda Spivak şu soruları sorar: 'Sizin için yazmak ne demek? Öğretmek ne demek? Öğrenmek ne demek? Kişinin "bir şey benim tarafımdan öğretiliyor ve ötekiler tarafından öğreniliyor" sözlerinin anlamını zaten bildiğini varsaymak ne demek?'

Bu feminist yazarların çalışmalarının değeri, feminist kuram ve politikalarını tanımlayan ve hemen yıkılmaları, aşılmaları gereken ana kuralları, hudut ve engelleri sorgulamalarındadır. Öte yandan bu, postmodern sahada karşımıza çıkan şey, bir felaket sahnesi, mantığı sorgulamanın bedeli, rasyonaliteyi riske atmanın cezası değildir. Beyaz feministlere aslında 'tüm kadınlar' adına konuşmadıklarının ve konuşamayacaklarının söylenmesi, feminist benliğin kim olduğunun ve kime ne hakkında hitap ettiğinin yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır. Aynı zamanda, feminist öznenin bu dikkate değer parçalanması, Avrupa Aydınlanması'nın küresel ve postmodern eleştirileri tarafından da onaylanmıştır. Bu, geride ne kaldığı, dağılmış benliğin hangi parçalarının toplanıp tekrar bir araya getirilebileceğiyle ilgili bir soru olmaktan ziyade, kendini bir araya getirme sürecinin alt grup ve sosyal kategorilere güç kazandırmak için nasıl şekil değiştirebileceğini ele alan bir sorudur. Elbette, parçalanmak ve sonsuza dek benliği aramak yerine benliği yaratmak gerçeği ile beraber yaşamak anlamına gelebilir bu durum. Ama 'gerçek ben'i bir tarafa bırakmak, teslimiyet, umutsuzluk, ya da bütünlük kaybı ile uzlaşmak demek değildir.

Postmodern halin yanılgı hatları [fault lines] boyunca yaşamak bize kendimizi neşeli hissetmemizi sağlayacak birkaç sebep de sunabilir. Tüm alçakgönüllülüğümüzle, feminizmi (kelimenin çağrıştırdığı bütün sınırlarla birlikte) ırk ve cinsiyet hakkındaki popüler söylemler ağına yerleştirme konusundaki başarımızın sınırlarının farkında ola-

biliriz. Yeni feminist söylemlerin sadece akademi içinde değil, bunun yanında, örneğin kadın dergilerinde ve ticari kitle iletişim araçları içinde yer alan başka uzamlarda da görülmeleri, bize feminizmin, Charlotte Brunsdon'un (1992) yakın zaman önce belirttiği gibi, dişil yapılanmalar üzerinde beli bir kontrole sahip olduğunu gösteriyor. Ama bu olgu sorunsuz bir başarı olarak görülmemelidir. Şu soru hâlâ önümüzde duruyor: Bu uzamlarda ne tür bir feminizm var ve kimlere hitap ediyor?

Bu tür bir soru, ister istemez, feminizm üretme sürecini de tartışmaya açıyor. 1970'lerin başlarında feminist bir 'gerçek ben'in belki de zorunlu bir kurmaca olması gibi, o dönemlerde, feminizmin yeniden üretilmesini politikleşme sürecinin bir parçası olarak görmek de zorunluydu. Böyle bir girişimin geri tepmesi, sadece geç kalmış bir karşı tepki olmasıyla ilgili değildir; (siyah kadınlar gibi) öteki genç kadınların feministler tarafından temsil edilmelerine karşı çıkmalarıyla ilgilidir daha çok; tıpkı reklamlarda, popüler kültürde ya da boyalı basında temsil edilmelerine karşı çıkmaları gibi. Böylece politika bir kere daha, temsil edilme iddiasından kaçma eyleminde meydana gelir. Yeni, gelişmekte olan ya da dışlanmış kimlikler bu reddetme ve yadsıma söyleminden doğarlar. 'Bu biz değiliz,' demektedirler; ve onlar böyle derken, 'onlar'ın gerçekte kim oldukları sorusu da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Bu durum 1970'lerde başlayan (beyaz) feminist hareket ve feminist entelektüeller için bir kriz yaratabilir; öte yandan, böyle bir kriz hiç de kötü değildir. Bu meydan okuma sürecinde eski feminist kimlikler gözden geçirilir. Ve arta kalanlar hatırlanacaktır; hatta belki de 'tutkuyla' (Blackwood ve Julien, 1985).

Sonuç olarak, feminizmin 1990'lara geçişi, arkasında acıklı bir şekilde küre üzerinde dört bir yana dağılmış, ama çoğunlukla Batı dünyasının üniversitelerinde bulunan ve kendilerini 'feminist yazarlar' ya da 'feminist entelektüeller' diye tanımlayan bireyler bırakan politik bir bölünme süreci olarak görülmemelidir. Feminizmin, postmodernizmden sonra, çoğulculuğa ve herkesin kendi bildiği yolda git-

mesine dayanan bir farklılık politikasından ibaret olduğu da düşünülmemelidir. Kısaca feminizmin gücü, söylem yaratma, tartışma, sınırları ve engelleri müzakere etme ve ayrıca bugüne kadar ortaya çıkan çeşitli feminizmleri sorgulama yeteneğindedir. Butler ve Scott'ın *Feminist Theorise the Political*'da, Bock ve James'in *Beyond Equality and Difference*'da, Hall, Held ve McGrew'ün *Modernity and Its Futures*'da (hepsi 1992'ye ait) yeni feminist kurama yaptıkları katkının önemi, birinci olarak, 'tek bir ses' olabileceğini ve olması gerektiğini reddetmelerinde; ikinci olarak, 'eşitliğin ve farklılığın ötesinde' uzanan, nispeten keşfedilmemiş politik kıtayı araştırarak risk alma isteklerinde; üçüncü olarak, farklılık politikalarını çoğulculukla nitelendirmeyip bağlantılılık ve bağlantısızlık çizgileri üzerinde ele almalarında; ve dördüncü olarak, 'gerçek ben'i, yine Judith Butler'ın sözlerini kullanacak olursak, 'kadın olmanın gelebileceği anlamları genişletmek' amacıyla terk etmelerindedir.

Bu makale ilk defa *Theory, Culture & Society* 10 (1993): 127-142'de yayınlanmıştır.

KAYNAKÇA

Berman, Marshall (1984) *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Londra: Verso.

Bhabha, Homi (1990) 'Dissemination: time, narrative and margins of the modern nation', H. Bhabha (der.) *Nation and Narration*, Londra: Routledge, s. 15-48.

Blackwood, Maureen ve Julien, Isaac (haz.) (1985) *The Passion of Remembrance*, Sankofa Films.

Bowlby, Rachel (1992) *Still Crazy After All These Years*, Londra: Routledge.

Braidotti, Rosi (1992) 'On the feminist female subject or from she-self to she

other', G. Bock ve S. James (der) *Beyond Equality and Difference: Citizenship, Feminist Politics and Female Subjectivity*, Londra: Routledge s.176-192.

Brundson, Charlotte (1992) 'Pedagogies of the feminine: feminist teaching and women's genres', *Screen* 32, 4: 364-382.

Butler, Judith (1992) 'Contingent foundations: feminism and the question of "postmodernism"', J. Butler ve J. W. Scott (der.) *Feminists Theorise the Political*, Londra: Routledge, s. 192-209.

Flax, Jane, (1992a) 'Beyond Equality: gender, justice and difference', G. Bock ve S. James (der.) *Beyond Equality and Difference: Citizenship, Feminist Politics and Female Subjectivity*, Londra: Routledge, s.192-209.

Flax, Jane (1992b) 'The end of innocence', J. Butler ve J. W. Scott (der.) *Feminists Theorise the Political,* Londra: Routledge, s. 445-464.

Foucault, Michel (1984) *The History of Sexuality* Cilt 1, Hardmondsworth, Mx: Penguin. [Cinselliğin Tarihi, Afa Yay. Türkçesi: Hülya Tufan]

Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic*, Londra: Verso.

Habermas, Jürgen (1985) 'Modernity: an incomplete project', H. Foster (der.) *Postmodern Culture*, Londra: Pluto Press, s. 3-15.

Hall, Stuart (1992) 'The question of cultural identity', S. Hall, D. Held ve D. McGrew (der) *Modernity and Its Futures*, Oxford: Polity Press, pp 273-327.

Hall, Stuart ve Jacques, Martin (1989) *New Times: The Changing Face of Politics in the 1990s*, Londra: Lawrence & Wishart. [Yeni Zamanlar, 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi, Ayrıntı Yay. 1995, Türkçesi: Abdullah Yılmaz)

Harvey, David (1989) *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell.

Jameson, Fredric (1984) 'Postmodernism, or the cultural logic of the capital', *New Left Review* 146: 53-92.

Laclau, Ernesto (1991) *Reflections on the New Revolutions of Our Times,* Londra: Verso.

Lyotard, Jean-François (1984) *The Postmodern Condition*, Manchester: Manchester University Press.

McLennan, Gregor (1992a) 'Sociology after postmodernism', açış konuşma-

sı, Faculty of Social Sciences Occasional Papers, Massey University, Palmers Bag, Yeni Zelanda, s. 1-22.

McLennan, Gregor (1992b) 'The Enlightenment Project, revisited', S. Hall, D. Held ve D. McGrew (der) *Modernity and Its Futures,* Oxford: Polity Press, s. 327-379.

McRobbie, Angela (1985) 'Strategies of vigilance: an interview with Gayatri Chakravorty Spivak', *Block* 10: 5-9 (bu kitabın yedinci bölümünde tekrar basılmıştır).

Mercer, Kobena (1990) 'Welcome to the jungle', J. Rutherford (der.). *Identity,* Londra: Lawrence &Wishart, s. 43-71. [Kimlik, Sarmal Yay., Türkçesi: Vasıf Erenus, 1997]

Min-ha, Trinh T. (1989) *Woman, Native, Other, Bloomington,* IN: Indiana University Press.

Nava, Mica (1992) *Changing Cultures: feminism, Youth, Consumerism,* Londra: Sage.

Nicholson, Linda J. (der) (1990) *Feminism/Postmodernism,* New York: Routledge.

Riley, Denise (1988) *'Am I That Name?': Feminism and the category of 'Women' in History,* Londra: Macmillan.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1992) 'French feminism revisited', J. Butler ve J. W. Scott (der) *Feminists Theorise the Political,* Londra: Routledge, s. 54-86.

Steedman, Carolyn (1985) *Landscape for a Good Woman,* Londra: Virago.

II
KÜLTÜREL KURAMDA ANAHTAR İSİMLER

5
Susan Sontag'ın Modernist Biçemi

Sontag'ı Konumlandırmak

Susan Sontag kimdir? Günümüzde feminist ve kültürel çözümleme, kadın ve çalışma hayatı arasında varsayımsal bir bağlantı kurabilmemiz için imgeyi irdelememizi ve kitap kapağı üzerindeki resmi incelememizi istiyor. Sontag bunu, Walter Benjamin üzerine yazdığı ünlü denemesi 'Satürn Yıldızı Altında'da yapmıştır; bu denemede genç Benjamin'in fotografik imgesini (*'gözlüklerinin ardından aşağı yönelmiş bakışları -bir miyobun yumuşak, düşlü bakışları-'*) yaşlı, yorgun ve şişman (*'bakışları mat ya da daha içe dönük: Bir şeyler düşünüyor - ya da dinliyor'*) (1983) olanı ile sevecen bir tavırla karşılaştırır. Bu cümleler ayrıca, geçmişe ait imgeye ve figürlerin fiziksel görünümlerine bakarken, bir tür bedensel geri yansıtmayı [sensual back-projection] ne ölçüde hissettiğimiziede işaret ediyor. Eleştirel ve çözümsel göreve ek bir itici güç kazandıran da, arzunun ya da sadece duygunun bu derecesidir. Susan Sontag'ın imgesi, tıpkı Walter

Benjamin'inki gibi, aşırı düşünceli olma halidir. 1960'ların başlarında oluşmuş bir imgedir bu; modaya bağışıklığı olan (ne küpe, ne özenle kesilmiş saçlar) ya da belki modanın ötesinde olan ve yirmi, hatta otuz yıl sonra bile kalıcılığını sürdürebilen bir imge. Fotoğraf hep siyah beyazdır; ve o da hayalciden bir şeyler taşır. Sert, sinirli dişi gücünü gündelik bir zerafetle birleştiren bir imgedir bu. Uzunlukları farklı ama hepsi aynı şekilde kesilmiş, gür, koyu renkli saçlar, koyu renk gözler, soluk bir ten, köşeli bir çene; ve neredeyse hiç makyaj yok. *Ben, Vesaire* (1978a) adlı kısa öyküler derlemesinin kapağında Susan Sontag'ın, siyah pantalonlar, siyah polo yaka kazak, kovboy çizmeleri ile çektirdiği bir boy fotoğrafı vardır. Sontag, kolunun altındaki kitaplar ve kağıtlarla, bir pencere eşiğine yerleşmiştir. Ciddiyeti, memnuniyet belirten hafif bir gülümsemeyle biraz rahatlatılmıştır: Yazarı memnun eden bir imgedir bu. Evde, kitaplarıyla beraber, siyah giysiler içinde.

Sontag Amerikalı bir eleştirmendir; ama sürekli Avrupa'ya - İngiltere'ye değil- yönelir ve konularını buradan seçer. Dolayısıyla, İngiliz entelektüel yaşamında belirsiz bir yeri vardır Sontag'ın. Ona saygı duyulur ve ondan alıntılar yapılır; yazın dünyasının önde gelen kurum ve kişileri onun müthiş bir zekâya sahip olduğunu söylerler. Hatta Sontag neredeyse ukala bir enteldir. Ele aldığı yazarların ve sanatçıların çoğu, Fransa'da ve Almanya'da tanınmış olmalarına rağmen İngiltere'de bilinmemektedirler. Bu da demektir ki, Sontag'ın İngiltere'deki okurları, diğer ülkelerdeki okurlarına göre daha akademik bir yapıya sahiptirler. Sontag, Amerikalı bir eleştirmen olmasına rağmen, Amerikan sanatını çok nadir ele almasıyla sıradışıdır; ayrıca yayılmacı Amerikan popüler kültürüne de ilgi göstermez.

En iyi bilinen iki eseri *Illness as Metaphor*'dan (1979) ve *Fotoğraf Üzerine*'den (1978b), feminist eleştiride, kadın araştırmalarında, kültür ve medya araştırmalarında kullanılmak üzere alıntı yapılabilir. Onun en, hevesli okurları, bu yeni ve disiplinlerarası alanlardadır. Öte yandan Sontag, okunur ama tartışılmaz; garip bir şekilde, akademik tartışmaların uzağında kalır. Sontag kadın yazarlar ve sanatçılar hak-

kında nadiren yazmıştır; onun kendisi için tanımladığı entelektüel uzamda, cinsiyetin önemi yoktur. Sontag'ın kendisinin de eski röportajlarından birinde söylediği gibi, kadınlar için farklı ölçütler konması gereksizdir. Bu 'fark gözetmeme' çizgisini izlemenin sorunlar yarattığı artık biliniyor. Feminist ilmin de gösterdiği üzere, sanatta ya da yazıda kadın deneyiminden bahsetmek şart değildir; ama kadınların sanat alanında uzun süredir paylaşmakta oldukları bir dışlanma ya da marjinale itilme deneyiminin varlığı da inkâr edilemez. Bu kayıp tarihi açığa çıkartarak ya da dışlamanın şartlarını ve araçlarını kuramsallaştırarak bir geleneği daha yeniden yapılandırmak, feminist eleştirilerin çoğunun temelini oluşturmuştur. Modern edebiyat, tiyatro, sinema ve sanat üzerine bolca yazı yazmasına rağmen Sontag, kendisini bu tür bir projeden tamamen uzak tutmaktadır. Yakın tarihlerde ortaya çıkan ve akademik yayınların ne de olsa dar sınırlarını kırıp Atlantik'in her iki yakasındaki kaliteli basının sanat sayfalarına giren, bu sayfaları bilgilendiren, büyük bir araştırma dağı ve akademik yayınlar kütüphanesi doğuran, yakın tarihli bu sorulardan böyle kararlı bir şekilde kaçınmak, üzerine eğilinmesi gereken bir durumdur bu. Sontag'ın çalışmaları ile cinsiyet sorunu arasındaki bu uzaklığın sebebi, öyle sanıyorum ki, Avrupa yüksek ya da geç modernizminde - Sontag'ın çalışmalarının geniş kapsamı-, kadın kimliklerini bir tarafa bırakmayan kadınlar için eleştirel yer olmadığını göstermektedir. Kadın olarak konuşmak isteyenlere, hiçbir yer ayrılmamıştır.

Sontag'ın cinsiyeti bir tarafa itmesi aynı zamanda kendisini azametli bir eleştiri biçemine adamış olmasının bir ürünüdür; bu biçem, dedikodudan, şahıslardan ya da yazının ve değerlendirmenin son yirmi yıl içinde öne çıkan daha popüler şekillerinden (yazınsal biyografi/otobiyografi, etraflı röportaj, kişisel tanıtım) çok uzaktır. Sontag'ın başarısı, kısmen zor yapıtları açık bir dille ele alıp onları daha geniş bir kitleye ulaştırmasındadır. Öte yandan Sontag bunu, biçimciliğin çatısı içinde yapar. İçeriği reddetmesi, yazarın amacı ve biyografik ayrıntılar üzerinde tahminler yürütmeyi reddetmesine paraleldir; diğer eleştirmenler bu ayrıntıların yapıtın anlamına katkıda bulunduğunu

düşünürler.

Sontag yüksek modernizmin yandaşı değildir sadece; popüler kültürün çeşitli yönleri üzerine yazmış ve ayrıca hastalığa bağlı anlamlar üzerine tanımlayıcı bir yapıt da vermiştir. Bu da Sontag'ı, sınırlarını 1930'larda Walter Benjamin, daha sonraları ise Roland Barthes, Umberto Eco ve Michel Foucault gibi önemli isimlerin çizdiği söylemsel çözümleme [discursive analysis] alanına dahil eder.

Bu bölümün amacı Sontag'ın çalışmasını hem feminist eleştiri hem de çağdaş kültürel çözümleme açısından, yani benim de dahil olduğum entelektüel dünyadan, yeniden incelemektedir. Sontag'ın ilk bakışta ortaya koyduğu açmaz, yüksek modernist ya da avantgardist ilkelerin değeri, ayırtlama gücü ve yapısı ile ilgili olmasıdır. Bu anlamda Sontag, seçilmiş birkaç yapıta değer ihsan eden ve bir onay damgası lütfeden bir yazar olarak görülebilir. İncelediği yapıtların çok azının kadınlara ait olması ve bu tür bir yaklaşımın yeni feminist kültürel çözümlemenin ilkelerine açık bir şekilde ters düşmesi sebebiyle şu soru sorulabilir: O halde neden Sontag'ın yapıtıyla uğraşalım ki?

Sanırım bu sorunun cevabı kısmen merak, kısmen de, Sontag'ınki gibi benzeri bulunmayan bir entelektüel projeyi; ve, Amerika'nın en çok tanınan kadın entelektüeli olarak, yüzyılın son çeyreğinde feminist eleştirinin kurulmasını körükleyen bütün o tartışmalara azimle gösterdiği ilgisizliği anlama arzusu diyebilirim. Bu ilgisizliğin Sontag'ın çalışmasını zayıflattığı ya da büyük bir eksikliğe sebep olduğu söylenemez; daha ziyade, tuhaf ve şahsına mahsus bir inkârı temsil eder. Entelektüel tartışmalar ve eleştiriler, üretilen sanat ve kültürün niteliklerini etkilediğine, beslediğine ve devam ettirdiğine; ve ayrıca eleştirmenler, sanatçılar ve yazarlar arasında sürekli bir diyalog olduğuna göre, Sontag'ın bu feminist tartışmalardan uzak durması bu dönemde egemen olan sanatsal uygulamaların çoğundan da uzak olduğunu göstermektedir. Sontag'ın eleştiri biçemi modernist sayılabilir; ve yapıtları da tarihsel olarak geç, belki de silinip gitmekte olan Avrupa modernizmi ve avant-gardı içinde yer alır. Bu da, Janet Wolff ya da Griselda Pollock gibi feminist sanat eleştirmenlerinin ABD'deki Bar-

bara Kruger ya da Nancy Spiro, İngiltere'de Therese Oulton veya Rosa Lee gibi feminist sanatçılarla kurduklarına benzer bir ilişkinin, Sontag ve onun çerçevesi içinde kalan yazarlar (Pina Bausch, Heiner Muller, Hans Jurgen Syberberg) arasında kurulmasına neden olur.

Yüksek kültüre ve Sontag'ın uluslararası modernizm diye adlandırdığı sisteme bağlanmak, bu postmodern kültür çağında, Sontag için problemler yaratmaktadır: Yüksek sanatla popüler sanat arasındaki engelleri kolayca aşan ve bilinçli bir şekilde bu bölünmelerle oynayan melez biçimlere yanıt vermekte zorlanır. Sontag sadece, 1964 yılında kendisinin 'popüler sanatlar' ismini verdiği sanatları ele almıştır; o da belli sınırlar içinde (Sontag, 1967). Bu yeni biçimlerden bazıları, yüreklendirici eleştirel dikkate değer olmakla kalmayıp, aynı zamanda, sanat dünyasına kabul edilebilecek düzeydedirler. Sontag'ın pop kültürü budur işte, sadece bazı seçilmiş ürünlerinin önemli olabileceğini düşünür. İleriki satırlarda öne süreceğim üzere, bu yaklaşım Sontag'ı son yıllardaki kültürel ilminden uzaklaştırmakla kalmaz, aynı zamanda onu kullanılamaz bir paradigma tuzağına düşürür; bu tuzakta sanat kapılarını cömertçe birkaç seçilmiş popüler metne açmaktadır sadece. Sorun ise, mevcut terim dağarcığının bu popüler metinlerin dolu dolu anlaşılması uygun olmamasıdır. Feminist çalışmalar, kural dışı çalışmaları ele alarak ve bu çalışmalara değer biçmekten çok anlamlarına ulaşmaya çalışarak, tamamen farklı bir yolu izlemektedirler. Bu açıdan bakıldığında Sontag'ın yaklaşımı, feminist eleştirel uygulamalarla taban tabana zıttır.

Sontag'ın yapıtının yeni radikal beşeri ilimler içinde tam yerini bulamamasının bir sebebi budur; marjinale itilmesinin bir diğer sebebi ise, Marksizmden ısrarla kaçınmasıdır. Yapıtında, sanatın politikaya hesap vermemesi gerektiği, ama kendi koşulları içinde olmak üzere politikaya tutunabileceği kanısı açık bir şekilde hakimdir. Sontag'ın biçem üzerine yazdığı ilk yazılarından 1970'lerin ortalarında, *Fotoğraf Üzerine*'deki (1978 b) denemelerine kadar, bir nebze yapısalcılık görülür; ama yapıtında neo-Marksist etkiden eser yoktur. Ve tabii feminizmden de hiç bahsedilmez. Öte yandan bu eksikliklerin hiçbiri

Sontag'ı, sol kanattaki çoğu kişinin yakın zamanda yapmış olduğu gibi, 1960'larda radikalizmle flört etmiş ancak sonra geri çekilip New York'taki birçok meslektaşı ile birlikte 1980'lerde yeni-sağa kaymış bir yazar olarak göz ardı etmeye yetmez. Son yıllarda anti-komünistliğini bağıra bağıra ifade ettiği doğrudur; ve bu sebeple New York'taki eylemci solcuların kınamalarına maruz kalmıştır; ama bu anti-komünistlik onun Joseph Brodsky gibi zulüm görmüş Sovyet yazarları ile olan alakası ve PEN (Poets, Playwrights, Editors, Essayists, Novelists)'in başkanı olarak, yapıtında sanatsal özgürlüğü savunmasının bir sonucudur. Sontag her zaman liberal demokrat olmuştur; ve bu da, Amerikan deyimiyle, bazen onun olduğundan daha fazla solcu görünmesine neden olmaktadır.

Benim savım, Sontag'ın çalışmasını anlamak için sol/feminist düş kırıklıklarını geçici olarak ayraç içine almak ve onun yazısını yüksek modernizmin son dönemine, geleceğe şüpheyle bakılan o noktaya yerleştirmek gerektiğidir. Ufukta görünen postmodernizmdir, ama postmodernizm modernist hareketi alt edebilecek mi yoksa kısır bir mücadele içinde mi kalacak, henüz belli olmamıştır. Sontag'ın 1970'lerdeki eleştirilerine yansıyan da bu belirsizliktir. Sontag tam bir anti-realist ve yüksek modernizm sözcüsüdür; ama aynı zamanda da pop kültürün egemenliğini kazanmasına şahit olan, onun canlılığını selamlayan, entelektüel tesirini kabul eden, ama buna rağmen yüksek ve alçak kültür arasındaki engelleri kırmaya yanaşmayan bir eleştirmendir. Yine de bu, Sontag'ın pop kültüründen sakındığı anlamına gelmez. Onun ünlü denemelerinden birçoğu, "Kamp" Üzerine Notlar (1967), Büyüleyici Faşizm (1983) ve *Fotoğraf Üzerine*'de (1978b) derlenenler de dahil olmak üzere, popüler imgenin gücünü çok iyi kavradığını gösterir. Aynı şekilde, en iyi yapıtlarından bazıları, popülaritesini önsezileriyle yakaladığı ve selamladığı sinema üzerinedir.

Sontag'ın yüz çevirdiği alan ise, postmoderniteyle doğrudan özdeşleştirilen sanatsal ve kültürel biçimler ile; uzlaşımsal bir bakışla ele alındığında hiçbir biçimsel estetik değeri olmayan, sanat kategorisinin dışında ama ticari kitle kültürü içinde yer alan popüler temsilin

tüm alanlarıdır. Bu yaklaşım, kökleri ve oryantasyonları katı bir şekilde 'kitleler' ya da 'insanlar'panoraması içinde kalan tüm popüler kültür biçimlerini içerir. Eco'dan farklı olarak Sontag, James Bond'un kültürel anlamını ele almamıştır. Barthes'tan farklı olarak, reklamdan ya da modadan uzak durmuştur. Ve çağdaş feminist eleştirmenlerin çoğundan farklı olarak, popüler kültürün kadınsal türlerine hiçbir özel ilgi göstermemiştir. Bunlar yerine üstüne aldığı görev, üç türlüdür: Birincisi ve en önemlisi, İngilizce konuşan okurlarına Avrupalı büyük yazarların, tiyatro yazarlarının ve denemecilerin çalışmalarını tanıtmak; ikincisi, yeni gelişmekte olan ve *daha* popüler biçimleri de kapsayabilmesi için sanatın hudutlarını genişletmek; ve üçüncüsü, kanser ve AIDS gibi hastalıklar etrafında oluşmuş metafor kümeleri gibi, dönemin daha geniş kültürel akımları üzerine düşünmek. Eğer bunlardan birincisi küçük bir kitleye hitap eden gizemli ve ürkütücü bir proje ise, ikinci ve hatta üçüncüsü de asla sorunsuz değildir. Popüler biçimlere sanat etiketini yapıştırma konusunda özel kavramsal sorunlar vardır; Charlotte Brunsdon'ın anlaşılabilir bir şekilde öne sürdüğü üzere, 'bu tür medyanın geleneksel estetik söyleme baş kaldırması (tabii ki fotoğrafta açıkça görülür), tüm genel kuralların özellikle melez olduğu anlamına gelir' (1990).

O halde Sontag, özellikle Barthes, Eco, ve İngiltere'de Raymond Williams ve Stuart Hall gibi Avrupalı meslektaşlarına savaş sonrası kültürel entelektüeller nesline ters düşerek, aşağı (ya da kitlesel) kültürden kaçınır. Amerikan yazısının, sanatının ve ayrıca Hollywood sinemasının isteksiz bir eleştirmenidir; ve bu da, bir kültür eleştirmeni olarak ona sorunlar yaratır. Sontag sanki, Avrupa'dan gelen ve 1950'li yıllarda Amerika'da McCarthizm korkusu altında yaşamakta olan birçok göçmen ve özellikle de Yahudi entelektüelin şiddetle direndikleri şeye direnir ya da karşı çıkar görünmektedir: Meta biçiminin evrenselliği ve onunla atbaşı giden kitle kültürü yoluyla kültürün tümden Amerikanlaştırılması. Ancak, 1960'ların sonlarından bu yana daha genç sanatçılardan oluşan bir nesil, modernizmin ve avantgardın elitizmi olarak gördükleri kavramları reddettikçe; ve özdeşleştikleri

popüler kitle kültüründen yararlandıkça, yerine getirilmesi gittikçe güçleşen bir görev haline gelir bu. Sontag'ın kendisi de modernizmin düşüşüne şahit olmaktadır; ama bunu, modernizmin Amerikan ortak kültürünün anaakımı içine çekilmesine bağlar. Bu sözlerle ima ettiği, sanatın ne kadar 'dışarda' olursa o kadar iyi olacağıdır. Popüler sanatların gittikçe öne çıkmaları, şöhret kazanmaları ve genç sanatçıların bu yeni sahayı benimseme kararları, öyle sanıyorum ki, Sontag'ın yakın tarihli kültürel eleştirisinde görülen, melankolik ve belli belirsiz bir şekilde savunmacı tavrına katkıda bulunur. Eğer onun gözde sanatçıları ve film-yapımcıları da seri halde üretilen imge dünyasına (1960'larda ve 1970'lerin başlarında Goddard; 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında Syberberg) yanıt verselerdi, kitle kültürünün başatlığı ve 1960'lardan bu yana, sanatın pop sınırları içine neredeyse kalıcı bir şekilde yerleşme derecesi, Sontag'ın bir tarafa atılmasına sebep olurdu. Yazın kuramcılarının sanatı genel ilkelerden kurtarmasına [decanonization], kültürel değerlerin yeni nesil siyah entelektüeller tarafından görecelileştirilmesi ve feminist entelektüellerin kadın sanatı ve kadın yazılarının oluşturduğu zengin kaynağı yeniden keşfetmelerine karşıt olarak, Sontag muhteşem, iyi ve (ciddi bir şekilde) berbat olduğunu düşündüklerini tercih etmekte ve işlemektedir.

İleriki sayfalarda Sontag'ın en çok tanınan yapıtını ele alacağım (kurmaca yapıtlarını ve yönettiği üç filmi bir tarafa bırakacağım). Eğer Sontag'ın kültürel çözümleme alanına yaptığı katkının daha iyi anlaşılmasının zamanının geldiğini düşünmeseydim bu işin hiçbir amacı olmazdı. Öte yandan, işin güçlüğü, bu etkileyici yapıtı feminist bakış açısına dayanarak ele almakta. Sontag cinsel açıdan belirsiz bir imge sunuyor; ve kariyerinin çoğunda da, erkekler tarafından yazılmış yapıtları ele almış. Bundan ne gibi bir sonuç çıkar, tabii eğer çıkartılacak bir sonuç varsa? Sontag John Berger, Jonathan Miller ve George Steiner'in de dahil olduğu Yahudi entelektüellerden oluşan bir neslin yanı başında yer alan tek kadındır. Sontag'ın izleklerinin çoğu da onlara aittir: Yahudi soykırımı, evsizlik ve umutsuzlukla nitelenen modernite halleri, deneyim yokluğuna ses vermede sanatın rolü,

entelektüelin inzivası, öğrenme tutkusu. Şahsi olmayan sesine rağmen, Sontag'ın Walter Benjamin ve Elias Canetti ile kendini özdeşleştirdiği açıktır; ve bu yapıtındaki denemelerinde de hissedilir. Bu özdeşleştirmenin doğasını incelemek ise feminist eleştirmenin değil, psikanalistin görevidir. Dolayısıyla burada şu noktalar üzerinde duracağım: tehlikeli bir biçimde anti-entelektüel olan bir dünyada entelektüelin rolünün savunulması olarak yüksek modernizmin savunulması; popüler kültürün (keyif almayı vurgulayan) yeni, daha plastik biçimlerini anlamak için yeterli olmayan yüksek modernizmden doğan kavramsal çatıya gösterilen aşırı güven; 1970'lerde ortaya çıkan, politik anlamda taraflı sanat kavramlarından uzak durmak; mesafe koymayı önemli gördüğü ama feminist entelektüeller de dahil olmak üzere son yirmi yıldaki entelektüel topluluktan uzaklığının kayıptan başka birşey sayılamayacağı bir kadın yazar imgesi.

Yoruma Karşı/Radikal İstenç Biçemleri

Yoruma Karşı ve Radikal İstenç Biçemleri adlı derlemeleri oluşturan çok sayıdaki deneme, 1964 ve 1968 yılları arasında yazılmıştır. Dört senelik bir süre zarfında Sontag ayrıntılı bir şekilde tiyatro, edebiyat, antropoloji, sinema, pornografi, estetik ve politika hakkında yazmıştır. O, kendi nesli içinde, güzel sanatlar dünyasında bu kadar yüksek bir profil çizebilen tek kadın eleştirmendir. *Yoruma Karşı*'nın (1967) girişindeki deneme, anti-realizm adına ve yere daha sıkı basan, daha sağlam temelli biçimci estetiğin yapılandırılması adına yazılmış bir manifesto olarak görülebilir. Sontag sanatta bildiri aranmasına, 'yapıtın ne demek istediğinin' aranmasının faydasına karşı çıkmaktadır. Yapısalcı eleştirinin kurucu önermelerinden biri olarak ele alınan, 'yorumcunun metni değiştirdiği' düşüncesini destekler. Öte yandan, eleştirmenin yaptığı yeniden yazma, sanat yapıtının değerini arttırmayı başaramadığı gibi, Sontag'a göre, çoğu durumda değerini

eksiltir, kurulaştırır. Kendisini yorumun karşısında konumlandırdığını söylerken, Sontag'ın demek istediği budur.

Dolayısıyla Sontag, yapıtın anlamını tamamen şeffaflaştırmaya çalışan eleştirmenlere direnen sanatçı ve yazarların tarafını tutar. Bu anlam arayışına karşı gelmek için benimsenen stratejilerden biri soyutlamadır. Film yapımında, o zamanlar henüz ciddi sanat etiketi ile engellenmemiş olan bu popüler biçimde, Sternberg'in yaptığı gibi, çok farklı bir hile, yanıltıcı bir şekilde yüzeysel olan bir içerik kullanarak bu indirgeyici eğilimden kaçınmak mümkündü; ve böylece, bir bildiri arayan eleştirmenlerin kafalarının karışması da sağlanıyordu. Sontag, içerik sahibi olmanın biçem sınırları içine hapsolmak demek olduğunu öne sürerek, biçimci bir yol izler. İma yoluyla, dönemin edebiyat eleştirmenlerinin çok tuttuğu realizmin, spesifik bir türsel yapı, çeşitli biçem araçlarını manipule etmenin sonucu olarak belirli türlerde anlam üretme aracı olduğunu savunur.

Bu sav artık kitle iletişim araçları, hatta edebiyat öğrencileri için sıradan bir sav haline gelmişse de, *'Yoruma Karşı'* (1967) ve *'Biçem Üzerine'*(1967) adlı denemeleri büyük ihtimalle böyle fikirlerin ABD'de ulaşılabilir ilk anlatımlarıydı, hem de akademi çevresinde saygı görmelerinden ve kurumsallaştırılmalarından neredeyse yirmi yıl önce. Sontag'ın *'Biçem Üzerine'*de belirttiği gibi, 'Yine de biçemsizlik kavramı, şeffaf sanat, modern kültürün en azimli fantezilerinden biridir' (1967: 18).

Bu iki kitapta, modernitenin anlamı eşit derecede önemli bir yönelim oluşturur. Durum olarak modernite, hissiyatın kaybolması, yabancılaşma, yalnızlık, acı çekme ve delilikle eşdeğer tutulmaktadır. Genellikle eril bir durumdur; her ne kadar böyle telaffuz edilmese de. Sontag'ın araştırdığı yazınsal modernitenin duyarlılığı, onun kendi eleştirel yazı biçemine girer ve şekillendirir. Bu kip kişisellikten öylesine uzaktır ki Sontag'ın coşkusu her zaman kontrollüdür. Sontag'ın kişisel sesi çok nadir duyulur: Cinsiyet, mekân ya da diğer tercihlerinden ise eser yoktur. Sontag'ın modernitesi çırılçıplak soyulmuştur. Ne Walter Benjamin'in kentçiliği [urbanism] ile ne de onun

teknoloji ve tüketim mallarına gösterdiği modernist ilgi ile bağdaşır (Buck-Morss, 1990). Bu, zihinsel bir modernitedir; Christa Wolf'un romanının adından alıntı yaparak söylenirse, böyle bir modernitenin 'dünya üzerinde yeri yoktur' (No Place on Earth) (1983). Sontag Lévi-Strauss'un dikkate değer antropolojik çalışması *Hüzünlü Tropikler*'ini de, bu bakıştan ele alarak över. 'The anthropologist as hero' (Bir Kahraman Olarak Antropolog) başlıklı bir denemesinde Sontag, Batı'nın modernite öncesi medeniyetlerden arta kalanları yağmalamasıyla tarihin yok olmasına şahit olan Lévi-Strauss'un melankolik tonlarında, modernist duygunun güzel bir ifadesini görür.

Sontag bunun yanında Lévi-Strauss'un yapısal antropolojisinin önemini de vurgular. Akrabalık kurallarının keyfiliğini, sadece birbirleri ile bağlantılı iken bir anlam ifade edebilmelerini, ayin ve göreneklerin kendi içlerindeki anlamsızlıklarını gösteren Lévi-Strauss yapısalcı çözümleme ilkelerinin çağdaş kent toplumlarının çözümlemesine olduğu kadar, 'ilkel' diye adlandırılan toplumların çözümlemesine de ne kadar uygun olduklarını ispatlar. Bu, radikal bir öneridir. Gerçekte ilkellik diye bir şey yoktur; onlar o kadar da öteki değillerdir.

Sontag eski Marksist Lévi-Strauss'da takdire değer birçok özellik görür; ama insanı makinalaştırması ve yabancılaştırması sebebiyle modern hareketi yeren Marksist eleştirmen Lukács'a karşı çıkar (1967). Sontag, Lukács'ın yaptığı gibi bu kadar kararlı bir şekilde realist geleneklerin tarafını tutmanın, sanatta biçimin özerkliğini reddetmek ve tüm sanatın katı bir şekilde tarihsel olan bir yoruma indirgenebileceğini ummak anlamına geldiğini öne sürer. Sontag burada biçimin göreceli bağımsız statüsü üzerinde ısrar etmektedir. Zamanın ortodoks Marksist eleştirisine olan itirazı ise bu özerkliğin reddedilmesindendi. Marksist eleştirmenlerin daha sonra hevesle üzerine atladıkları yapısalcılık da bazı açılardan, Sontag'ın Lukács'ı reddetmesindeki önemin bir ölçüsüdür.

Modernite paralelinde ve modernite içinde, bu eserlerin her ikisinde de popüler kültür ya da popüler sanatlar sorusu vardır. '"Kamp" Üzerine Notlar' (1967) ve 'The pornographic imagination' [pornogra-

fik hayal gücü] (1969) adlı denemeleri, Sontag'a poptan aldığı keyfi (her ne kadar resmi ve katı bir şekilde ifade etmiş olsa da) anlamlandırabilmesi için yeterli olanağı tanır. 'Kişi, bir insanoğlu olarak, sadece yüksek kültür biçemine saygı duyuyorsa, kendini kandırıyor demektir, gizli gizli ne yapıyor ya da ne hissediyor olursa olsun' (1967: 287). Modern bilimsel ilerlemeler kitlesel bir izleyici için imge ya da metin üretmenin yollarını buldukça, sanatın 'aura'sı kesinlikle dağılmaktadır. Sontag, Walter Benjamin'den (Benjamin, 1973) yararlanarak, sanat-sanat dışı hudutların yıkılmakta olduğunu kabul etmektedir. Bilim, duygusallığı sanat içindeki yerinden edip yerine yeni bir 'coolness' [kendine hakim olma, mesafeli olma] getirmiştir. Bu daha ölçülü tavır, bu kişisel olmama, modernizmin ayırtlayıcı bir niteliği ve Sontag'ın kendi eleştirel yazısının ayırdedici özelliği haline gelir. Öte yandan, böyle bir duygusallık, genç entelektüellerin ve sanatçıların 'popa' yanıt verirken kullandıkları hedonizm ve keyif karşısında eleştirmenin gözlerini kapatmasına neden olmamalıdır. Sontag, 'One Culture and the New Sensibility' [Bir Kültür ve Yeni Duyarlılık] (1967: 303) adlı denemesinde, 'Popüler sanatlara acıyorum.' der büyüklerinin yanında çok fazla zaman geçirmiş birinin sevimli sakarlığı ve sıkıntısıyla.

'"Kamp Üzerine Notlar' (1967) genellikle Sontag'ın en etkileyici çalışmalarından biri olarak kabul edilir. Kısaltılmış not biçimine rağmen, Sontag kendi 'cool' biçemini bırakıp kamp karşısında gerçek bir coşku sergiler. Bu Sontag'a, hem zevksizlik içinde zevkliliği ilan etmesi hem de bilinçli yapaylığı sebebiyle çekici gelir. Belki de Sontag'a çekici gelen bir başka nokta da kamp'ın estetikliği; yaşayan 'sanat' fikri; ve benliği bir tür 'yaşayan sanat eseri'ne dönüştürmektir. Sontag bunu modern dandicilik olarak görür ve anti-gerçekçiliği, abartmacılığı alkışlar. Kamp, yüksek ahlakçılık özelliği taşıyan modernizmden ve uç noktalardaki duyguların ifadesi olan avant-garddan sonra ancak üçüncü sırada geliyor olsa da estetik bir duyarlılık olarak var olur. Kamp, daha ciddi bir proje olan modernite yanında, nefes alıp rahatlamamızı sağlayacak hafif bir şeydir. Şu halde, '"Kamp"

Üzerine Notlar'ın yüklendiği görev, bugüne kadar göz ardı edilmiş bu kültürel fenomene, 'cömert' estetizmini onaylayarak, hakkını teslim etmektir ('insan doğasına duyulan sevgi...belirli nesnelere ve kişisel tarzlara dahil olan sevgi' [1967: 291]). Kampın sahneye yaraşır tarzı, aynı anda bir yakınlık ve çözülme, ayrılma duygusu yaratır. Kamp, hiçbir zaman otantiklik arayışı ya da realizm ile karıştırılamaz.

Her şey bir nüansla, altı çizilerek, ya da, Sontag'ın ifadesiyle 'tırnak içine alınarak' söylendiği ve yapıldığı için, hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı yönünde bir ima her zaman söz konusudur. Kamp 'oyunbazlığın sponsorluğunu yapar'. Kamp, modernizmin ötekisidir. Ama kampın kurnazlığı, hileleri ve nazik dokunuşu böyle estetik bir tarzı olumlu bir şekilde değerlendirmek için yeterli sebeplerdir. Şu halde bu deneme yazısının eğilimi, kampı, gösterdiği çaba için 'yüksek zemin'den [high ground] verilen bir onay mühürüyle ödüllendirmektir. Öte yandan ironi, Sontag'ın tam da bu deneme yazısını yazdığı zamanda, kampın pop kültürü içinde, özellikle de pop müzik içinde -ki bu alanda o zamandan beri yeniden ortaya çıkmayı başaramamıştır- kendine yeni ve daha güvenli bir ev arıyor olmasındadır. Cliff Richard'tan Barry Manilow'a, Gary Glitter'dan Marc Almond'a kadar pop müzik tarihi aynı zamanda, sanki bir popüler kültür tarihi imiş gibi, kamp içinde kamp tarihi olarak da yazılabilir. Sontag'ın ereği kamptan hem hoşlanmamız, hem de onu ciddiye almamızı sağlamaktır. Bunu yapmak için kamp yüceltilmeli ve düşük seviyeli bir sanat haline getirilmelidir; ama hiçbir zaman sanattan daha aşağıya da düşmemelidir.

Kampa yönelik yaklaşımlardan biri elbette bu olabilir; ama 1960'ların ortalarından itibaren kamp ayrıca postmodern kültürün yaratılmasında da itici bir güç olmuştur; ki bu kültür içinde yüksek ve alçak sanatın sınırları geri dönülemez bir şekilde bulanıklaştırılmış ve kamp da kendini eşcinsel sahnenin altkültürel dünyasından ayırıp anaakıma girmiştir; eşcinsel kültürü ile samimi bağını sürdürürken popüler eğlence sahasında da özgürce dolaşmaya başlamıştır. Sontag'ın, genişletilmiş bir 'güzel sanatlar' kavramı içine dahil ettiği pop

kültürü, kamp ve pornografi yönündeki ana tercihleri, bir anlamda bu 'güzel sanatlar'dan koparak, kendilerini kitle kültürüne, yani televizyon, pop müzik, moda ve 'trash kültürü' [çöplük kültürü, değersiz kültür]'ne rahatça kurulmuşlardır.

Pornografiyi entelektüel saygınlık ölçütlerine dahil etmek yönündeki benzer bir istek, 'The pornographic imagination'ın (1969) yazılmasını teşvik eder. ('Bir pornografi yapıtını çöplük yerine sanat tarihinin parçası yapan şey, uzaklık değildir... Bunu yapan, orijinallik... ve dengesi bozulmuş bir bilinçliliğin gücüdür.' [Sontag, 1969: 47]). Sontag'ın dikkatini çeken, erotik yazının belirli bir türüdür ('güzel sanatlar içinde ikincil ama ilginç bir tarz ya da gelenek' [a.g.e.: 35]). Şu anda yerine getirmemiz gereken görev, uyduruk karakterleri ve basmakalıp sahneleri sadece psikolojiyi harekete geçirmek -o da minimum düzeyde- olarak gören eleştirmenlerin bu ön yargılarını kırmak; ve ayrıca, çıkarımızın tam da bu basmakalıp eğilimlerde olduğunu; Bataille ve Pauline Reage de dahil olmak üzere erotika yazarlarının, cinsel tahriği sağlamak için çıplak insan görüntülerini kullanmakla, geleneksel roman biçiminin burjuva tatminlerinden uzaklaşıp, bunların yerine onları yazınsal modernite projesine yaklaştıran deneysel bir yolculuğa giriştiklerini savlamaktır. Sontag anti-realizmi, cinsel çılgınlığa düşüşü alkışlar ('Tipik modern sanatçı bir çılgınlık simsarıdır.' [a.g.e.: 65]). Pornografi, kusursuz modern halde delik açıp içeri giren bir yazın türüdür. Sadece bireysel arzu ve iştaha odaklanmışken, 'kaçınılmaz olarak, kişisel olmayan -ya da tamamen cinsel nitelikli karşılaşmalar'da çeşitlilik arayışı içindedir. Başat tonu, realizmden ve otantiklikten oldukça uzak bir dil ve ölümsüzlüğü kapsayan bir biçem olan parodidir.

Öte yandan, bir kere daha, aynı sav pornografiyi, modernitenin değil ama postmodernitenin farklılaşmamış (ya da daha az farklılaşmış) topraklarına ait daha geniş kültür içindeki yerinde tutmayı haklı gösterebilir. 1960'ların ilk yıllarından itibaren pornografi, ölçekği bir aşağı bir yukarı hareket ettirerek, yüksek ve alçak kültürün sınırlarını büyük bir ustalıkla belirlemiştir. Pornografinin pastişe, parodiye, ta-

nıdık çok sayıda ikinci-el stile dayanması, eski püsküler içinde yuvarlanması ve ölümcül yüzeyselliği, Fredric Jameson'un (1984) yakın zamanda belgelediği postmodernitenin yönlerini yansıtır. Sontag'ın sanat sahasına çıkarttıkları, anaakım kitle kültürü içinde de ele alınabilir. Aslında, pornografi bir kültürel barometre olarak da görülebilir; bu barometrenin çok amaçlı doğası, hammadde olma özelliği; David Hockney ve Robert Mapplethorpe -Sontag bu sanatçılar üzerine yakın zamanda yazmıştır (1985)- gibi farklı sanatçılar üzerine yapılan tartışmalarda mihenk taşı olması; ve 1970'lerin ortalarında punk altkültürünün şok-taktikleri için tesirli bir kaynak olmasıyla, ona plastik ve hareketli bir biçim sağlar. Eğer pornografinin özellikleri arasında önde gelen bir özellik varsa, o da isimsizliği, takma adlara dayanmasıdır. Sontag bunu kabul eder; modernitenin bir başka işareti sayar, ama yine de pornografiye statü ve anlam ihsan etme girişimi için, de Sade ve Bataille gibi daha çok tanınan yazarları da kullanır. Ama pornografi auteurism'e [yaratıcılık] karşı çok dayanıklıdır. Göz alıcı, hırpani ya da sadece nahoş türleri her yerde görülebilir; ama yazarları, üreticileri, sanatçıları, modelleri ve tüketicileri pornografinin anonim adetlerini, özel bir noktayı belirtmek için kullanan sanatçılar değillerse eğer gölgede kalmaktan memnundurlar. Bu, Sontag'ın 1969 tarihli denemesindeki amacının tamamen hatalı olduğu anlamına gelmez. Ne de olsa, popüler kültür son on yılda gelişmiş ve başat hale gelmiştir. Bu daha çok, bir yöntem sorusudur. Değer bahşetme isteği ve popüler biçimleri sanat açısından ya da modernist ölçütlerle çözümlemek, Sontag'ın daha sonraki yapıtında popüler kültüre olan ilgisini geliştirmesini zorlaştırmaktadır.

Satürn Yıldızı Altında

Satürn Yıldızı Altında'da Sontag'ın, Walter Benjamin'e giriş olarak yazdığı denemeler (1983) muhtemelen onun yazısının en bütünlüklü örnekleridir. Bu derlemede Sontag'ın ele aldığı temel konular birbirleriyle kaynaştırılmış ve böylece büyük bir etki yaratmaları

sağlanmıştır. En sevdiği yazarlardan ve akıl hocalarından ikisine yönelik coşkusu ve ölümlerinden duyduğu üzüntü, *'Paul Goodman Üzerine'* ve *Barthes'ı Hatırlamak* adlı yazıları üretmesine sebep olmuştur (Paul Goodman Sontag'ın incelediği birkaç Amerikalı'dan biridir; *Barthes'ı Hatırlamak* ise, Fransa'nın en çok tanınan göstergebilimcisinin başarıları hakkında bir özettir. Artaud ('Approaching Artaud) ve Elias Canetti ('Mind as Passion') üzerine yazdığı denemeler, Sontag'ın sanatta kişisel olmayan sese; çılgınlık ve acı çekmeye; geleneksel 'modern' topluma katılmaktan kaçınmak için sanatta kullanılan stratejilere gösterdiği ilgiyi ortaya koyar. Bu iki yazar da, ayrı duruşlarından zevk alan münzevi insanlardır. Canetti'nin 'bencilliğin ne kadar karmaşık olduğunu göstermek' konusundaki arzusu, onun asosyal davranışlarını açığa çıkartır; ama, Sontag'ı en çok etkileyen, onun kendini öğrenmeye adamış olmasıdır, on altı yaşında 'her şeyi öğrenmek' istemiştir bu yazar. Sontag, bu yazarın toplumun çekim gücünün oldukça ötesinde kalan yazı tarzından da etkilenmiştir. Canetti alışılmadık ve gönülsüz bir modernisttir. Walter Benjamin gibi o da kendi melankolisi içinde keyif yapar, açıkça yalnız biridir. Bu da onun yazı biçemine işler ve kişisel bir felsefe haline gelir -aşırı bir şekilde kitabi olmak; olmayan bir anneyi memnun etmeye çalışmakla, kitaplar arasında geçen yalnız bir çocukluğun anıları.

Öte yandan, Sontag'ın Walter Benjamin ile özdeşleşmesi neredeyse aşikârdır. Benjamin derin bir hüzün taşır; kendisini evliliği ve ebeveynliği yürütmek konusunda başarısız biri olarak gösterir; 'İnziva bana insan için en uygun durum olarak görünüyordu,' der. Sontag'ın dikkatini en çok çeken şey Benjamin'in yazısıdır -özdeyişsel bir biçem, yoğunluk, kişisel olmamak, âlimlik; moderniteye, şehir hayatına, insanlardan ziyade nesnelere, imgelere ve şeylere duyulan ikircikli tutku. Benjamin güncelerinde bile kendini diğer bireylerle sadece geçici ilişkiler kuran, fakat kendi kurduğu bu dünyada tamamen mutsuz da olmayan bir kişi diye tanımlar. Benjamin'in bir *flâneur* [aylak] olarak, kendi kişisel haritasını çizdiği şehir işte budur. Daha önce ünlü Alman sosyolog Simmel'in kişisel gayesizlik uzamı diye

tanımladığı modern şehir, kişisel olmayan değiş tokuşlar için mükemmel bir mekân oluşturmaktadır. Benjamin için (ve diğer birçok modernist yazar için), bu değiş tokuşların örnek figürü fahişedir.

Benjamin'in yazılarında, ölüm sürekli mevcuttur. İntihar düşünceleri şehir hülyalarına, çocukluk anılarına, Paris, Berlin ve hatta devrim sonrası Moskova'sında, ele avuca sığmaz ve görüldüğü kadarıyla ilgisiz bir sevgilinin peşindeki sonsuz yürüyüşlerine şekil vermiştir. Sontag gibi Benjamin de deneme biçimini geliştirir. Kurmaca alanında kısa ve geçici girişimlerde bulunur; ama hayatı boyunca bir deneme yazarı ve 'serbest çalışan entelektüel'olarak kalır. Sontag'ın perspektifinden bakıldığında, modernist yazarın belirleyici özelliklerinden biri, parçalanmanın ya da umutsuzluğun iç sesinde dışavurumunu bulan ve sonsuz bir şekilde kırık dökük, bölük pörçük, tutarsız ve antirealist olan, her tarafa yayılmış bir tecritlik hissidir. Öte yandan bazen, beklenmedik bir şekilde dolambaçlı bir rota üzerinden, kişisel ya da özyaşamöyküsel olana doğru yönelir. Bu rota çocukluğun iç haritalarından geçer, hiçbir zaman ortaya çıkmaz, hiçbir zaman anlatılaşmaz, hiçbir zaman itirafçı değildir. Bunların yerine opak, eksiltili, melankolik imgeler, parçalar ve anılar vardır. Bu, Benjamin için geçerlidir; Canetti için geçerlidir ve fotoğraf üzerine yazdığı son yazısıyla Barthes için de geçerlidir.

Sontag'ın Syberberg'in üçüncü büyük filmi *Hitler The Film* için yazdığı önsöz, onun bir eleştirmen olarak yeteneklerini ortaya koyduğu gibi, coşkulu, meraklı yanını da açığa çıkartır; ne var ki Sontag, karakteristik ketumluğu ve ihtiyatlılığıyla, filmin 'tonik' olduğunu söylemekten kaçınmaz. Syberberg bir film yapımcısı olarak, Sontag'ın büyük bir hayranlık duyduğu tüm özellikleri yansıtır. O da, tıpkı Sontag'ın diğer kahramanlarının çoğu gibi, Almanya ve Fransa dışında nispeten tanınmaz; ve Sontag, onun ününü arttırmak ve İngilizce konuşan izleyicilere tanıtmak amacıyla, bir misyoner tavrıyla onu yazılarına konu eder. Öte yandan, 'ukala entelektüel' basın bile, Syberberg'i anlaşılmaz olmasa da zor biri olarak tanımlamaktadır. Belgesel filmleri, ortalama belgesel filmlerin üç katı uzunluğundadır.

Seyircilerinin hiç olmazsa bir kısmında hem sıkıntı hem de hayret uyandırabilir; ve tarihe sinemacı gözüyle yaklaşımında, derin ve kararlı bir şekilde anti-realisttir.

Avrupa tarihi, özellikle de Alman tarihi Syberberg'in konularının kaynağını oluşturur. Sontag, 1970'lerin ortalarında artık tazeliğini yitirmiş, önceden kestirilebilir ve tüketici kültürünün anaakımının parçası haline gelmiş olan modernizmin o yöneliminden Syberberg'in *Hitler*'de, kaçındığını düşünür. Syberberg, kişiye özgü ve zaman zaman tuhaf, karma-medyalı bir gösteri sahneleyerek yapar bunu. Tarihi, onunla oynayarak dramatize eder; ve bunu da belgesel biçiminin üstüne düşeni zaten etraflı bir şekilde yapmış olduğunu kabul ederek yapar. Sontag Syberberg'in bildik toplama kampı filmlerinden kaçınmasını selamlar. Syberberg bunun yerine 'uzu uzadıya düşünür', seçtiği imgeler ve sesler arasında söylemde bulunur.

Syberberg sofistike bir sinema hileleri dizisigeliştirir. Sontag'ın da gösterdiği gibi, Nazizm'in karmaşıklığını alt etmek için, dokuz yaşındaki kızının uyku öncesi 'masalına' şahit olarak katılır. Nazizm'i geçip savaş sonrası Alman kültürünün otuz yıllık dönemine gelir; ve bunu yaparken, pornografi ve dizginsiz tüketimcilikten, Almanlar'ın 'matem tutma' konusunda gösterdikleri yeteneksizliğin kanıtları olarak faydalanır. Nazizm modernitenin bir bölümü, bir parçasıdır. Ve *Hitler The Film*, savaş sonrası tüketici kültürü demokrasisi ile özdeşleştirdiğimiz metaları ve ıvır zıvırı vizyonuna dahil ederek bu suçlamayı yapar. Syberberg'in görsel yaratıcılığı ve yapıtının tümünde görülen ironik eğlence anlayışı, Sontag'a göre, onu bir melankolikten ziyade coşkulu bir kişi haline getirir. Ama bu ateşli imgelemin geçici bir iç ferahlığı, derinlerdeki bir üzüntüyü ve umutsuzluğu maskeleyen hummalı bir an olarak da anlaşılabileceğini öne sürer Sontag.

Öte yandan, Syberberg'in postmodernistliğini kanıtlayacak deliller de bulunabilir: Örneğin, tarih parodilerinde gösterdiği oyunbazlığı, tarihin gerçekliğini aramayı reddetmesi (çünkü kitle iletişim araçları çağında gerçek tarih mümkün değildir), sinemasında bir tek sesin olmaması, seyirciye kırık, kakofonik ulaşması için sound'un bozulması,

anlatının yerini bir başlangıcı ve görünür bir sonu olmayan 'küçük öyküler'in alması. Tüm bunlar Syberberg'i postmodern estetik içine sımsıkı yerleştirir. Hatta Syberberg'in, Nazizm'i modernitenin en trajik ve hafızalardan silinmez ürünlerinden biri olarak sahneleme yoluyla modernitenin kahramanca bir vizyonunu ellerinde tutanlarla hesaplaşmak için, bilinçli bir postmodern estetikten doğrudan faydalandığı da söylenebilir.

Fotoğraf Üzerine

Fotoğraf Üzerine (1978b), fotoğrafın kültürel anlamına yönelik en açık, en kapsamlı ve bilgi dolu giriştir. Kitabın düzenleniş biçimi Sontag'ın deneme biçimi yönünde yaptığı tercihi devam ettirir. Bu denemelerin her biri oldukça ayrı birer sanat yapıtı olarak da okunabilir. Denemelerin çoğu, Sontag'ın diğer denemeleri gibi, *New York Review of Books*'ta yayınlanmıştır. Bu yazılar onun çalışmasında zaten var olan ve süreklilik ve gelişimin kanıtları olan izleklerle derinden ilgilidir. Fotoğraf kuramı alanında son on beş sene içinde gelişen savların hemen hepsi, bu kitap içinde, birer embriyo düzeyindedir; sözümona kayıtsızca yapılmış yorumlardan ya da bir tek cümleden ibarettirler. Sontag'ın daha geniş açıyı ve resmin bütününü tercih etmesi, onun fotoğrafı çeşitli perspektiflerden görmesini sağlar. En önemlisi ise anti-realist yönelimdir; böyle imgelerin, gerçeği yansıtıyor gibi göründükleri zaman bile -örneğin, dokümanter fotoğrafta- kesilmiş, kırpılmış ya da amaçlanan bir etki için güdümlenmiş oldukları savıdır. *Platon'un Mağarasında* adlı ilk deneme ve *Görüntü Dünyası* adlı sonuncusu çağdaş kültür öğrencilerine çok faydalı olacaktır. *Platon'un Mağarasında* fotoğrafın kanıt, bellek, eğlence, süsleme ve 'açıklayıcı deneyim' [certifying experience] gibi çeşitli kullanımlarını belgeler. Bu deneme ayrıca fotoğrafı bir 'ağıtsal sanat', bir nostalji yaratma aracı olarak betimler. Etkisi bu kitapta epey hissedilen Barthes'ın izinden giden Sontag, ayrıca imgenin çok anlamlılığına ve bunun sonucu

olarak, imgenin 'isimlendirilmesi' gereğine dikkat çeker; bu, imgenin anlamını tesbit edecek ve böylece onun yanlış yöne sürüklenmesini engelleyecek dilbilimsel bir ileti iliştirme gereğidir. Böylece fotoğrafta, anlamın baştan çıkartıcasına kolay şeffaflığını görürüz, ki bu şeffaflık gerçekçilik kodlarının etkisidir ve Sontag'ın biçem, biçim ve etki üzerine yaptığı vurgular buetkileri kesintiye uğratır ve meydan okur. Bu denemede fotoğraf, aynı zamanda, gerçeği zaptetme yönündeki görünür yeteneğinin olanaklı kıldığı sosyal kontrolün bir aracı olarak ele alınır.

Diane Arbus'un *'America, darkly'* deki çalışmaları üzerine yaptığı eleştirel değerlendirmeleri, Sontag'ın, Arbus'un çalışmalarına bakan bir izleyicinin duyduğu rahatsızlığı tam olarak ifade etmesiyle, bir eleştirmen olarak en başarılı olduğu değerlendirmelerdir. Sontag Arbus'un, bahtsız öznelerinin (hilkat garibeleri, gülünç tipler) 'sevimlilikle' kameraya teslim olmalarını sağlayarak, 1960'ların ahlak kavramından yoksun paldır küldür tartışma ortamıyla röntgenci biçimde özdeşleştiğini düşünür. Arbus'un biçemi, pop bir zihniyeti ('şahane') bir tür arsız, çocuksu toylukla birleştirir. Arbus buna rağmen hâlâ 'alışık olduğumuz modernist türde' bir kent sofistikesidir, seçtiği özneler bir 'umutsuzluk izlencesi' oluşturur. Kitabın sonraki bölümlerinde Sontag fotoğrafın bir tür ulusal envanter yaratmadaki rolü üzerine yorumlarda bulunur. Ve '*America*'da, bu rol, sıradanlıkları içinde ikonik nesneler haline gelme gücü gizli olan günlük şeylerin resimlerini çekmek anlamına gelir. 'Gerçek modernizm ciddiyet ve sertlik demek değil, üzeri pislik ve süprüntülerle örtülmüş bütünlük/bolluk demektir' (Sontag, 1978b: 46).

Bu kitapta, Sontag'ın (turizm, boş vakit, ev üzerine) çalışmalarının diğer bölümlerine oranla, fotoğrafın popüler kullanımlarına daha fazla gönderme yapılmış olmasına rağmen, asıl vurgulanan, sanatla olan çelişkili bağdır. Fotoğrafik gerçekçilik sanatçıyı soyutlamayı araması için serbest bırakır. Sanatçı artık aktarıcı olmak zorunda değildir. Fotoğraf 'resmi, muhteşem modernist soyutlama için özgürleştirmiştir', bu arada da, onu takip edip kendisi de gittikçe artan bir şekilde soyut hale gelmiştir. Burada Sontag 'kahramanca yaşama gücü-

nü' D.H. Lawrence'ın yazısıyla karşılaştırdığı Edward Weston gibi büyük sanat fotoğrafçılarından bahsetmektedir.

Sontag'ın bizi modernitenin içine fırlatıp attığı ve bu arada sihirsel olandan ve modern-öncesi dönemlerden birşeyleri hâlâ muhafaza ettiği iddiasıyla fotoğrafı yüceltmesinde haklı bir yan vardır. Fotoğrafın önemi burada yatar. Fotoğrafın yaratılış (invention) anı ileriye doğru o büyük atılımla ile uyuşur. Bu nedenle, fotoğrafın içinde geçmişten bir imayı, duygusallık ihtiyacını, ölümün kaçınılmazlığını, dolayısıyla değişim ve kayıp anlamından da bir şeyleri saklaması hiç de şaşırtıcı değildir. Kitaptaki sonraki denemelerden biri olan *'Görüntü Dünyası'*, bizi postmodern bir dünyaya doğru iter; bu dünyada 'gerçeklik daha çok kameralarla bize gösterilenler gibidir' (Sontag, 1978b: 168) ve yıldızların ve ünlülerin imgelerine duyulan halihazırdaki kültürel takıntılar; kişisel güç, kontrol, başarı ('sınıf, ırk ve cinsiyet incinmeleri') ihtiyacının yerini doldurur, hatta onu aşar. Artık imgeler boş vakit kültürünün bir parçası halindedirler, bedavaya bulunabilirlikleri 'özgürlüğün kendisiyle eşit görülür' (a.g.e.:178). Fotografik imge yalnızca yaşam döngüsündeki can alıcı aşamalara değil, aynı zamanda sermayenin döngüsüne de eşlik eder; özellikle ürün, arzu duyulan bir tüketim nesnesi haline gelmesi için reklam sürecinden geçerken. Fotoğraf modernitenin müjdecisi gibi hareket etmiş olsa da, şu anda bize postmodernitenin önceden yaşanmış küçük bir deneyimini sunduğu düşünülebilirdi; bu postmodernitede, imge birincildir, göndergeseldir ve bir gerçeklik dizinidir; olay kendi adına ve kendi içinde değil, üreteceği daha keskin, dokunaklı ve ısrarlı, önceden tahmin edilen imgeler tarafından yönlendirilir. Olaydan duyulan keyif ertelenir ve olayın imgesinin verdiği yansıtılmış keyfe bırakır yerini.

Hastalık / AIDS

Sontag'ı *Bir Metafor Olarak Hastalık*'ı yazmaya mecbur bırakan (1979) etken, kanser hastalarının, bu hastalık etrafında yıllardan beri

birikmekte olan kültürel anlamlar silsilesinin bir sonucu olarak hissettikleri utançtır. Bu anlamlar hastayı lekelemiş, damgalamış ve gölgelerini de bireyin bütününe düşürmüşlerdir. Bu düşünce tarzında, kanser kurbanının hastalığa kısmen kendisinin sebep olduğu düşünülür. Fazla stres, fazla bastırma, duyguların özgür kalmasına çok az fırsat tanımak. Sontag, cevabın, kanser kurbanlarını kendi kendilerini tedavi edebilecekleri, birbirlerine yardımda bulunabilecekleri ve sağlıklarını tekrardan kazanabilmeleri için sorumluluk alabilecekleri yönünde kandırmaktan geçtiğini öne sürer. Bu yaklaşım ise hastalığın fizyolojik yönünü ve ölüm gerçeğini göz ardı etmektedir; ve bir süre sonra, sağlıksızlıklarından neredeyse tamamen kendilerinin sorumlu oldukları hissine kapılmaları sağlanan hastaların kendilerini daha da kötü hissetmelerine sebep olur. Kansere yapışık olan utanç hissi, yaygın ve çoğu zaman ölümcül olan diğer hastalıklarda, örneğin kalp hastalıklarında görülmez. Kanser, atmosferde, yiyeceklerimizde ve kusurlu benliklerimizde pusuya yatmış olan bir korkuyla eşanlamlı olmasıyla, tüberkülozun yerini almıştır. Ama kanser, tüberkülozun aksine, hiçbir zaman romantikleştirilmediği gibi, üstüne üstlük bir de kötülenmiştir.

Denemenin büyük kısmı edebiyat alanında ve günlük yaşamda bu iki hastalık etrafında gelişmiş olan eğretilemeleri betimlemeye ve açıklamaya ayrılmıştır. Bu yazı, Sontag'ı, bilgisinin doruğunda (yazınsal göndermeleri yüzyılları kapsar) ve en ateşli haliyle gösterir. Bu denemenin yazılmasına bir kanser teşhisi neden olmuştur. Sontag'ın bu kültürel yolculuğa çıkmasına sebep olan, bu süreç boyunca onunla bağlantı kuran insanlar açısından tespit ettiği tutumlardır.

Sontag'ın daha yakın tarihli olan *AIDS ve Metaforları* (1989) adlı kitabındaki problemlerden biri, AIDS'in ortaya çıkması ile hastalığın anında politize edilmesinin çakışmasıdır; bu durum her taraftan ve öylesine yoğunlukla gerçekleşir ki, kanserin ağır lekelemesi ve kanser kurbanlarının utancı bunun yanında çok donuk kalır. Böylece AIDS, Sontag'ın önceki savını, özellikle de eğretilemelerin hastanın ıstırabını yoğunlaştırdıkları yönündeki fikrini destekler gibi gözüküyorsa da, oldukça kuvvetli sosyal tepki, profesyonellerin seferberliği, yeni ah-

lakçı çoğunluk, eşcinsel lobisi, sol kanat, Amerika'daki sanat kurumu ve hükümetler, AIDS'i anlamlandırmak konusunda rizikolu daha pek çok şey olduğunu göstermektedir. AIDS'in anlamları güçlendirilmiş ve beden politiğine daha yakın bir şekilde bağlanmıştır; çünkü, kanserin aksine, AIDS tüm bir nüfusun bütününe aktarılabilir. Dolayısıyla, daha ziyade söylemsel olarak çok daha kalabalıktır. Sontag'ın yazısı, her zaman olduğu gibi, kusursuz bir mantık sergiler. Sontag, karmaşık bir sosyal fenomeni anlık ve duygusal bağlamından kurtarıp daha nesnel bir şekilde yaklaşmayı amaçlayan bir düşünürün mesafeli, kuru tonlarını tercih eder her zaman. Bu açıdan, eşcinsel eylemcilerin, sol kanadın, feministlerin ve kültür endüstrilerine dahil olanların oluşturduğu tayfın tam karşısında gelişen Sontag'ın eleştirisi, metaforlar arttıkça insanların ölmeye devam edecekleri yönündedir. Daha geniş kültürel anlamlar ve açıklamalar çoğalırken, hükümetler hastalara destek vermekte gecikmektedir.

Sontag'ın amacı tam olarak, bu tür bir metafor-oluşturmaya meydan okumaktır, ama onun eleştirmenlerini asıl kızdıran, Sontag'ın anlamı dikkatli, ihtiyatlı bir şekilde çözmesidir. Sontag, AIDS etrafında kullanıma giren kültürel anlamların ve eğretilemelerin AIDS politikalarına ayrılmaz bir şekilde bağlı olma derecesi ile yüzleşmekten kaçınmakla kalmaz, aynı zamanda AIDS'e verilen bir yanıtın cinsel iştahın azaltılması ya da yavaşlatılması olacağını öne sürer. Sontag'ı eleştirenler ise, bu önerinin, Sontag'ın, AIDS etrafında oluşan yanıltıcı ve homofobik söylenceler ağına yakalanmış olduğunu, yani içten içe, insanların çok fazla seks yaptıkları için AIDS'e yakalanmış oldukları düşüncesinden kurtulamadığını göstermektedir.

Sonuç

Yukarıda ana hatları belirtilen tüm sebepler ve ayrıca feminist eleştiri ve ilme gösterdiği açık ilgisizlik, yazınsal ve sanatsal kuralla-

ra savunmacı bir tavırla bağlanması, popüler kültür üzerine sınırlı görüşleri, politik toplantılardaki kızgın anti-komünist cevapları ve AIDS kitabında eşcinselleri 'potansiyel olarak intihara eğilimli' diye tanımlaması, son günlerde Sontag'ın kültürel entelektüellerin genç neslinden dostlar edinmesini engellemiştir. Hatta, birçok toplulukta, Sontag'a -söylenebilecek en iyi şey olarak- bir seçkinci, Avrupa merkezli bir estetikçi olarak kuşkuyla bakıldığını söylemek de doğru olabilir. Bundan daha ağır bir eleştiri olamaz herhalde. Sontag'ın çalışmalarına büyük ilgi duyacağı ve yatkın olacağı düşünülen katmanlarla, Sontag'ın son yıllarda boşuna münakaşalara girdiği hiç şüphesizdir. Sontag'ın, yukarıda belirtilen sebepler yüzünden tamamen göz ardı edilmesinin gerekli olduğunu düşünmüyorum. Çelişkili politik fikirlere sahip olma hakkı vardır. Politika alanında Sontag'ın her zaman tutarsızlık sergilediğini ve belirli bir yönünün olmadığını söyleyenler çıkacaktır mutlaka; benim ele aldıklarımla daha çok ilgili olan nokta ise, Sontag'ın sanatın ve estetik değerin önemi üzerinde ısrarla durmasıdır.

Çağdaş kültürel kuram ve feminist entelektüel tartışma hakkındaki bu konuda, inançsızlığın da bir dereceye kadar var olduğunu söyleyerek sözlerimi noktalandırmak istiyorum. Popülerin yolunda o kadar çok ilerledik ki (bu yolda sanat/sanat dışı, iyi/kötü gibi kavramlar hiç yok), çözümleme konusunda kendi kurallarımızı koyma ve bu kuralları sadece kitleler tarafından tutulduğu gerekçesiyle haklılaştırma tehlikesi içindeyiz. Daha da kötüsü, popüleri incelerken anlamsız bir şekilde çoğul olan bir paradigmaya girme riskine de atılıyoruz; popüler olanda her şey olabilir, direnme olanağı sadece popüler olanda yatıyor; ve gençlerin gençlik dergileri yerine yazınsal klasikleri okumalarının neden daha iyi olduğu yönündeki, popüler olmayan sorular hiç sorulmuyor. Burada, bir derece samimiyetsizlik de söz konusu, çünkü, Judith Williamson'ın da yakın zamanda belirttiği gibi, eleştiri uygulamamızda çözümlemek üzere bir metni diğerinden belirgin bir şekilde ayırıp seçiyoruz (Williamson, 1990); ters yüz edilmiş katı kurallarımızı üretiyoruz. Williamson'ın ortaya koyduğu üzere, 'Neden *Blade-*

runner (Bıçak Sırtı)?' Ek bir nokta ise, kuralları yapıbozuma uğratırken bir yandan da, öğrencilerin sanat dünyasında bir yere gelebilmek hırsıyla mezun oldukları sanat okullarında ders vermeye devam ediyoruz. Öğrencilerimizi yazınsal yeteneklerini geliştirmeleri yönünde teşvik ediyoruz; ve onların bir pembe dizi senaryosu yazdıklarını görmektense bir roman yazdıklarını görmeyi defalarca tercih ederiz. Yüksek sanat ile alçak kültür arasındaki eski ayrımlar yıkılmış olsa da, sanat kavramını, kültürel kökenlerinin özgünlüğünü teyit eden bir önsözle gelmediği zamanlarda bile, tam olarak terk etmiş değiliz. Sanatın sanat popun da pop olduğu eski günlere dönmek artık mümkün değil belki; ama bu, kültür dünyasını düzenlemek ve kategorileştirmek için kullandığımız ilkeleri sürekli olarak sorgulamamıza gerek olmadığı anlamına da gelmez.

Sontag'ın ABD'deki kültürel politika ve sanat alanlarında ve sansür sorunlarını her geçen gün daha fazla tartışmak zorunda kalan PEN gibi uluslararası organizasyonlarda sürekli olarak var olması, sadece önemli değil aynı zamanda hayati bir noktadır. Sontag'ın zor ve örtülü eserleri tercih etmesi, kültürel bir züppeliğin işareti olarak görülmemelidir. Onu bu kampa sokmak kendimizi de anti-entelektüellik kampına sokmak anlamına gelir. Sonuçta, Sontag figürü, yüzyılın büyük erkek filozof ve yazarlarının galerisinde tek başına duran, esrarlı bir kadın olarak yer alır. Avrupa modernizmini kucaklamasıyla şekillenmiş, kendine ait kahramanca vizyonu, onun cinsiyetin sınırlamalarından kurtulmasını sağlayan etkenlerden biridir. Eşit entelektüel düzeydeki diğer kadınların (insanın aklına de Beauvoir geliyor) aksine, kişisel ve feminen olanı, bir çalışma ereği, hatta çalışmanın diğer erekleriyle bağlantı kurabileceği bir nokta olarak işlemeyi reddeder. Sontag bir tür entelektüel yıldız olmuştur belki; ama yine de, bu modaya uyması ve 'talk show' muhiti adına entelektüalizm sorumluluğunu bir tarafa atması yönündeki baskıya direnmiştir. Hem bir ilke hem de kişisel biçeminin bir işareti olarak benimsediği (limce tavır bize, 'tutku olarak zihin' in değerini hatırlatma görevini üstlenir. Öte yandan, tarih, sanat ve kültür; kadınların ciddiye alınmak için cinsiyetleri-

ni unutmaları gerektiği, sanatın temiz, mesafeli ve kahramanca olmak zorunda olduğu ve kültürün kendisini poptan ayırdığı zamanların çok ötesine geçmiştir. Sontag için, modernizmin bir deli gömleği haline gelmesinde bir anlam vardır. Modernizmin mahremiyet ve güç, yenilikçi teknik biçem, soyutlama, günlük yaşamın ayrıntı ve dağınıklığına bulaşmamış temiz, akıcı satırlar konusunda benimsediği abartılmış ilkeler, kısa zamanda yutulmuştu; ama onu yutan ortak kültür değil, sanat ve pop için en zengin kaynağın günlük yaşamın gittikçe artan dağınıklığı olduğunun anlaşılmaya başlanmasıydı.

Bu deneme ilk defa *Feminist Review* 38 (1991 Yaz)'da yayınlanmıştır.

KAYNAKÇA

Benjamin, Walter (1973) 'The work of art in the age of mechanical reproduction', *Illuminations*, Londra: Fontana, s. 219-255. [Parıltılar, çev. Yılmaz Öner, Belge Yay. Kasım 1990]

Brundson, Charlotte (1990) 'Problems with quality', *Screen* 31, 1: 67-91.

Buck-Morss, Susan (1990) *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MA: MIT Press.

Jameson, Fredric (1984) Postmodernism and the cultural logic of the late capitalism', *New Left Review* 146: 53-92.

Sontag, Susan (1967) *Against Interpretation*, Londra: Eyre & Spottiswode. [Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yay. 1991 içinde]

Sontag, Susan (1969) Styles of Radical Will, Londra: Secker & Warburg.

Sontag, Susan (1978a) *I, etcetera*, New York: Farrar, Strauss, Giroux. [*Ben, Vesaire*, çev. Gökçin Taşkın, Can Yay. 1988]

Sontag, Susan (1978b) *On Photography*, Londra: Allen Lane. [Fotoğraf Üzerine, Altıkırkbeş Yay. 1993, Türkçesi: Reha Akçakaya]

Sontag, Susan (1983) *Satürn Yıldızı Altında*, Londra: Writers and Readers.

Sontag, Susan (1985) 'Sontag on Mapplethorpe', *Vanity and Fair* 47, 5, Temmuz.

Sontag, Susan (1989) *AIDS and Its Metaphors* Londra: Allen Lane.

Williamson, Judith (1990) Futures konferansında okunan, yayınlanmamış bildiri, Tate Gallery, Kasım.

Wolf, Christa (1983) *No Place on Earth*, Londra: Virago.

6

Passagenwerk ve Walter Benjamin'in Kültür Araştırmaları Alanındaki Yeri

Walter Benjamin'in, 1930'larda yazdığı, sonraki gelişmelere ufuk açan iki denemesi, *'Üretici Olarak Yazar'* (Benjamin, 1970a) ve *'Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı'* (Benjamin 1970b), 1970'lerin başlarında İngilizce'de ilk defa yayınlandığından beri, kültür araştırmaları alanında belirsiz, çelişkili bir yere sahiptir. Bu denemelerin, Marksist sanat kuramlarının ve o zamandan beri kültürel politikalar olarak bilinen politikaların gelişimine en önemli katkıyı yaptıkları kabul edilmektedir. Brecht'in etkisi özellikle *Üretici Olarak Yazar*'da dikkati çekmektedir; ve genel olarak kültür araştırmalarında, ayrıca *New Left Review* gibi dergilerde, Brecht ve Benjamin'in isimleri sık sık beraber anılır. İki yazara da, 1930'ların ve daha sonra Stalinci dönemin komünist partilerinin resmi Marksizminden çok uzak olan, sadık fakat çizgidışı Marksizmleri sebebiyle bel bağlanmıştı. Hem Benjamin hem Brecht, biraz da ısrarla, insanlarla kenetlenmek için entelektüelin rolünün genişletilmesi gerektiğini, bunun da mevcut kitle iletişim araçlarını dönüştürürken bir yandan da onla-

rın sağladığı teknolojik ilerlemelerden faydalanarak mümkün olacağını savunuyorlardı. Bu, 1990'lar için basmakalıp bir düşünce sayılabilir; öte yandan, Benjamin'in (Benjamin, Nazizm'in politik ve kültürel miraslarıyla birlikte tüm arka planına karşıttı) 'katı, yalıtılmış (sanat) nesnesi... hiç işe yaramaz. Bu nesne, canlı sosyal ilişkiler içine sokulmalıdır.' yönündeki ısrarı (Benjamin, 1970a: 52), İngiliz üniversite sisteminde beşeri ilimler üzerine disiplinlerarası çalışmaların neredeyse hiç yapılmadığı; politikanın anfilere ya da sınıflara hiçbir zaman olmasa bile ancak çok nadiren girebildiği; sosyal bilimlerin dar anlamda pozitivist ya da ampirik olduğu; ve kuramın fikirler tarihi ile eş tutulduğu 1970'lerin başlarında bile, dikkat çekecek kadar radikal bir bildiriydi.

Benjamin'in yazılarının -sadece Birmingham'da, kültür araştırmaları alanındaki kuşatılmış marjinal topluluklarda olsa da- taraftar bulduğu 1970'lerin o günleri çok uzun sürmedi (Working Papers in Cultural Studies, 1972). Benjamin'in diğer çalışmasından elde edilebilenler ya çok bulanık ve esrarlı, ya da hızla gelişmekte olan ve Althusser'in yazılarında kendilerine çok daha yararlı bir kavramlar dizisi, özellikle de ideoloji bulan sinema ve televizyon gibi alanlarda kullanılamayacak kadar yazınsal idi. Bunu birkaç sene sonra, Gramsci'nin yapıtına ve hegemonya kavramına gösterilen ilgi izledi. Benjamin'in daha az erişilebilir olan yazılarını daha derin bir şekilde incelemek ve aynı zamanda, yapıtına işlemiş mesihvâri düşünce kalıplarına rağmen, ona kusursuz bir Marksist kuramcı nişanını vermek ise, Marksist yazın eleştirmeni Terry Eagleton'a (1981) düştü. Eagleton'un kitabından başka, Benjamin ile ilgili çalışmaların çoğu Almanya'da ve ABD'de yapıldı. Dick Hebdige (1979, 1988) ve Iain Chambers (1985a, 1985b) dışında -ki ikisi de Benjamin'e, daha az tanınan denemelerinde görülen olağandışı netliğe ve hatta şiirselliğe sahip içgörü parıltıları sebebiyle ayrı bir özen gösterirler; ve belki de, Benjamin'in entelektüel üzüntüsünü ve etrafında gelişen olaylar karşısında duyduğu umutsuzluğu paylaşırlar- Walter Benjamin, 1980'ler boyunca kültür araştırmaları alanında bir köşeye bırakılmıştır.

Öte yandan, son birkaç senedir, yeniden canlanmakta olan bir ilginin titrek alevini görmekteyiz. Ancak Benjamin'e geri dönüş, oldukça dolambaçlı bir yoldan yapılmıştır. İki şey aynı anda gerçekleşmişti: 1970'lerde kültür araştırmaları alanına yerleştirilen ve *kültüralizm* ve/ya *yapısalcılık* (Hall- 1981) ikiz başlıkları altında özetlenen temelci dağarcık türünden bir kayma olmuştu; ve bununla beraber, o zamanlarda kültür araştırmaları alanında çok önemli bir role sahip Marksizm'i destekleyen varsayımların eleştirisi de yapılmıştı; bu eleştiriler arasında işçi sınıfını özgürleştirici bir güç olarak kabul etme, tarih kavramının önlenemez bir şekilde sosyalizme doğru ilerlediği düşüncesi, sosyal ilerlemeye duyulan inanç ve organik entelektüelin liderlik görevi de vardı. Bunların yerine (postyapısalcı anlam eleştirilerinin de etkisiyle) çok daha serbest, hatta yazınsal bir dağarcık gelişti. Kültür araştırmaları, saf ya da kusursuz anlamı bulma arayışı içinde kendilerini kısıtlamak zorunda kalmadan, günlük yaşamın göstergelerini okuyabileceklerini göstermişlerdir (Grossberg, Nelson ve Treichler, 1991). Aynı zamanda, başka bir yerde de derinlemesine ele almış olduğum üzere (McRobbie, 1991, 1992), Marksizm'e duyulan inanç kaybının yerini, ideolojinin ayrıcalıklı alanları olarak görüldükleri için çözümlemeleri çok zaman alan metin ve imgelerin daha önce incelenmemiş geniş kültürel ortamlarına duyulan ilgi almıştır. Modernite ve postmodernite terimlerinin, daha geniş olan bu bağlamın çatısını oluşturdukları düşünülmektedir. Bu terimler karşıt ya da birbirleriyle ilişkili kavramlar olsa da günlük yaşamın entegre deneyimleri üzerinde durmuşlardır; ve kent çevresi, mimari, tüketici kültürü ve bireyin zaman içindeki bir tarihi anda bu biçimlerden 'geçişi' -bu birey, örneğin, kent modernitesinin *flâneur*'ü dc olabilir, postmodernitenin tecrit içindeki *walkman*'i de olabilir- de bu deneyimlere dahildir.

Walter Benjamin'in, sosyal felakete doğru ilerlemekte olan moderniteye yanıt verdiği göz önüne alınırsa; ve yukarıda adı geçen iki denemesi dışında kalan çalışmalarının bazılarının kent modernitesinin belgelendirilmesine doğrudan katıldığı kabul edilirse, kültür araştırmalarının günümüzde *Tek Yönlü Yol* (Benjamin, 1979) veya *Parıltı-*

lar'a (Benjamin, 1970b) geri dönmeleri hiç de şaşırtıcı değildir. İngiltere'de gelişen ilgi için de *Theory, Culture and Society*'nin (Featherstone, 1980() kültür sosyolojisine teşekkür etmek gerekir; bu yayın, Walter Benjamin kadar Georg Simmel, Norbert Elias ve Siegfried Kracauer gibi şahsiyetlere yönelik kuramsal ilginin canlanmasını sağlamıştır. Son olarak, kültür araştırmaları alanında yaşamöyküsü ve özyaşamöyküsünün yeri üstünde ısrar edenin feminizm olduğu da unutulmamalıdır. Böylece, kültür alanında gelişmekte olan yeni ve farklı bir çalışma nesnesinin ortaya çıkması sağlanmıştır; ve bu nesne, alana 'Berlin Günlüğü' gibi özyaşamöyküsel bir yazıyı sokmayı mümkün kılmıştır (*Tek Yönlü Yol*'da yayınlandı; Benjamin, 1979).

Almanya'da Benjamin'e 1960'lardan beri hiç azalmadan devam etmekte olan bir ilgi gösterildiğini görüyoruz; ki bu ilgiye mektupları, kitap müsveddeleri, yaşamını ve çalışmalarını anlatan sergilerde kullanılacak katalog malzemesi de dahildir (Puttnies ve Smith, 1991). Alman ilminde, özellikle de sosyal tarih alanında Benjamin'in tarih biyografisi ve tarih uygulamaları üzerine yazdığı yazıların sürekli etkisi hissediliyor. Hem Almanya'da hem de ABD'de Benjamin'in 'Modern Yahudi Mesihçiliği"ne (Rabinbach, 1985) katkılarına büyük ilgi gösterilmektedir. Bunun yanında, Atlantik'in her iki yakasında Alman Çalışmaları alanıyla uğraşanlar için, Benjamin'in çalışmaları da başlı başına yazınsal ve tarihsel bir çalışma nesnesidir. Örneğin *Tek Yönlü Yol* geleneksel anlamda eleştirel bir denemeden çok, John Heartfield'ın görsel çalışmasından çokça etkilenmiş bir tür yazınsal montaj olarak görülür. Bunların yanında Baudelaire, Kafka, Proust, tarihçi ve koleksiyoncu Edward Fuchs, Karl Krauss üzerine yazdığı eleştirel yazılar ve çeviri, kitap koleksiyonculuğu, öykü anlatmak gibi yazınsal ve kültürel uygulamalar ve uğraşılar üzerine yazdığı denemeler de bulunmaktadır (Benjamin, 1970a, 1970b, 1979). Ve son olarak, içlerinden ikisinin öne çıktığı, az sayıda özyaşamöyküsel parça da elimizdedir. Amerikan yayını *October* tarafından yayınlanan *The Moskova Günlüğü,* Benjamin'in çalışmalarının, daha akademik diğer yazıları kadar önemli bir parçasıdır; ve tabii Berlin'de geçen çocukluk anılarını anlattığı 'Berlin Günlüğü' (1979) de öyle. Bu 'tarihsel ka-

yıt' çocukluğunda onu büyülemiş olan yeni sinema, fotoğraf ve hatta telefon teknolojilerinin etkisini gösterir. Anımsamak Benjamin için bir mücadele demektir; bir süreç ya da çizgisel gelişim değil, yanıp sönen imgelerden oluşmuş bir dizi. Anımsama çabası ve anıların aldığı biçim, Benjamin'in çevirisini yaptığı Proust ile uyumlu ve kenetlenmiş olduğunu, öte yandan Freud ile daha dolaylı bir bağlantı kurduğunu gösterir. Anının çizgisel olmaması [non-linearity] ve yeniden üretilmiş imgenin anının suflörü olarak bulunabilirliği, Benjamin'in tarihi algılaması ve *Passagenwerk*'te (Benjamin, 1982) geliştirmeye çalıştığı yazı metodu için can alıcı öneme sahip olduklarını göstermişlerdir.

Sorulması gereken soru, kültürel çözümleme alanında -özellikle de kültür araştırmalarının ilgili diğer alanlardan (sosyal tarih, yazınsal çalışmalar, sosyoloji, Avrupa çalışmaları,ve hatta sinema ve televizyon çalışmaları) ayrı tutulduğu İngiltere'de - çalışanlar için bu çalışmanın hangi kalıcı değere sahip olduğudur. Benjamin neden önemli fakat marjinal biriydi? Neden kültür araştırmalarının okuma listesinden bir anda düşüverdi? Bunun en basit, en açık sebeplerinden biri, özyaşamöyküsel parçalar da dahil olmak üzere Benjamin'in kullandığı yazı tarzının, 1970'lerde gelişen ve 1980'lere kadar uzanan kültür araştırmaları metotlarına uygun olmadığının düşünülmesiydi. Benjamin bir tarihsel ilgi figürü olarak yeraltına aitmiş gibi bir imaj veriyorken, aslında başka bir yere aitti. Bu başka yer ise İngiltere'deki kültürel solun değil, Avrupalı kültürel solun tarihinde yer alıyordu (denebilir ki, İngiliz kültür araştırmaları, Avrupa'yı göz önüne alırken bile, dar Anglomerkezciliğini göstermiştir, ki bugün birçok siyah eleştirmen bu suçlamada bulunmaktadırlar. [Gilroy, 1991]).

Benjamin'in çalışmalarının daha detaylı bir şekilde yeniden ele alınmasının vaktinin çoktan geldiğini düşünüyorum. Benjamin'de, bir kültürel entelektüel olma uygulaması modeli görürüz. Bu model, akademik tarzın geleneksel taleplerine uymakta çekilen güçlüğü barındırır içinde. Üniversitede kalma konusundaki başarısızlığı Benjamin'in ne tür bir kişisel acı çekmesine sebep olmuş olursa olsun, onu ente-

lektüel hayatın kenarında konumlandırmıştır (Örneğin, herhangi bir üniversitenin tayin komitesinin, Benjamin'in fotografik imgeye, Paris'in alışveriş pasajlarında ya da şu yeni büyük mağazaların vitrinlerinde sergilenen moda ürünlerine duyduğu ilgiyi ciddiye almaları pek olası değildir). Benjamin'in yazdığı hiçbir şeyde rahatlık yoktur; zorluk ve ısrarcılık vardır. Benjamin, elbette ki, bugüne göre çok daha fazla korkuyla gölgelenmiş bir çağda yaşıyordu. Ama onun yaptığı, her şekilde yeni ve yaratıcı bir şeydi. O bir kurmaca yazarı ya da arkadaşı Brecht gibi bir oyun yazarı değildi. Öte yandan, kurmaca-dışı ya da deneme türü adını verebileceğimiz tarzın sınırları içinde, bir deneyciydi (bu konuyu ilerde açacağım). Aynı derecede önemli olan bir başka nokta ise, Benjamin'in politik konulara ilgisiydi. 'Berlin Günlüğü'nde belirttiği gibi Benjamin, gençlik hareketine katılan arkadaşlarıyla beraber kiralamış oldukları toplantı evinde tartışmalar düzenler ve konuşmalar yapardı; ve bu haliyle, bir öğrenci olarak, genç bir entelektüel hem de bir eylemciydi. Üniversite içinde istediği ve çok ihtiyaç duyduğu sürekli işi hiçbir zaman edinemedi; ve büyük bir maddi sıkıntıya girdi. Bu sıkıntı onu serbest yazarlık dünyasına itti; bu da demek oluyordu ki, Benjamin artık etrafında gerçekleşen değişikliklere anında tepki vermeliydi. Benjamin, eleştirel bir bakış açısından yaklaşarak kültür hakkında yazıyordu; ve henüz tam gelişmemiş olan bu çalışma alanında, bu amaca en iyi hizmet edecek dağarcığı ve kavramları bulmaya çalışıyordu. Bu yapıtlardakiler, ne gazeteci yorumlarıdır ne de bugün kültürel gazetecilik adını verebileceğimiz çalışmaların sınırları içine hapsolmuştur. Bunun yerine kültürün, ortaya serilmekte olan büyük bir fikirler tarihi olarak güçlü bir eleştirisi yapılmıştır; ayrıca, günlük yaşamdan ayrılmış, kopartılmış bir kültür eleştirisi de görürüz. Bu eleştiriden, örneğin, sanat tarihinin geleneksel tarzının kullanılacağı bir çalışmada yararlanılabilir, 'Üretici Olarak Yazar'da Benjamin, açık bir şekilde Marksist olan bir dağarcığı sanatın hem üretim dünyasıyla nasıl bir bağlantı içinde olduğunu hem de bir üretim biçimi haline nasıl geldiğini anlamak için kullanır ve genişletir. Sanatçının yapıtını oluşturan uygulamaları ve ustalığı ortaya koyarak, sanatı sır olmaktan çıkarmak istemektedir Benjamin.

Yeni teknoloji de, sanatı izleyicisinden ayrı tutmuş olan geleneksel sınırları aşmamızı sağlayacak araçları sunar bize. Sanatın kendini değiştirebileceği yer işte burasıdır, bu uzamdır. Bu fikirler, yeni solun John Berger (1972), Hans Magnus Enzensberger (1970) gibi eleştirmen ve yazarlarını ve ABD'de Susan Sontag'ı (1979) büyük oranda etkilemiş; aynı zamanda da Barthes'ın ilk yazılarının (1977) çoğunun, özellikle de fotoğrafik imge, popüler kültür görünümleri ve elbette 'yazarın ölümü'nü işlemesinin ilk işaretlerini vermiştir.

Benjamin'in, çok az kültürel değere sahip oldukları düşüncesiyle bir kenara itilmiş çalışma alanları için açmış olduğu, küçük fakat önemli başka yollar da vardır. Onun çalışmaları, bu açıdan da kültür araştırmalarının önemli bir öncüsü olarak kabul edilebilir. Tarihçi ve koleksiyoncu Edward Fuchs üzerine yazdığı denemesinde (Benjamin, 1979) Benjamin, Fuchs'un karikatür, erotik sanat ve 'davranış biçimleri'ne [manners] -ki bugün biz buna popüler beğeni adını veriyoruz(duyduğu ilginin onu, sanat eleştirisinin resmi dağarcığı ile bağdaşmayan bir dil geliştirmeye ittiğini öne sürer. Fuchs'un ilgi duyduğu nesneler yüksek sanatın dağarcığıyla uzlaşmazdı. Fuchs'un koleksiyonculuk hobisi (o 'nicelikten Rabelaisci bir sevinç duyuyordu')[1979: 373], onun kitle kültürünün değersiz, popüler ve ikincil dünyası hakkında içgörü edinmesini sağlamıştır. 'Bulanık konularda... karikatürde, fotoğrafta kendi yolunu bulan bir koleksiyoncudur o'(1979: 361). Ve, aynı zamanda da etkili ve ciddi bir derginin güçlü editörü olması sebebiyle, Fuchs kitlelere hitap etmek için kitle iletişim araçlarını kullanarak 'bilginin popülerleşmesi'nin sorumluluğunu üstüne alabiliyordu. Fuchs'un yapıtının, kültürü canlı bir tarihi süreç olarak yansıtma şekli, 'tarihsel yorumu, anlaşılmış ve nabzı hâlâ hissedilmekte olanın ölümden sonraki hayatı olarak algılayan' eleştirel bir güç olarak daha net bir tarihsel materyalizm kavramı geliştirmek konusunda Benjamin'i yüreklendirdi (Benjamin, 1970a: 62).

'Fotoğrafın Kısa Tarihçesi' (Benjamin, 1979), kültür araştırmaları alanında çok etkili olan içgörü ve çözümleme türleri eşit oranda yer alır. On sekiz sayfadan kısa, fakat şaşırtıcı bir yoğunluğa sahip bu

çalışmasında Benjamin, 1970'lerde fotoğraf çözümlemesi alanında en önemli izleklerin neler olacağını anlatır: İmgenin yeniden üretilebilirliğinin sonucu olarak 'aura'nın yıkımı; fotoğrafın saldırsına uğrayan sanatın meydan okuması ve bu sorunun kapsamı -fotoğrafın bir sanat alanı sayılıp sayılamayacağı bir yana, fotoğraftan sonra sanatın varlığını sürdürüp sürdüremeyeceği gibi izlekler de bunlar arasındadır. Benjamin ayrıca, fotoğraf ve alt yazı arasındaki ilişkiyi de ele alır; bu çözümlemesi Barthes'ın metin ve imgeyi işleyen öncü yapıtının (Barthes, 1977) habercisidir; ve hatta John Berger'in *Görme Biçimleri* (1972) adlı kitabının başlığı bile bu denemeden alınmıştır. Benjamin bu denemesinde fotoğrafın bakış ve görüş anlayışımızda devrim yarattığını söylemektedir. Fotoğraf teknolojisi ve bu teknolojinin imge üzerindeki etkisine gösterilen yakın ilgi, aynı zamanda, Barthes'ın daha sonraki çalışması *Camera Lucida*'nın (Barthes, 1981) büyük bir kısmının da öncülüdür; denemenin olağandışı, büyüleyici ve hatta sihirli tonu ise Susan Sontag'ın Fotoğraf Üzerine'sine (1979) ilham vermiştir.

En önemli olan nokta ise belki de, Benjamin'in geleneksel ilim, kesin dönemlendirme, olguların toplanması, isimleme, tarihleme ve değerlendirme üzerinde ısrar eden akademik tarz tarafından kısıtlanmayı reddetmesidir. Benjamin bunun yerine fotoğraf üzerine kafa yorar. Fotoğrafın dünyasını keşfetmeye çalışırken, imgenin artık kitle üretimine sokulabilir hale gelmesini ve böylece kültürün her yerinde bulunabilmesini sağlayacak yolu önermekle kalmaz; aynı zamanda, fotografik imgeden zevk de alır; bu fotografik imgedeki anlam, daha sonra *Passagenwerk*'te açıklayacağı üzere, 'diyalektik imge' kavramına da modellik edecektir. 'İlk fotoğrafların büyükbabalarımızın karanlık zamanı içinden güzel ve ulaşılmaz bir şekilde doğuşu, bu kıvılcımların ışığında gerçekleşmiştir' (Benjamin, 1979: 257). Fotoğraf tarihsel sürecin 'nabzını', ritmini ve hareketini sağlayarak geçmiş ile bugünü birleştirir; ama kırılmamış bir zincir olarak değil, şipşak resimlerden ve parçalardan oluşmuş bir yığın olarak. Dolayısıyla tarih birleştiricidir fakat çizgisel değildir; olumsaldır fakat modelden, momentten ve meydan okunabilecek ya da dönüştürülebilecek bir

güçten yoksun değildir.

Bu fikirlerin çoğu daha sonra 'Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı'nda geliştirilmiştir. Deha ve yaratıcılık kültü teşhir edilir; ve teknolojik yeniden üretilebilirliğin sonucu olarak kitlesel bir sanat pazarının doğuşu, Benjamin'e sanat fikirlerini ritüel, orijinallik, aura ve ölümsüz değer fikirleriyle birleştiren bağların son parçalanışlarını kutlama fırsatı verir. Şu andan itibaren, diye öne sürer Benjamin, sanat yapıtı, yeniden üretilebilirliğin karşısında olmak yerine, onun için tasarlanabilir. Aslında Benjamin burada, genel kurallar dışına çıkan [non-canonic] bir kültürel eleştiri dili için fırsat yaratmıştır; faşizmin hızlı yükselişinin karşısında yer alan bu eleştiri, kitlesel sanat ve kitlesel iletişim politikalarını anlama konusunda acilen çaba gösterilmesi gerektiğinin farkındadır. Nostaljik duygular içinde geriye bakıp sanatın sosyal ya da politik bağlantılar içine girmeden varlığını sürdürmeyi başarabildiği; ve değer kavramının daha serbest bir akademik tarz içinde tartışılabildiği bir anı aramak, bu şartlar içinde mümkün değildir.

Son olarak, Benjamin'in yapıtında, 1970'lere göre bugün belki daha belirginleşmiş olan bir başka yön daha vardır. 'Berlin Günlüğü'ın da tam bir netlikle ortaya koyduğu üzere, Benjamin hem etrafında gelişmekte olan olaylar -örneğin Yahudi düşmanlığı- hem de burjuva toplumunun kendisini genç yetişkinlerin yaşamına dayatırken gösterdiği ikiyüzlülük ve koyduğu kısıtlamalar yüzünden politize olmuştu. Benjamin'in ait olduğu gençlik hareketi özellikle orta-sınıf aile hayatının 'zorbalıklarına', her iki cinsiyetten genç insanların serbestçe kaynaşmalarını engelleyen cinsel kuralların saçmalıklarına ve eğitim sisteminin katı otoriterciliğine karşı çıkıyordu. Bu bağlamda, şehrin kendisi (ve eğlence ve gösteri biçiminde geliştirdiği kamusal özgürlük alanı), fahişe ve proletarya, 'öteki' rolünü oynarlar; Benjamin de bu role eğilimlidir zaten. Benjamin, ilk defa sokakta bir fahişenin hizmetlerinden yararlanarak 'ait olduğu sınıfın eşiğini geçme'nin verdiği hazzı betimler. Daha sonra *Passagenwerk*'te (Benjamin, 1982) bu, Benjamin'in modernite yorumunun çekirdeğini oluşturan bir imge ve

deneyim haline gelir. Ama *'Berlin Günlüğü'*nde, bu sınıftan sembolik ve geçici bir kaçış şeklindedir. Benjamin'in modern metropolisi tanımlarken fahişe ve genelevleri nirengi noktalarına yerleştirmesi gibi, yazılarında da kahraman statüsü kazanır bu imge.

Proleter ve fahişe ile olan bu özdeşleşmelerin ve eğilimlerin ikisi de, 1960'ların sonunun yeni solu için anlam ve önem taşıyordu, yani, dönemin başat politik dağarcığında yer alıyordu. Ama her iki durumda da, bugün her şey çok daha fazla karışık. Yirmi yıllık feminist tartışmalar ve akademik çalışmalardan sonra, Benjamin'in fahişelik dünyasına olan ilgisi o dönemdeki orta-sınıf meslektaşlarının ilgisinden farklı görülmeyebilir. Fahişe, onun yazılarında, belirsiz, anonim bir figür olarak kalır. Baudelaire'in yazılarında olduğu gibi (Benjamin onun hakkında en az bir kitap ve ayrıca çok sayıda makale ve not yazmıştır), fahişe, olsa olsa sapkın bir arkadaş, dışardan gelen bir ötekidir. Benjamin fahişenin bir mal, bir 'kitle eşyası' olduğunu söyler ancak bunu daha fazla açımlamak yerine fahişenin haz verici olan işlevini ve daha da heyecan verici olan, fahişeyi arama işini hatırlamayı tercih eder. *'Proust İmgesi'* Benjamin, 'Garip bir şehirde bir genelevin adresini bulmaya çalışan ve bitmek tükenmek bilmeyen tariflerle karşılaşan herkesi... son olarak belirtiliyor olmasına rağmen önemli olan Proust'un uzlaşmaz Fransız ruhunu anlayacaktır' (1970b: 209).

Burjuva toplumunun eleştirisi (Benjamin'in yazılarında hiç feminist etki görülmemektedir); eski düzeni yıkıp atmanın bir yolu olarak proletaryaya ve sınıf politikalarına dönmesi; özellikle sevgilisi Asja Lacis'in etkisiyle Komünist Parti ile ilişki kurması ama partiyi kültür ve politik bağımsızlık adına reddetmesi; sol kanatta, faşizmin gücünü küçümseyenlerle işbirliği yapmayı reddetmesi ve Nazizm'in sunduğu 'büyüleyici güçler'i tanıması; Marksizm'in, giderek kuşatılan tarihin akışını son anda değiştirebilecek kurtarıcı bir güç olduğuna inanmayı reddetmesi; ruhunu canlandırıp onu sadece bir süre için bile olsa karamsarlık ve ümitsizlikten kurtarabilecek küçük hazlar; bu hazların biçimleri (küçük nesneler, geçici cinsel ilişkiler), bu hazların yerleri (modernitenin işaretleri, nirengi noktaları ve teknolojileriyle kuşatıl-

mış olarak şehirlede yapılan uzun yürüyüşler) ve bu yolculukların saf heyecanı ve hoş sohbetliği (Franz Hessel, Gershom Scholem ve Brecht gibi arkadaşları, Asja Lacis ile ya da yalnız yaptığı yürüyüşler): Bütün bunlar sadece bir erkeği değil aynı zamanda da şu anda içinde bulunduğumuzdan çok daha farklı, ama yine de bize miras bırakılmış ve tarihteki yerimizi öğrenmek için başvurduğumuz bir kültür olan sol kültürün özelliklerini betimlerler. O halde, Benjamin'in bir kültürel entelektüel olarak oynadığı rol çok önemlidir; o, moderniteyi her yönüyle deneyimlemiş, araştırmış ve modernitenin ellerinde acı çekmiş bir kişidir. Zygmunt Baumann'ın yakın zamanda öne sürdüğü üzere, Yahudi Katliamı (Holocaust) ve Stalin'in yükselişi, tıpkı tüketim sarayları gibi modernitenin bir parçasıdır (Baumann, 1989). Walter Benjamin modernite uzamını elinde tutar. Beyaz, erkek, orta-sınıf ve Avrupalı biri olarak, 1960 sonlarının yeni sol neslinin oluşumunda çok etkili olan o dönemin hem bir temsilcisi hem de eleştirmenidir; bu nesil 1950 ve 1960'ların antientelektüalizminden ve yüksek kültür kurumunun tutucu dünyasından yüz çevirmiş ve bunun yerine Brecht ve Benjamin'in zamanına dönmüştür; bu dönemde sanat politikaları sert bir şekilde tartışılmaktadır ve aşağı kültür, politik müdahale için fırsatlar sunan etkili bir güç olarak çoktan kabullenilmiştir.

Beyaz, orta-sınıftan ve erkek olmanın 'avantajlarının' hiçbiri onu tarihin ve faşizmin kuvvetinden kurtarmaya yetmediği için, bütün karmaşıklığıyla Avrupa modernitesinin bir sembolü olarak görülebilir Benjamin. Bazıları kültür araştırmalarının tüm görkemli yapısının, kendi cinsel ve etnik ikincillerine hiç ilgi duymayan ve bilmeyen birkaç yazar ve entelektüelin Avrupa merkezli değerleri etrafında yükseltilmiş olduğunu öne sürebilirler; öte yandan bu, onların yapıtlarını kendi entelektüel tarihimizden ve oluşumumuzdan silmemiz anlamına gelmemelidir. Böyle yapmak tarihin meydan okumalarını ve çelişkilerini reddetmek ve sonunda, Benjamin'in bizi sık sık uyardığı o inatçı unutkanlığa kapılmak demektir.

Passagenwerk ve Dialectics Of Seeing

Benjamin, kitle kültürü ve popüler kültür çalışmaları için, birçok meslektaşından, özellikle de Adorno'dan (1967) daha yapıcı bir yol önermiştir. Oldukça zor yaşam koşulları içinde olmasına rağmen, kent yaşamından aldığı keyfi, mekândan, şehirde aylak aylak dolanmaktan ve hatta kaybolmaktan duyduğu özel zevki, kafe kültürüne beslediği sevgiyi ve mallarını büyük bir kibirle teşhir eden vitrin camlarından büyülenişini sergiler yazılarında. Bu keyif alma kapasitesi, onun eleştirel yeteneklerini köreltmek yerine kuvvetlendirmiş; parçalara, nesnelere, kent alanlarına ya da bölgelerine kültürel anlamlarını veren tarihsel süreçleri incelemeye itmiştir. Benjamin aynı zamanda kültür hakkında yazma konusunda yeni bir tarzın önderliğini de yapmıştır: Bu tarzın özelliği, bir belirsizlik hissi vermesi; ve ayrıca, o dönemde sanat ve kültür üzerinde hüküm sürmekte olan daha vurgulu Marksist ortodoksluğu hoş karşılamasıdır. Geriye baktığımızda, bu belirsizlik hissi ve bu kaçamak cevaplar kötümserlik ya da yüreksizlik olarak değil, daha ziyade, Marksizm'e duyulan inancı itiraf etmekte ve bizi bir şekilde kurtaracağı umuduyla onu kucaklamakta gösterilen isteksizlik olarak görülebilir. Benjamin metalaştırma eleştirisinde ağırlıkla, metalaştırmanın kendi üretim sürecini doğallaştırmasına ve kendisini ilerlemeyle eş anlamlı tutmasına karşı çıkıyordu. O, ilerleme fikrinden şüphe eder; bu fikri hem tarihsel hem de felsefi açıdan şiddetle tartışırdı. Dolayısıyla, Marksizm'in, zaman ilerledikçe tarihin sosyalizme yaklaştığı yönündeki öğretisine katılması mümkün değildi. Bunun sonucu olarak Benjamin'in yazısı, neredeyse hemen hemen her satırında, bugünün ya da yakın geçmişin izlerini taşır. Birçok eleştirmenin o zamandan beri dikkat çektiği üzere, Benjamin'i ilgilendiren ve ona işleyeceği hammaddeyi veren, modernitenin ve tüketici kapitalizminin elden çıkarılan kalıntıları, yakın tarihli artıkları, küçük incik boncukları ve hatıra eşyalarıydı. Benjamin yaşadığı şehirlerdeki eski dükkânları, kafe köşelerini ve çökmek üzere olan pasajları, modernist mimarların cüretkâr güvenlerini apaçık yansıtan

muhteşem bulvarlara ya da büyük binalara tercih ediyordu. 'Asfaltı bitki gibi inceleyip' yürürken, (Buck-Morss 1979'dan alıntı yapılmıştır) şehrin, burjuva medeniyetinin basit fakat en yoğun ifadesi olmaktan ziyade, katmanlı ve labirent gibi olduğu bir kültürel görü geliştirmiştir. Benjamin'in, postmodernite üzerine yazan yazarların son günlerde yakınlaştıkları bir figür olmasını sağlayan, işte bu ihtiyatlı, dolambaçlı ve bazen dışardan bakıldığında aksi, ters görünen çözümleme tarzıdır.

Susan Buck-Morss'un *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*'i (1989), kendisinin de belirttiği gibi, bir yeniden yapılanma yapıtıdır. 1927 ve 1941 yılları arasında geçen on üç yıldan uzun bir süre boyunca Walter Benjamin, baş yapıtlarından biri olacak bu çalışmayı tasarlamış, dile getirmiş ve notlar halinde hazırlamıştır. Pasajlar projesi, bir modernite kuramı, tarih felsefesi, kente ait imge dağarcığının sözsel bir montajı, bellek ve deneyim bakış açısından tüketici kültürünün anlamının çözümlenmesi olmak üzere tasarlanmıştı. Ama, Benjamin'in tüm eseri için bir tür birleştirici kapsamı temsil eder hale gelen bu iddialı proje, parçalar, notlar, fikirler ve daha uzunca yazılardan oluşmuş bir seri halinde raflarda kalmaya mahkûmdu. Pasajlar projesinden geriye kalan ise İngiltere, Almanya ve ABD'de bir süre Benjamin öğrencileri ve öğretmenleri arasında tartışıldı; ama, bu notları kitap haline getirmenin güçlüğü, çevrilmesini ve yayınlanmasını engelledi. Bu notlar Almanya'da yayınlandı; fakat İngiliz ve Amerikalı yayıncılar bu tür bir yapıtın yeterli alıcıyı bulup bulamayacağı konusunda şüpheci davrandılar. *Passagenwerk* notlarını ve parçalarını ilk defa 1982 yılında Rolf Tiedemann bir araya getirmiş ve editörlüğünü yapmıştır (Benjamin, 1982). Susan Buck-Morss ise bu parçaları bir araya getirip İngiltere'de yayınlatma görevini üstlenmiş; bu arada tartışmanın orijinal yöntemi olan parçalı 'montaj'a sadık kalmaya da özen göstermiştir.

Benjamin daha iddialı kuramsal ereklerine, Pasajlar projesinde ulaşmaya çalışır. Birçok eleştirmenin de belirtmiş olduğu üzere, bu yapıttaki çoğu fikri oluştururken, daha önce bahsedilen *'Tekniğin*

Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı' ve *'Üretici Olarak Yazar'* adlı denemelerinde görülen Marksist fikirlerinden ziyade, Alman barok trajedisi üzerine yazdığı önceki yapıtından (Benjamin, 1977) faydalanmıştır. Pasajlar projesi sadece tamamlanmamış bir yapıt olarak değil, aynı zamanda, formüle edildiği yıllar içinde yerinden oynamış ve değişmiş bir yapıt olarak kabul edilmelidir. Bazı açılardan daha çok bir günce ya da Benjamin'in tarih, felsefe, modernizm ve sürrealizme verdiği yanıtların bir karaya getirilmesidir; aynı zamanda da, faşizmin eşiğindeki Avrupa koşullarında, kitle kültürünün görünümlerini kuramsallaştırma girişimidir.

Buck-Morss'un kitabında, hem *Pasajlar Yapıtı*'nın hem de, eleştirmenlerin referans gösterdikleri, ama Benjamin'in daha kapsamlı projesinin bağlamına henüz oturtulmamış diğer parçaların ve daha kısa yazıların bir açıklamasını buluruz. Buck-Morss *Pasajlar Yapıtı*'nı yeniden yapıtlaştırırken, bütünlük ve gevşeklik arasında takdire değer bir denge kurmuştur. Benjamin'in öncüsü olduğu yönteme bağlı kalmayı başardığı gibi, bu yöntemi 1980'lerin sonlarında çağdaş şehir yaşamı üzerine bir yorum halinde genişletmiş; bunu da imgeler, fotoğraflar ve Benjamin'in o zamanlar 'diyalektik imgeler' diye tanımladığı şeyleri yansıtan reklamlar da dahil olmak üzere diğer kaynak maddelerden yararlanarak başarmıştır.

Öte yandan, Buck-Morss'un daha ötesine geçmediği bir nokta vardır. Benjamin *The Dialectics of Seeing*'de bir yazar olarak görülür; ama yapıtı, olduğundan farklı görülerek bir sanat yapıtı sayılmaz. Benjamin'in yapıtının, daha geleneksel kültür yazılarında ya da yazınsal eleştiride bulunması beklenen anlam ve yorum arayışına direnmesi sebebiyle, benim fikrime göre, Benjamin'in Barthesçı (Barthes, 1977) anlamda yazar rolünü yerine getirdiğini düşünmek daha yararlı olur. Bu yaklaşıma göre yazar, türler arasında ve ötesine hareket edebilen, sanat ve eleştiri arasındaki uzaklığı oldukça bilinçli bir şekilde kıran ve Barthes'ın kendisinin de yaptığı gibi, yeni bir yazma şeklinin ve yazmaya yönelik yeni bir bakış açısının yolunu açan kişidir.

Bu olmayınca, *Pasajlar Yapıtı*'nda görülen fakat entelektüel bir

çözüme ulaştırılamamış fikir ve kavramlara, *Dialectics of Seeing* bir çözüm bulmaya çalışır. Bu durum özellikle 'diyalektik imge' için geçerlidir; Benjamin bu imgeyi, kültürel bir olay ya da maddenin hem eleştirisi hem de temsili olan birkaç kısa cümle ve sözcük takımını yoğunlaştırıp sözsel bir kıvılcıma çevirme aracı olarak geliştirmiştir. Bu ihtirasının kaynağı, güzel sanatlar ve fotoğraf alanlarında ve özellikle de John Heartfield'in yapıtında yer alan montaj tekniklerine duyduğu hayranlıktır. Notlarından anlaşıldığı üzere, yazmaya olduğu kadar sergilemeye de meraklıdır: 'Bu yapıtın yöntemi: yazınsal montaj. Söyleyecek hiçbir şeyim yok, sadece gösterecek şeylerim var' (Buck-Morss'un, Benjamin'den yaptığı alıntı, 1989: 73). Bu sözler, Benjamin'ın sözlerden görsel bir imge yaratma yönündeki ereğini ortaya koyuyor. Bu sözsel imgelerin aşkın özelliği; yani John Heartfield'ın kendi fotomontaj yapıtında üretmiş olduğu karmaşık çözümleme ve bildirileri birkaç cümle içinde yaratmak; eleştirmenin kavramsal bir sıçrama yapmasını gerektirir. Bu da Benjamin'i sadece bir kültür kuramcısı ve tarihçi olarak değil aynı zamanda bir kültürel zanaatkâr olarak da görmek demektir. Benjamin yeni ve daha aktif bir kültürel çözümleme ve eleştiri tarzı yaratmakta ve uygulamaktadır. Çözümleme, onun sözsel imge ve özdeyişlerinde gerçekleşir.

Sorun şudur ki, sanatı yetenek ya da deha kavramlarından arındırıp bir sır olmaktan kurtarsak bile, yine de 'sanat yapıtı' oluşturmak yıllar süren çabalar sonunda edinilmiş özel bir teknik ve ustalık gerektirir. Benjamin'in durumunda ise, onun yöntemi bazen oldukça irkiltici, şaşırtıcı sonuçlar veri -örneğin, tarih meleği imgesinde (Buck-Morss'da Benjamin, 1989); ama insanı çileden çıkartacak şekilde gösterişçi ve kibirli bildiri dizileriyle de sonuçlanabilir. Buna rağmen, deneycilik yönüyle savunulabilir Benjamin: Dili, görsel kitle iletişim araçlarında kaydedilen geriye dönüşsüz ilerlemelere, hiç bıkmadan uydurmaya çalışan bir yazar. Öyle görünüyor ki Benjamin kelimeleri, sanki onlar birer imgeymiş gibi işlemek istemektedir. Bu yaklaşımı, yapıtına vereceğimiz tepkiyi etkiler. Eğer *Pasajlar Yapıtı* kısmen düzyazı imgelerinin bir derlemesi ise, o zaman uzlaşımsal açıklama ve

eleştiri çalışmaları bu yapıta uygun düşmeyecektir. *Pasajlar Yapıtı* bunun yerine bizden, arkamıza yaslanıp kendisini okuyacağımız geleneksel bir akademik metin gibi değil, çoğu zaman bağlantısız parçalardan oluşmuş bir dizi, bir sergi ya da gösteri olarak okumamızı istemektedir.

Benjamin'in, yöntem ve stratejilerinden çok hoşlandığı ve ayrıntılı olarak tartıştığı sanat yapıtları türünde bir usta olması, hiç kimseyi şaşırtmamalıdır. Benjamin, yaşamını akademik hayatta kazanmak istemiş -ne var ki başaramamış- olmasına rağmen, aslında akademiyi sevmez. En yakın arkadaşları ve onu en çok etkileyen kişiler yaratıcı sanatçılardı. O tam anlamıyla, Barthes'ın daha sonra destekleyeceği ve temsilcisi olacağı yazar türü uzamı içinde yer alıyordu; yani, bir ilke olarak, eleştiri ve yaratıcı yazının, ayrı kategoriler olarak birbirleri içinde çözündüğü ve kaybolduğu, kurmaca ve kurmaca-dışının üst üste bindiği ve yazarın ölümünün, farklı bir tür yazı ve yazarın doğumuyla eş zamanlı olduğu bir uzam. O halde *Pasajlar Yapıtı*, birincil etkisi sinema ve fotoğrafın gelişimi, kent kültürü üzerine bir dizi spekülasyon ve hayal, sürrealist bir belgesel ve yaratıcı bir yorumlama olan modernist bir roman olarak okunmalıdır.

Öte yandan bu durum, eleştirmene yapıtı değerlendirme konusunda güçlükler çıkartır. Buck-Morss bize Adorno'nun proje konusunda yaşadığı hayal kırıklığını ve bu projenin geleneksel olmayan yöntemlerine duyduğu düşmanlığı hatırlatır. Adorno, ilk dönemlerinde, Benjamin'in bir başka makalesini de yayınlamayı reddetmişti (Buck-Morss, 1989). Hiç şüphesiz, bunu felsefi tarih ya da tüketici kültürün sosyolojisi ve hatta gazeteci haber ve röportajı gibi kesin bir kategoriye sokmak imkânsız olmasa bile epey zordur. Buck-Morss'un metninin birçok yerinde tekrarlamalar, hiçbir anlam ifade etmeyen bölümler vardır. Dolayısıyla, yapıtın kültür araştırmaları alanındaki değeri -eğer varsa-, ona nasıl yaklaştığımıza bağlıdır. Modernite üzerine hiçbir bütünlüklü açıklama getirmezken, bence, bir modernite metni olarak varlığını sürdürür; tekrarlamalı, rahatsız edici ama ilgi çekici bir geri-sesi (voice-over) olan, çok uzun, dağınık ve düzenlenmemiş bir

sinema filmidir.

Buck-Morss'un *Pasajlar Yapıtı* üzerine yazdığı derleme belgeselin biçimi, şu şekildedir: Birinci ve ikinci bölümler yapıttaki dört ana çizginin görünümlerini takip ederler: fosil, fetiş, dilek-imgesi (wish-image) ve yıkıntı. Üçüncü Bölüm yapıtın bağlamını daha geniş bir şekilde ele alır ve onun politik ve felsefi başarısını da inceler. Dördüncü Bölüm ise Benjamin'in yapıtına gösterilen görsel bir bağlılık ve saygı yemini gibidir ve çağdaş kitle kültürü dünyasından yararlanan imgeleri ve sanat yapıtlarını içerir. Birinci Bölümde Buck-Morss, *Pasajlar Yapıtı* projesinin zamansal ve uzamsal kökenlerini inceler. İlk başta, Benjamin'in Pasajlar çalışmasına giriştiği koşullar ele alınır. İlk defa Almanca'da 1928 yılında yayınlanan *Tek Yönlü Yol,* Benjamin'in yapıtları üzerinde en temel etkilerden birini oluşturan çalışma olarak kabul edilmektedir. *Alman Travelspiel'inin Kökeni*'nde (Benjamin, 1977) Benjamin'in alegori fikrine ömrü boyunca duyacağı ilgiyi yansıtır. İkinci kısımda Buck-Morss, 1920'lerin sonlarında Benjamin'in yaşadığı şehirleri ve bu şehirler hakkında nasıl yazılar yazdığını betimler. Buck-Morss onu, Proust'tan, arkadaşı Franz Hessel'in yapıtları ve fikirlerinden, sürrealist harekete ait yapıtlardan ve Rus sevgilisi Asja Lacis'in -Moskova'da deneysel bir çocuk tiyatrosunda çalışmıştır ve aynı zamanda Brecht'in de meslektaşıdır- politikalarından çok etkilenmiş biri olarak gösterir. Kitabın İkinci Bölümü okuru Pasajlar projesinin daha merkezine götürür; Buck-Morss burada bir rehber ve yorumcu görevi görmektedir. *'Natural History: fossil'* de ise, doğa ve tarih fosil içinde öylesine birbirlerine karışmışlardır ki artık ayrılamazlar. Tarihsel değişimin doğal değişim kisvesi altında sınıflandırıldığı ortak yaşamsal [symbiotic] tarz, Benjamin'i ikisi arasındaki söylencesel değil gerçek ilişki üzerinde düşünmeye iter aynı zamanda. Doğal tarihe duyulan bu merak, Pasajlar çalışmasında baştan sona hissedilir; Benjamin'in kısmen yakın geçmişe ve özel olarak da on dokuzuncu yüzyılın sonlarına (bu dönemde, doğal tarihe duyulan ilginin 'doğal' imgeleri bolca yaratması ve bu imgelerin yeniden üretiminin teknolojik ilerlemeler sayesinde

mümkün kılınması sebebiyle(duyduğu ilginin bir yansımasıdır. Burada iki ek sorun çıkar ortaya: Almanya'nın 'doğal tarihi'nin alternatif bir şekilde nasıl yapılandırılabileceği ve John Heartfield'ın fotomontaj yapıtının böylesine doğrusal olmayan bir tarihsel yöntem -yani modern zaman temsil edici simgelerinin yaratılması ve Almanya'nın 'doğal tarihi'nin alegorik araçlarla görsel bir biçimde temsil edilmesi- örneğini nasıl oluşturduğu sorunları. Benjamin bundan sonra, 'montaj etkisi'ne [montage effect] işaret ederek, fotomontaj biçimini Pasajlar projesinde güttüğü kendi amaçlarına uyarlar; 'montaj etkisi', mimarinin ve kentçiliğin görsel deneyiminin bir kısmı haline gelen neon ve reklamların yığılması ve katmanlanması aracılığıyla, şehirlerde zaten varlığını sürdürmektedir. Benjamin, yapıtının büyük kısmında anlaşıldığı üzere, son günlerde yeni teknoloji dolayısıyla hayat bulanlar (Buck-Morss bunlara 'yeni doğa' adını veriyor) içinde, bir tür diyalektiğin işlediğini görür. Yaratılan etki hem pranga vuran, hem de özgürleştiren bir etkidir. Teknoloji eski ilişkileri korurken, henüz hayal edilmemiş ve dolayısıyla mevcut sosyal düzenlemelere katılmamış yenilerini serbest bırakır. Belki Brechtci fikirlerden de faydalanarn Benjamin montajın (ki kendisi de teknolojik yeniliklerin bir ürünüdür) ilerlemeye açık olduğunu çünkü 'içine sokulduğu bağlamı kesintiye uğrattığını' öne sürer.

'Fetiş' ile ilgili kısımda, Buck-Morss Benjamin'in tüketicilikle ilgili düşüncelerinin karmaşıklığını gösterir. Kentsel parlaklığın görüsü [vision] Benjamin'i, çocuklar için yazılmış peri masallarında yer alan 'sihirli orman' ile şehri karşılaştırmaya iter. Hem bol miktarlarda sergilenen yeni tüketici malları hem de fuarların, pasajların da dahil olduğu biçimleri yüceltmek için uydurulan yeni kent deneyimleri, şehri hayal gücü sınırlarının ötesine taşır ve dönüştürür; aynı zamanda da, sanatçılar ve yazarlar yerine tasarımcılar, reklam sanatçıları, metin yazarları, fotoğrafçılar, mühendisler ve teknisyenler tarafından üretilen yeni bir kamusal alan yaratır. Yapıtların büyük ölçekli olması (diş macunu reklamı için bilboardlarda 'devlerin kullandığı diş macunu' denmesi), bu yeni hayaller dünyasının görkemini arttırır; bu da,

hem yönetici sınıfların arzularını hem de seri üretim malı biçimindeki bir tür popüler ütopyayı 'bir rüya aleminde' birleştirir.

Tüketici kapitalizminin dilek-imgelerinin içerikleri (*The Dialectics of Seeing*'in beşinci bölümünde ana hatları çizilmiştir), sanayi öncesi folklor ya da peri masallarının ütopyalarını andırır. Bunların diyalektik karakteri, bir açıdan, sınıflara bölünmüş bir toplumun ürünleri olduklarını belli eder; ama öte yandan, çelişki ve kıtlıktan uzak, daha eşit bir topluma duydukları özlemi de yansıtır. Benjamin'in amacı, teknolojinin potansiyelini bir şekilde serbest bırakarak bu 'ütopya arzusu'nu bilince taşımaktır. Serbest kalan teknolojik potansiyel, şu anda yaptığı üzere, bu yeni imge-dünyasının peri masallarını andıran lüksünün doğurduğu uyku verici 'düş hali'ni devam ettirmek yerine, sosyal dönüşümü gerçekleştirmeye çalışır. Diyalektik, Buck-Morss'un gönderge ve gösterge diye adlandırdıkları arasındaki uzamda varlığını sürdürür. Örneğin moda, mala tapınma ayinidir; yine de geleneğin karşısında takındığı saygısız tutum ve değişimi canlı bir şekilde dramatize etmesiyle, aynı zamanda gelişimcidir de. Benzer şekilde, Buck-Morss'un kitabın sonraki bölümlerinde betimlediği üzere, düş hali bireyi diğerlerinden koparırken, bir yandan da düş materyaline herkesin ulaşabilmesinden faydalanarak, paylaşılan ya da kolektif bir deneyim yaratır.

Benjamin'in izleklerinden dördüncüsü olan yıkıntı, bize tüketici görkeminin diğer yüzünü, yani ölümcül, tekrarlayan ve hatta bitmez tükenmez bir şekilde yeniliği hatırlatmasıyla cehennemî olan yüzünü anımsatır. 'Yıkıntı' imgesi aynı zamanda kapitalist tüketici kültürünün dayanıksızlığının bir sembolüdür. Örneğin, moda süreksizdir; çünkü gençliği korumak ve böylece zamanın akışını durdurmak konusunda gösterdiği umutsuz çaba sonunda sadece ölüm ve çürümeyi anımsatır bize. O halde, modaya uygun cafcaflı bir şekilde giyinmiş mankenlerin, show-girl'lerin ve tabii ki fahişelerin yüzlerindeki gülümsemelerin altında yıkıcı bir özellik pusuya yatmıştır. Sermaye içten iltihaplanır ve çürür; bu arada da, parlak renkler ve ucuz aksesuarlarla sürekli kendisini süslemeye çalışır. Kitabın bu kısmının çoğu,

Baudelaire'in şiirinden ve Benjamin'in barok üzerine yapıtından faydalanmıştır. Eğer, Buck-Morss'un söylediği üzere, 'Diyalektik imgeler simgeselliğin modern bir biçimi' iseler, o halde '*Pasajlar Yapıtı*'nda, yeni doğanın [nature] değer yitimine uğraması ve onun yıkıntı hali politik açıdan eğitici olur. Medeniyetin ölümsüzlüğünün işareti olarak inşa edilen anıtların yıkılması, bu medeniyetin süreksizliğinin kanıtı haline gelir' (Buck-Morss, 1989: 170).

Buck-Morss'un kitabının geri kalan bölümleri arasındaki 'Kitle Kültürünün Düş Dünyası' bölümü, tartışmanın parçalarını bir araya getirir. Buck-Morss Pasajlar Yapıtı'nın, her ne kadar, sık sık eleştirel ya da analitik bir tarzdan ziyade yazınsal ve şiirsel bir tarza bürünüyor olsa da tarihsel deneyimin niteliğini diyalektik imge ve montaj kuramı aracılığıyla iletmeyi başardığını öne sürer. Benjamin'in yazılarından çıkan bu 'büyüleme tarzı' (mode of enchantment) aynı zamanda Benjamin'in savının da merkezini oluşturur. Bu sava göre, kent modernitesine olanak tanıyan rasyonalizasyonun, planlamanın ve bürokrasinin altında çok daha söylencesel bir panorama; kısa zamanda eskiyip sanayi-öncesi sembolleri andıran yeni tüketim mallarının, kaosun ve bolluğun yan ürünleri vardır; öyle ki tüm panorama yoğun bir şekilde ikonografik göstergeler ve semboller serisi olarak görülebilir. Sürrealistler kendilerine özel, eşsiz düş panoramalarında, kitle kültürünün hem olağandışı yeteneklere sahip 'yıldızları'nı hem de dünyevi nesnelerini bir araya getiriyorlardı. Benjamin ise, silinip gidiveren bu aynı nesne ve imgelerle başka birşey yapmaya çalışır. O, bu imge ve nesneleri, pineklemekte olan kitleleri uyandırma aracı olarak kullanmak ister; ki bu pineklemeye, geleneksel temsilleriyle, bu düş-imgeleri sebep olur. Benjamin biraz güçlük çekerek, (tarihsel ve söylencesel anlamlarla zaten fazlaca yüklenmiş olan) bu nesnelerin yardımıyla, 'kolektif' olanın 'deneyim kapasitesini yeniden kurarak' kendi kendisine nasıl güç sağlayabileceğini açıklama işine girişir. Ama Benjamin'in yapıtında, bunun nasıl mümkün olacağı hiç de açık değildir. Öte yandan, değişim potansiyelleri de mevcuttur: Birinci olarak, 'teknik yeniden-üretimin geri verdiği şey... teknik üretimin biz-

den aldığıdır'; ikinci olarak, teknik olarak üretilmiş imgelerin kullanılırlığı 'modern varoluşu derinden incelemek için yeni bir potansiyel' yaratır; üçüncü olarak, tüketici kültürünün yapısının derinliklerinde gizli olan bilinçsiz düş-imgeleri bir şekilde yüzeye çıkartılabilir; ve dördüncü olarak da, modası henüz geçmiş ve bir kenara atılmış diğer imgelerden, tarihsel üretimlerinin şartları hakkında önemli ve faydalı bir şeyler çıkartmak mümkün olabilir. Bir tür 'popüler belleğin' kilidini açabilmek için gerekli anahtar, çocuk oyuncaklarının ya da artık modası geçmiş kıyafetlerin özünde ve malzemesinde yatar.

Elbette, *Dialectics of Seeing*'de, burada özetleyemeyeceğimiz kadar çok sayıda diğer madde vardır. Yapılması gereken, Benjamin'in *Pasajlar Yapıtı*'nda ileri sürdüğü ve *Dialectics of Seeing*'de dile getirilen ve tanıtılan, yüksek yoğunluğa sahip, oldukça imgeci [imagistic] ve yaratıcı, ama sık sık üzerleri örtülen fikirlerinin kültür araştırmaları alanı için önemini belirlemektir. Buck-Morss, *Pasajlar Yapıtı* projesinin çoğunlukla muğlak anlamlı olduğunu kabul eden ilk kişidir. Şimdinin yakınlığına [immediacy] ve kitle kültürünün doğurduğu 'düş hali'ne, bir tarih duygusunu yeniden canlandırarak meydan okumak, Benjamin'in planının bir parçasıdır. Ama hangi tarih ve nasıl? Benjamin, kültürden kültüre, nesilden nesile aktarılan ve bugün tarih ideolojileri adını verdiğimiz ideolojilerin gücünün farkındaydı; bu ideolojilerin çağdaş gerçekliğin hayret verici bir yorumlamasını yaratmakta oynadıkları rolü de çok iyi görüyordu. İdeoloji kavramına başvurmadan ama alternatif bir tarih ve tarihyazımı kurma gereğinin bilincinde olarak, Benjamin endüstri kültürünün günlük nesnelerinin, özellikle de kullanılırlıkları ve çekicilikleri açısından bir tür çöküş dönemine girmekte olanlarının yeniden keşfedilebileceklerini; yaratılma anlarının dinamikleri hatırlanıp yorumlanarak tekrar faydalı hale getirilebileceklerini öne sürdü. Bu aslında, doğrusal olmayan tarih adına geleneksel tarihi tümden reddeden radikal bir teklifti; bu doğrusal olmayan tarih, arkadaşı ve meslektaşı Bloch'un önerdiği tarih betimlemesine uyuyordu: 'Çok ritimli ve çok uzamlı bir varlık; iyice bilinmeyen ve henüz hiçbir şekilde açığa çıkmamış köşe taşları olan

varlık' (Bloch'un Chalmers, 1991'den yapılan alıntısı). Benjamin, tozlu köşelerde yatmakta olan bir kenara atılmış parçaların anlamlarını çözmeyi kendine görev edinmişti.

Paris pasajları -Benjamin döneminde 'son kullanım tarihleri'ni çoktan geride bırakmış ve görkemlerinin yerini yeni ve lüks büyük mağazalar almıştı- 'modernitenin habercisi' bir dizi bina olarak görülebilirdi. Şimdinin günlük yaşamı, bu binaları modası geçmiş konumları içinde neredeyse görünmez hale getirmişti; ama ilerleme sürecinin gerisinde kalmaları, geri dönüp bu binalar üzerinde tekrar düşünmeyi de mümkün kılıyordu. Bu anlamda pasajlar, henüz tarihsel olarak tanımlanmamış ve 'iyice bilinmeyen' geçmiş anın ikonları, simgeleri haline gelirler. Benjamin için pasajlar, bir değil çok çeşitli sosyal süreçlerin sembolüdür. Mimari yapıların görkemi ve ölçüleri, modernite-öncesinin tüketimciliği özgüvenle karşılaması hakkında birşeyler söyler bize. Aynı zamanda, katedralleri andıran tavanları, pencerelerden sızan donuk ışık ve kilise koridorlarını anımsatan, yan taraflarında dua edilecek küçük ibadethaneler yerine tüketimciliğin ibadethaneleriyle çevrilmiş uzun geçiş yollarıyla pasajlar Benjamin'in yeni kültürel biçimler kavramında tekerrür eden bir izlek olarak kabul ettiği şeyi tam olarak gösteriyordu: Yeni teknoloji ve sosyal ilerlemenin, hatta yeni nesnenin kendisinin gereksiz hale getirdiği şeylerin tanıdık ve rahatlatıcı anımsanışını, bilinçsiz bir düzeyde dahil etme eğilimi. Geri dönüp çağdaş olmayana bakmak sadece nostaljiyi değil, daha ziyade, şimdiye duyulan tatminsizlik ve memnuniyetsizliğin canlandırılmasını; yeni olanın parlaklığı, lüksü ve kitlelere ulaşabilmesiyle bile söndürülemeyen daha derin bir kaygıyı gösterir.

Bu boyut bizi, Benjamin'in yapıtında sürekli var olan fakat kestirilmesi güç, daha derin bir düşünce seviyesine çeker. Benjamin, şimdiki zamanın içinde içinde yakın geçmişin izlerini nasıl taşıdığı; popüler duygu ve kanıların, kendileri de tarihsel değişim sürecinin kanıtları olan ve bu süreci somutlaştıran nesnelerin maddiyatı içine nasıl oturtulduklarıyla ilgilenir. Şu halde Benjamin, büyük mimarların, şehir planlamacılarının ve tasarımcılarının imgelem yeteneklerini

teknolojik, politik ve ideolojik güçlerle canlarının istediği gibi birleştirmelerinden ziyade, daha yayılmış, daha genel bir 'duygu yapısı' (Williams, 1961) ile ilgilenmektedir. Bu duygu yapısı, bu biçimlere ve çevrelere daha popüler bir tarz, bir lehçe kazandırır. Ama bu bir yaptakçılık sorusu değildir; 'onların' (kolektifin) bir çevreye, bir ekonomiye ve kendilerinin seçmemiş olduğu bir üretim tarzına damgalarını nasıl vurduklarıyla da ilgili değildir sadece. Bu soru, ütopik özgürleşme umutlarının başlangıçları ve tasarımları açısından, kültürel nesne ve el ürünlerine nasıl oturtulduklarını ele alır; ve bu 'istek'lerin, geleceğin yeniden şekillendirilmesi eyleminde nasıl göz önüne alınmaları gerektiğini işler.

Benjamin burada bize, meta dolaşımı yoluyla, kent modernitesinin bir tür tarih-öncesini vermektedir. Metada, parlak ambalajların ve yeniliğin sunduğu tüm vaatlerin altında, gelişmemiş, anti-kapitalist itkiye sahip bir tarih-öncesi bulunmaktadır (Chalmers, 1991). John Fiske (Fiske, 1989) ve Michel de Certeau (de Certeau, 1984) gibi kuramcılar, çağdaş tüketici kültüründeki benzer bir dinamiği çözmeye daha yeni teşebbüs etmişlerdir. Fiske'nin yazdığı gibi, 'Popüler kültüre dönüştürülen kültür endüstrileri tarafından üretilen ve dağıtılan mallar, kontrolden çıkan, disiplinsiz hale gelen mallardır... Endüstrilerin ekonomik ihtiyaçları ancak, insanlar ticari metalarını popüler kültür için yeterli kaynak olarak seçtiklerinde karşılanabilir... ve insanlar sadece, hegemonyaya direnmek, hegemonyadan kaçınmak ya da hegemonyayı kızdırma fırsatları sunan metinleri seçeceklerdir' (1989: 104-5).

Modernite umutsuz bir çaba içinde, geçici ve dengesiz öğelerin varlığını inkâr etmeye çalışır. Bunu yapmanın bir yolu, gittikçe artan sayıda insan için gittikçe artan sayıda nesneler üreterek onların hafızalarını silmeye çalışmaktır. Benjamin'i 'cehennem' betimlemesine götüren, modernitenin sebep olduğu eşzamanlı hızlı değişim ve ölümcül yineleme ile beraber, işte bu görünümdür. Benjamin'e göre moda cehennemîdir; çünkü, gelenek karşısında takındığı saygısız tutuma rağmen (yukarıda belirtildiği üzere) sosyal unutkanlığı hızlandırır ve yoğunlaştırır; ve hatta bu unutkanlığı kendisine dayanak alır.

Benjamin sık sık moda konusuna geri döner: Oysa ki modayı fahişelikle ilişkilendirmesi; değersiz olanın ve tabii ki kadınsılığın sembolü olarak alması önemli bir noktadır. Moda, diye öne sürer Benjamin, modernitenin hem icadı hem de prototip sembolüdür. Eğer ütopyacı yada özgürleşimci ideallerin kitle kültürü içinde kendilerine gizli bir ifade bulmayı nasıl başardıklarını anlamak istiyorsak, modanın yakın geçmişi (yani geçen sezonun modellerini) lanetlemesine karşı durulmalıdır.

Benjamin'in moda üzerine öne sürdüğü fikirlerinde, ticari meta biçiminin kültürel anlamı üzerine yaptığı tüm yorumlarda da olduğu gibi, sorunlar ve tutarsızlıklar vardır. Bu sorunlar kolayca açıklanabilecekmiş ve kültür araştırmaları alanında diğer çalışmalarla beraber yer edinebilecekmiş gibi davranmak anlamsızdır. Öte yandan, Benjamin'in lehine olarak, popüler kültürün bu ülkede akademik ya da politik herhangi bir tartışmanın konusu haline gelmeyi başarmasından çok daha önce -o zamandan beri göstergenin çoğul-vurgululuğu [multi-accentuality] olarak adlandırılan-, anlamın dengesizliğini, değişim kapasitesini ve tarihsel değişimin de dükkân ve pasajların raflarını dolduran tüketici mallarının anlamları ve biçimleri içinde ne derece yoğunlaştığını ve ifade bulduğunu kendi tarzında kabul etmiş olduğu söylenebilir. Benjamin, bunun yanısıra, ticari metaların kitleler için birincil olarak bir imge işlevi gördüğünü de fark etmiştir. Bu kitleler ticari metalara bakabilir ama satın alamazlar ya da en azından satın alma imkânı bakma imkânının çok gerisinde kalır. Bu insanların baktıkları, ister vitrin düzenlemesi ister dergilerin sayfalarına konmuş fotoğraflar olsun, sadece alımlama sırasında harekete geçirilen anlamlarla dopdolu metinlerdir. Moda konusunda Benjamin ayrıca, -tabii hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde- erkek yazarın afallamış, büyülenmiş, fakat aynı zamanda himaye edici bakışını da yansıtır. Olanları hayretler içinde seyreder ve olumlu öğeler bulmaya çalışır; ama yine de, burjuva kültürü müsrif bir şekilde her sezon gardırobunu yeniler ve bu yüzden de kendi kendisini kutlarken, Benjamin bu durumu kesinlikle onaylamaz. Benjamin'in kadınlarla kurduğu sorunlu ilişki,

yazılarında cinsel politikaların eksikliği ve sürekli olarak fahişenin cazibesine göndermelerde bulunması, 'yıkıcı' öğelerin burada çok daha etkili bir şekilde var olduğu gerçeğini Benjamin'in dikkate almadığını gösterir. Örneğin Benjamin, kadınlar için özgürlük fantazilerinin moda dili içinde ve moda dili aracılığıyla biçimlenebileceğini gözardı eder.

Benjamin'in *Pasajlar Yapıtı*'ndaki amacı, aslında, aynı zamanda kültürel uygulamanın da bir parçası olan bir kültür kuramı geliştirmektir, ne var ki bu amacına tam ulaşamamıştır. İnsanlar ya da kitleler burada eğretilemeli bir varlığa sahiptirler sadece. Bir *flêneur* (modernitenin boşluğunun simgesi) olarak bile Benjamin, garip bir şekilde nüfussuz bir kent panoramasında yer alır: Burada sadece, fiziksel çürümeleri sebebiyle acıklı bir görünüm içinde olan ve bu sayede seçtikleri iş çevrelerine -terk edilmiş pasajların üst katları- çok yaraşan fahişeler dolanmaktadır. Onlar da ıskartaya çıkarılmış 'kitlesel eşyalar'dır. Benjamin'in tüketici toplumunun insanlarına ya da etkileşim boyutuna yüz çevirmesi, hiç kuşkusuz, metodolojik olduğu kadar felsefi bir karardır. Onun kültürel kuramı, bir sosyal ilişkiler kuramı olmaktan ziyade nesneler kuramıdır. Bunun sonucu olarak, bu insanların belli belirsiz varlıklarının günlük eşyalar ve el yapımı ürünleri içindeki ütopik itkilerinin ve anlamını çözmek ya da genişletmek daha da zorlaşmaktadır. Bunlar tam olarak nereden kaynaklanmaktadır, anlamları nedir? Bu, her şeyin herkese yetecek miktarda olduğu; ve böylece anti-elitist, demokratik bir kıvılcımın alevlendiği bir bolluk fikri midir? Eğer böyleyse, bu sınıf bilinci, gelişmeye başlamış bir bilinç midir yoksa çoktan aşkın hale mi gelmiştir? Ya da, toprağın ürünlerinin burjuva mülkiyetinin kanunlarıyla tamamen kontrol altına alınmadığı eski bir folk kültürünün tarihsel artıkları, bu kültürü anımsatan bir şey? Yoksa Benjamin, kapitalizmin içinde kendi sonunu taşıdığı ve bu aşkınlığın göstergelerinin günlük hayatta yakalanabileceği yönündeki Marksist fikre mi dayanmaktadır? Bu noktaların pek açık olmamasının tek sebebi *Pasajlar Yapıtı*'nın büyük kısmının notlar şeklinde yazılmış olması değildir; bunun yanında, çok ileri gittiği-

ni fark eden Benjamin'in gözünü çocukluğuna çevirerek çözümlemelerine devam etmesinin de önemli bir etken olduğu gerçektir.

Buck-Morss burada övgüye değer bir yorum çalışması yapmıştır. Pasajlar Yapıtı'nda bir dizi kuramsal kıvılcım, fikir ya da düzyazı imgeleri halinde kalanları daha net bir yapıya oturtur. Tüketici kültürü, rüyalarımız için gerekli hammaddeyi sağlayarak bilinçaltımıza işlemektedir. Biz eski bir kravat ya da eski bir çift ayakkabının rüyasını değil, özel bir sosyal anın simgesi olan kravatların ya da ayakkabıların rüyalarını görürüz. Bu anlamda moda bizim içsel ve bilinçdışı düşünme sürecimize girer ve onu şekilllendirir. Aynı şekilde bellekte de, çocuğun annesinin eteğine sarıldığı, sıcak duygularla anımsanan o an, sadece prototip bir etek değil o anın eteğidir; yani tüketici kapitalizminin bir metasıdır. Zaman, bu metaya olduğu kadar, onu giyene de acımasız davranır. Bu, metaların hayatlarımızın bir kısmını belirlediklerini, bizim gerçekliğimizi kurduklarını, içinde yaşadığımız kültürün dokusu olduklarını, yani sadece birer ticari meta olmadıklarını söylemeye benzer.

Ama Benjamin sürekli olarak çocukluk dönemine ve *'Berlin Günlüğü'*nda belirtilen daha kuramsal bir yaklaşımla işlenmiş fikir ve deneyimlerin çoğuna geri döner. Bunlar arasında annesiyle yaptığı alışverişler; babasının iş ilişkileri sebebiyle dairelerine getirilen çok çeşitli lüks mallar; ve ayrıca ailesinin modernitenin ön cephesinde konumlanmış olmaları -ki bu konum daha sonra onlar için trajik sonuçlar doğurmuştu- vardır. Nazizm'in yükselmesinden önce, Benjamin'in babası Berlin'de ilk buz pateni sahasına para yatırmıştı. Benjamin bu sahayı hem bir buz-sarayı hem de denizci kıyafeti giymiş bir fahişenin bulunduğu bir gece klübü olarak hatırlıyordu, bu fahişe onun için sonradan bir arzu ve fantezi kaynağı haline gelmişti.

Benjamin, çağdaş kent yaşamının çoğu zaman fark edilmeyen ama günlük hayata ait göstergelerinden büyülenirdi: Sandöviç satıcıları, benzin istasyonları, neon tabelalar, kadın modası, ışıl ışıl mağaza vitrinleri. Onu en çok çeken ise, kısa süre önce bir kenara atılmış, ama Buck-Morss'un 'yarılanma-süreci' diye tanımladığı durumda

varlığını hâlâ sürdüren nesnelerdi. Böyle metalar, modern kapitalizme özgü zaman akışının simgesi gibi görünüyorlardı. Benjamin'e göre bunların modernite tarihi içindeki yerleri özel bir öneme sahipti: Modernite daha yeni görülmeye başladığı için, tüketici kapitalizminin yanıbaşında varlığını sürdüren fakat henüz bu kapitalizm tarafından ele geçirilmemiş olan ütopik öğelerin bazılarını tanımanın henüz kolay olduğu, erken bir dönemi temsil ediyorlardı. Benjamin'e, nesne ve meta biçimi yoluyla, kazanç, servet ve özel mülk dışında kalan arzu ve ideallerin de dile getirilebileceği umudunu veren, işte bu itkilerdi.

Benjamin, tüketici kültürüne bu açıdan yaklaşarak, burjuva kapitalizminin, ürettiği her şey ve bu üretimin tarihsel şartları üzerinde kurduğu hegemonyadan da kurtulmaya çalışıyordu. Eğer nesneler büyüleme ve unutulma yeteneklerine sahip olsalardı, o zaman Benjamin bu nesneler içinde ve bu nesneler aracılığıyla gerçekleşen ortaya çıkarılma ve anımsanma sürecinde, toplumun (yani devrim süreci yoluyla) yeniden büyülenmesi eyleminde aktif bir rol oynayan, başka bir büyüleme tarzı betimlerdi. Dolayısıyla Benjamin, nesnelerini geriye doğru okuyarak, başka bir yer, uzam ve kültür tarihi önermektedir: Pasajlar projesi. 1920 ve 1930'larda pasajlar modernitenin sürekli değişen deneyiminin örnek sembolleri olarak varlıklarını sürdürüyorlardı. Yıkılmakta olan cepheler, süslü püslü, şatafatlı cam tavanlar, bol bol kullanılan demir işleri, yakın geçmişin lüksünü yansıtan atmosfer, bir zamanların modası olan ama artık gözden düşmüş ve vitrinlerde öylece bırakılmış eşyalar; bütün bunlar Benjamin için, 'bilişsel imgeler'in sözsel slayt gösterisini yapabileceği zengin bir hammadde kaynağı oluşturuyordu.

Kültür araştırmaları perspektifinden bakıldığında, Benjamin ile ilgili belirtilmesi gereken birkaç nokta daha vardır. Bunların bazılarından söz arasında zaten bahsedilmiştir, sadece birkaç ek daha yapılması gerekir. Diğerleri ise, Benjamin'in kendi dolaylı tarzıyla kültür araştırmalarına yöneltebileceği bazı açık uçlu sorulardır. Benjamin'in ayırtlayıcı ve yaratıcı tartışma tarzı 'geriye bakış' fikri etrafında kenetlenir. Kent modernitesinin gösterge ve görünüşlerinin çoğuna hay-

ran iken, bir yandan da inatçı bir tavırla, köşeye sıkıştırılmış hızlı değişimin akışını, yakın geçmişe bakarak engellediğimiz konusunda ısrar eder. Bununla birlikte, Benjamin, modernite öncesinin son döneminin tam ya da çizgisel bir tarihsel anlatımını da önermemektedir. Bunun yerine benimsediği yöntem, 'diyalektik imge' içinde ve diyalektik imge aracılığıyla çalışmaktır. Böylece Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı resmini, tarihsel değişim süreci üzerinde düşünmek için bir fırsat olarak kullanır. Kapitalizmin kendi kendisini, başarılarını ve zaferlerini 'söylencesel süreçler için dikilen büyük anıtlar'la kutladığı (Buck-Morss, 1989: 93) yerde, Benjamin bu resmi farklı bir görme biçimi bir temsili olarak niteler. Burada 'sanki bakmakta olduğu bir şeyden uzaklaşmak üzereymiş gibi duran' (Benjamin'den aktaran Buck-Morss, 1989:93) 'tarih meleği', bir 'olaylar zinciri' değil, bir hurdalıktaki döküntüler yığınını andıran felaketler dizisi görür. İlerleme, meleği uzam ve zaman boyunca, kendi isteği dışında ileri taşıyan o 'fırtına'dır. Sırtını geleceğe döner ve altındaki hasarı seyreder. İmgenin gücünü sergilemek ve tarihyazımsal yaklaşımını izah etmek için imgeyi bir araç olarak kullanmak amacıyla, Klee'nin tablosu gibi küçük, narin ve modernist yapıtlara bakmak, Benjamin'in özelliğidir.

Benjamin bize sürekli olarak tarih gereğinden bahsetmekle kalmaz, ayrıca, yönteminin kültür araştırmaları için özellikle uygun olduğunu da kanıtlar. Benjamin'in geliştirdiğine benzer, daha radikal bir tarih kullanımı, popüler imgeler ve metinsellik üzerine mevcut çalışmaları tamamlayabilir. Eğer bunu gerçekleştirebilecek kesin yol onun şiirsel dil kullanımı yüzünden belirsizleşmişse -ki kendi 'metni'de aynı sebeple neredeyse belirsizlik derecesinde yoğunlaşmıştır-, o zaman bu, belki de geçmişte olduğu üzere, Benjamin'in 'öteki yapıtı'nın değerini göz ardı etmemizi gerektirmez. Elbette Baudelaire'den etkilenmiştir, elbette Paris ve Berlin'in sokak kafelerinde oturup sonradan kültürel tarih, kuram ya da felsefe adı altında birleştireceği düzyazı imgeleri oluşturmuştur. Onun yaptığı, tüketici kültürü imgeleri ve metaları üzerine bir tür arkeolojik çalışmaydı. Ama bu, bizim kendi semiyoloji uygulamalarımızdan çok da uzak değildir. Bu, kelime-

nin tam anlamıyla, kültürel tarihtir; belki de Dick Hebdige'nin çağdaş pop kültürü dünyasından, özellikle de 'Hiding in the Light' (Hebdige, 1988) adlı denemesinde dikkat merkezi olan dazlak fotoğraflarından alınan imgeler üzerine yaptığı 'okumalarıyla' karşılaştırılabilecek bir yazı biçemi ve çalışma tarzıdır. Aynı zamanda, Hebdige'nin köhne mahallesinde, sahibi tarafından bir tür mabede, 'harabeler arasında bir katedrale' dönüştürülen araba imgesini de büyük oranda hatırlatır. Belki de kasıtlı olarak, Hebdige bu yazıya, Benjamin'den yaptığı 'tarih meleği' (Hebdige, 1988) alıntısı ile başlar.

Benjamin'in tarihe duyduğu ilginin 1990'larda kültür araştırmalarına sağladığı ikinci bir fayda ise, tarihin sonlandırılmasına meydan okumasıdır. Yakın tarih hissinin, yaşadığımız şimdiki zamanda, sürekli olarak bizimle olmasını savunur. Bu ise biraz çaba gerektirir, çünkü içinde yaşadığımız tüketici kültürü unutmaya ya da yüksek bir seçiciliğe sahip hatırlamaya, örneğin nostalji ve miras endüstrisine dayanmaktadır. Ama aynı zamanda birkaç ek soru daha atar ortaya. Hangi yakın tarih? Bu tarih nasıl seçilecek? Hangi ölçüte göre? *Pasajlar Yapıtı*, Benjamin'in bakışıyla kent yaşamının 'penceresinden' görülen seçilmiş maddelerin tarihi ve belgelenmesidir. Onun seçilmiş imgelerini niteleyen şey, yaşları dolayısıyla daha az görünür olmalarıdır. Öte yandan, bu maddeler kesinlikle yaşlı değillerdir: Tarihsel değişimin hızı, endüstrileşmenin bu son aşamasının doğurduğu teknolojik ve sosyal değişimlerin bir sonucu olarak artmıştır sadece. Bu 'simgesel' eşyaların modası; yen eşyaların bol miktarlarda gelmesiyle, geçmiştir. O halde tarih, iki misli kurmacadır. Tüketici kültürünün dilinde kendini belli eden, zamanın akışı değil, kapitalist üretimin hızıdır.

Benjamin'in yapıtı için en önemli olan, kendisinin de yazmakta olduğu, zamanın anlık tarihidir. Faşizm de kendini doğallaştırma konusunda hiç de doğal olmayan, neredeyse sihirli bir yeteneğe sahipti. Kitle iletişim araçlarının, söylence ve kuttörenin [ritüel] gücünü anlamakta hiç gecikmemişti. Benjamin'in tarihsel yöntemi aynı zamanda faşizmin görkemine, evrensellik iddialarına ve anıtsal görüsüne veri-

len keskin bir yanıttı. Benjamin, komünizmin görkemli, kurtarıcı anlatısını reddederek, alçakgönüllü, imgeci kültürel tarih uygulamasıyla eşitsizliğe karşı inatla direnmiştir.

Benjamin, annesinin eline yapışan bir çocuk gibi, sıkı sıkı tutunur geçmişe. Geçmişin 'nabzını' hissettiği şimdiye ait küçük haz ve keyifleri dikkatle çözümler ve kaydeder. Benjamin'in en iyi yapıtı bir kültür sevgisi, kitaplar ve kartpostallar da dahil olmak üzere kültürel maddeleri toplama sevgisi ve geleneksel açıdan akademik çalışmanın konusu olmayan (örneğin yürüyüş yapmak, kafe kültürü) kent deneyimlerine duyduğu sevgi ile körüklenmiştir. Bu düşünce yönelimleri onun dönemin Alman solu ile takışmasına sebep olmuştur (*Pasajlar Yapıtı*'nı kavramlaştırmasında ve yazmasında büyük yardımını gördüğü Bloch gibi birkaç kişi hariç).

Çoğu zaman, sosyalist devrim yararına değil de tarihin ve faşizmin amansız güçlerine karşı yazıyormuş gibi görünür Benjamin. Marksizme, bir politik uygulama ya da tarih kuramı olarak kuşkuyla yaklaşan Benjamin, Marksist fikirlerden faydalandığı, sanat ve kültür ile ilgili sorularda Brecht ve Lacis'ten etkilendiği, kendine özgü bir yol izler; ama bir yandan da *Pasajlar Yapıtı*'nda moderniteyi, çok katmanlı sosyal gerçeklik olarak ele alır ve bunun sadece felsefi parçalanma, 'diyalektik imge' ya da not biçimlerinde kavranabileceğini düşünür. Bu tür bir yazış aynı zamanda da yazınsal bir deneydir; sımsıkı işlenmiş düzyazı imgeleri dizisi halinde toparlanan yeni kuram, tarih ve felsefe uygulamaları yaratma girişimidir. Bu parçalar Benjamin'in biçeminin damgasını taşır. Pasajlar Yapıtı'nın kültür araştırmaları alanında faydalı olabilmesi için, bu alanda çalışanların deneyciliğin ve disiplinlerarasındalığın önemini; ayrıca, sadece kültürel çözümleme ile felsefe, tarih, yazınsal eleştiri arasındaki ayrımları değil, aynı zamanda sanat ve eleştiri arasındaki ayrımları da kaldırmanın önemini iyice anlamaları ve bunu yeninin uğruna değil, sosyal değişim ve dönüşüm uğruna yapmaları gerekir.

* * *

Birmingham'da yaşadığım sırada, en yakın arkadaşlarımdan ve komşularımdan biri feminist Sovyet tarihçisi Lizzie Waters idi. Bir Sovyet vatandaşı ile evli olduğu için, yapıtlarını takma isimle yayınlamak zorunda olsa da, Moskova'ya sık sık gidebiliyordu. Moskova'da geçirdiği uzun bir kıştan sonra Lizzie Birmingham'a kuyrukları ve aylar süren meyvesizliği ve sebzesizliği anlattığı öyküleriyle geri döndü. Bir gün, donmuş tavuk bulunduğunu duyduğu için, saatlerce kuyrukta beklemişti. Tavuğu alıp Avustralya'dan gelen akademisyen arkadaşlarına yemek hazırlamak için açtığında, tavuğun Almanya'dan geldiğini ve son kullanım tarihinin üstünden iki sene geçtiğini görmüştü.

Birkaç hafta sonra (*Perestroika*dan da yıllar önceydi, Ağustos 1991 darbesi bir yana) sonunda Moskova'ya Lizzie'yi ziyarete gitmeyi başardım. Ama oraya ulaştığımda şehir merkezinin gülümseyen, iyi giyimli kadın ve erkeklerle dolu olduğunu gördüm. Her tarafta şenlik havası vardı. Binaların mimarisi, çocukluğumu geçirdiğim Glasgow'un kasvetli yoksullar apartmanlarını ve belediye binalarını andırırcasına koyu renkli ve görkemliydi. Mağazalar elbiselerle ve ev araç gereçleriyle doluydu; ama en önemlisi, şehrin kalbi gibi gözüken ve buzlu camlardan sokaklara ışıkları taşan kafelerdi. Nihayet, bana el sallayıp beraber olduğu arkadaşlarına katılmamı işaret eden Lizzie'yi görebildim. Bulundukları yer renk ve sıcaklıkla yıkanmıştı sanki. Dumanı tüten kahve, sıcak çikolata ve kek ısmarlandı. (*Moskova Günlüğü*'nde Benjamin 'Otelin mutfağı yoktu, o yüzden canınız istediğinde sıcak bir bardak çay bile içemiyordunuz,' diye yazar [1985: 41]).

Bunu adamakıllı politik bir rüya diye anımsıyorum. Sözüm ona sosyalist olan bu toplum, beklediğimin aksine, bana kendi günlük yaşamımı düzenediğim birçok tüketim metaı ve eşyası sunmuştu: Örneğin kahve ya da şehir ışıkları ve elbiseler. (*Moskova Günlüğü*'nde Benjamin ayrıca şöyle yazar: 'Mahallelerde çekilen kıtlıklar burada garip bir etki yaratır: Diğer şehirlerin aksine, buradaki sokaklarda, ne-

redeyse bütün pencereleri ışıklı, küçüklü büyüklü evler sıralanmıştır... bir parlaklığa bakmakta olduğunuz düşünebilirsiniz' [104]). Dostluk ve arkadaşlık da bu gürültülü, kalabalık düş ortamında gelişmişti. Ne korku, ne sessizlik ne de dikkatle kullanılan sözler vardı.

Sonuçta, Susan Sontag'ın (1979) belirttiği gibi, Benjamin'in bugünün sol aydınları için bir imge olarak varlığını sürdürmesi, belki de hiç önemsiz değildir. Geriye dönüp onun çok sayıdaki fotoğraflarına baktığımızda inatçı bir akademisyen, zoraki bir sığınmacı, eleştirel bir aydın görürüz. Benjamin değişime ne kadar ihtiyaç olduğunu ve hiç vakit kaybetmeden faşizmle mücadele edilmesi gerektiğini anlıyordu; ama o, politik açıdan didaktik değildi. Düşünce ve uygulamalarında dogmatik ve otoriter de değildi. Yapıtının bugünün kültür araştırmaları için bir önemi de, Benjamin'in, çağdaş postmodernistler gibi, ilerleme kavramını ve tarihi düz bir çizgi gibi ele almayı reddederken, kültür araştırmalarında tarihin işgal etmesi gereken yeri bütün gücüyle savunmasıdır. Bu sebeple, hüznü ve intiharı sadece yaşamöyküsel bir not değil, yakın tarihin bir parçasıdır; ve kültür araştırmaları bunu her zaman anımsamalıdır.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor (1967) *Prisms*, çev. Samuel ve Shierry Weber, Londra: Neville Spearman.

Barthes, Roland (1977) 'The death of the author' ve 'The rhetoric of the image', *Image, Music, Text*, Londra: Fontana, s. 142-9 ve 32-52.

Barthes, Roland (1981) *Camera Lucida*, Londra: Fontana. [Camera Lucida, Altıkırkbeş Yay. Türkçesi: Reha Akçakaya]

Baumann, Zygmunt (1989) *Modernity and the Holocaust*, Ithaca, NY: Cornell University Press. [*Modernite ve Holocaust*, çev. Süha Sertabipoğlu, Sarmal Yay. 1997]

Benjamin, Walter (1970a) *Understanding Brecht*, Londra: NLB. [Brecht'i Anlamak, Metis Yay. Türkçesi: Haluk Can-Aydın İşisağ, 1984]

Benjamin, Walter (1970b) *Illuminations*, Londra: Jonathan Cape. [Parıltılar, Belge Yay.]

Benjamin, Walter (1973) *Gesammelte Schriften*, cilt.1 (der.) T.W.Adorno, Frankfurt am main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1977) *The Origins of German Tragic Drama*, çev. J. Osborne, Londra: NLB:

Benjamin, Walter (1979) *One Way Street*, Londra: NLB.

Benjamin, Walter (1982) *Gesammelte Schriften* (cilt 5 *Das Passagenwerk* de dahil olmak üzere), (der.) R. Tiedemann, Frankfurt am main: Suhrkamp. [Pasajlar, Türkçesi: Ahmet Cemal, YapıKredi Yay., 1993]

Benjamin, Walter (1985) *Moscow Diary*, Özel Sayı, Ekim 35, (der.) G. Smith, çev. R. Sieburth, Cambridge, MA: MIT Press.

Bennett, T. vd. (der) (1981) *Culture, Ideology and Social Process*, Londra: Batsford.

Berger, John (1972) *Ways of Seeing*, Harmondsworth, Mx: Penguin/BBC. [Görme Biçimleri, Metis Yay.]

Bloch, Ernst (1991) *Heritage of Our Times*, Oxford: Polity.

Buck, Morss, Susan (1989) *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MA: MIT Press.

Chalmers, Martin (1991) 'Carnival Time in Weimar', *Times Literary Supplement*, 6 Eylül.

Chambers, Ian (1985a) *Metropolitan Culture*, Londra: Macmillan.

Chambers, Ian (1985b) *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, Londra: Macmillan.

de Certau, Michel (1984) *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, CA: University of California Press.

Eagleton, Terry (1981) *Walter Benjamin: Or Towards A Revolutionary Criticism*, Londra: Verso.

Enzensberger, Hans Magnus (1970) 'Constituents of a theory of the media', *New Left Review* 64.

Featherstone, Mike (der.) (1980-) *Theory, Culture and Society: Explorations in Critical Social Science;* Sage tarafından Londra'da basılan yayın.

Fiske, John (1989) *Understanding Popular Culture,* Londra: Unwin Hyman.

Gilroy, Paul (1991) 'Against ethnic absolutism', L. Grossberg, C. Nelson ve P. Treichler (der) (1991) *Cultural Studies*, New York: Routledge. s.189-99.

Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary ve Treichler, Paula (der.) (1991) *Cultural Studies,* New York: Routledge.

Hall, Stuart (1981) 'Two paradigms in cultural studies', T. Bennett vd. (der.) *Culture, Ideology and Social Process*, Londra: Batsford, s. 19-39.

Hebdige, Dick (1979) *Subculture: The meaning of Style*, Londra: Routledge.

Hebdige, Dick(1988) *Hiding In the Light,* Londra: Routledge/Comedia.

McRobbie, Angela (1991) 'New Times in Cultural Studies', *New Formations* 13, Bahar: 1-17 (bu kitabın ikinci bölümünde yeniden basılmıştır).

McRobbie, Angela (1992) 'Post-Marxism and cultural studies', L. Grossberg, C. nelson ve P. Treichler (der.) *Cultural Studies,* New York: Routledge s. 719-30 (bu kitabın üçüncü bölümü olarak yeniden basılmıştır)

Puttnies, Hans ve Smith, Gary (1991) *Benjaminmania: Ein Biografisce Recherche*, Ananbas: Verlag Giessen.

Rabinbach, Anson (1985) Benjamin, Bloch and modern Jewish messianism', *New German Critique* 17, Bahar 78-125.

Sontag, Susan (1979) *On Photography,* Harmondsworth, Mx: Penguin. [Fotoğraf Üzerine, Altıkırkbeş Yay., 1993, Türkçesi: Reha Akçakaya]

Sontag, Susan (1983) 'Under the sign of Saturn', *Under the sign of Saturn*'de Londra: Writers and Readers, s. 109-37.

Williams, Raymond (1961) *The Long Revolution*, New York: Columbia University Press.

7
Gayatri Chakravorty Spivak İle Bir Söyleşi

Gayatri Chakravorty Spivak'ın *Yale French Studies* (bundan sonra YFS diye anılacaktır) ve *Social Text*'de (bundan sonra ST diye anılacaktır) yayınlanmış, sonraki gelişmelere ışık tutan üç denemesi hâlâ Amerika'da feministler ve diğer çalışma alanlarında faaliyet gösterenler arasında, Atlantik'in[1] İngiliz yakasına oranla, daha fazla tanınmaktadır. YFS'nin birincil özelliği yazınsal bir yayın olmasıdır; Lacan, Derrida ve onların izinden gidenlerin yapıtlarının çoğunu ABD'de tanıtmış, ayrıca, yeni gelişmekte olan Amerikan yapısalcı ve postyapısalcı eleştiriye alan açmıştır. Social Text'in geniş bir politik ve kuramsal yelpazesi vardır; Amerikan okurlarına Foucault'nun ve eleştirilerinin tanıtılmasında epey pay sahibidir. Bunların yanında ST, popüler kültür, sinema, emperyalizm, ırkçılık ve tabii ki Marksizm etrafında, Fredric Jameson ve Edward Said gibi yazarların da katıldığı tartışmalara sürekli olarak yer vermiştir.

Bu yayınların sayfalarında yer alan kuramsal yazılar hakkındaki bilgim çok geniş değil. Ama Gayatri Chakravorty Spivak'ın makalelerine dönmemin sebebi entelektüel kapsamlarının genişliği; ve ayrı-

ca Gayatri'nin postyapısalcı evrende başıboş dolaşan fikir ve kavramların çoğunu özümseyip yeniden formüle etme konusunda gösterdiği beceridir. Gayatri'nin 'French feminism in an international frame' [Uluslararası Çerçevede Fransız Feminizmi][2] adlı makalesindeki çıkış noktası, bu Fransız eleştirel çalışmasının büyük bir kısmının feminist açıdan bükünlenmesidir. Onun yapmayı başardığı şey, bu yapıtı, 'öteki' gösterenlerden oluşmuş bir dizi ile, örneğin 'Üçüncü Dünya Kadınları'nın temsili ile bağlantılı bir bağlama oturtmamayı başarmasıdır.

Gayatri, bu etkili eleştirinin parametrelerini belirttikten sonra, 'yüksek Fransız feminizminde', kadın çıkarlarının uluslararası bir temelde gerçekten de çakışabileceği akla uygun bir uzamı *önerebilen* noktaları yerine yerleştirir.

Gayatri'nin yapıtını İngiliz okurlarına tanıtmak istememin başka nedenleri de var. Burada, postyapısalcılık adı verilen alanda çalışan bir feminist söz konusudur; bu feminist aşırı derecede zor olan kavramları kullanır ve hiç yılmadan onları kendi amaçlarına uydurmaya çalışır. Ve bu arada, okuru derli toplu sonuçlarla teskin etmeyi reddederken, yoğun postyapısalcı yazıların zarif oyunlarına da kaptırmaz kendini. Ben okurlara sadece, *Of Grammatology*[3]'ye yazdığı geniş önsöze, metnin kendisine ve Spivak'ın çevirisine başvurmalarını önerebilirim heyecanla. Müthiş bir eleştiri yapıtıdır bu; ve çok aydınlatıcıdır. Spivak önsözünde, Derrida'nın çalışmaları ile Nietzsche, Freud ve Heidegger'in çalışmaları arasındaki bağlantıları betimler. Bunun yanında, Derrida'nın Barthes ve Lévi-Strauss eleştirilerini de açıklığa kavuşturur; ve ancak ondan sonra yapıbozum yönteminin ana hatlarını belirtmeye başlar. Son olarak Gayatri, çeviri çalışmasını ele alır; bu çalışmayı mükemmel ve kesin bir yeniden üretim olarak görmez pek, daha ziyade, çeviri ona göre hiçbir zaman 'orijinal' olmayan bir şeyin bir uzantısı, yeniden yazımıdır.

Üzerinde yorum yapmaya değer iki nokta daha vardır. Ezici bir şekilde beyaz bir ortamda çalışan siyah bir kadın olarak Gayatri, marjinallik iddiasını şiddetle reddeder. Buna rağmen, siyah olmanın ge-

tirdiği deneyimler, onun özel bir entelektüel çalışmanın uygulamadaki sonuçlarını görmek arzusuna, sabırsızlık katar. Ve bir öğretmen olarak da Gayatri, ayrıca, kitapta ve hatta kendi öğretmenlik söyleminde yer almayan yeni fikirlerin seminer odasında hayat bulduğu konusunda ısrarlıdır. Bunların ikisi de, yapıbozuma katışıksız bir metinbağımlı [text-bound] katımı sürdürmeyi güçleştirir.

Söyleşinin içeriğiyle ilgili olarak Gayatri, teybim kaydetmeye başlamadan önce yaptığımız tartışmada 1984 İngilteresi üzerine edindiği izlenimleri aktarmayı reddetti; ve bu kararını 'yerel renk' sorusuna çekilmek istememesiyle açıkladı. Ama onun her tür entelektüel turizmden kaçınması, çoğu İngiliz entelektüelin uluslararası alanda sahip olduklarını iddia ettikleri merkeziliği yerinden etme konusunda gösterdiği sessiz inatla tamamen ilgisiz sayılamaz. Onun istediği, biraz daha alçakgönüllü olunması ve bunun yanında, asgari bir kitleye sahip olan başka entelektüellere daha fazla ilgi ve dikkat gösterilmesi idi. Belki de burada Gayatri, Fransa'dan gelenlerin dışında kalan çevirilere gösterilen sürekli ilgisizliğe ve diğer Avrupa ve Üçüncü Dünya ülkelerinin politikalarına gösterilen ve halen İngiliz entelektüel yaşamını niteleyen kayıtsızlığa gönderme yapmaktaydı. Gayatri'nin belirttiği üzere, heyecan ve coşku devreleriyle birlikte sol enternasyonalizmi, sömürgeci hayırseverlikten pek de uzak değildir. Üçüncü Dünya ülkeleri diye adlandırılan ülkelere baktığımızda çevremizde gördüğümüz karmaşayı unutabiliyoruz hâlâ. Bu 'öteki'yi bir birlik, şeffaf bir gerçekçilik (siyah ve beyaz) olarak görüyoruz. Homi Bhabha bu savı *Screen*[4] dergisindeki harika yazısında geliştirmiştir; bu daha geniş okur kitlesini hak eden bir çalışmadır. Bhabha bu gerçekçi bakışı, aranılan ve dolayısıyla Üçüncü Dünya'da bulunan bir egzotizm arzusunun tamamlayıcısı olarak koyar ortaya. Bhabha'nın denemesi daha da genişletilebilir. Sol kanat ve kadın hareketi de, sömürgeciliğin ve emperyalizmin bıraktığı mirasın alçaklıklarıyla uğraşmaya başlamayı ***kısmen*** mümkün kılan hoş egzotizm arayışına katılmışlardır. Ve bu popüler düşlemler, çoğu zaman daha derin sosyal ihtiyaçları karşılar. Batı Almanya'daki sol kanat, kendi ülkelerinin sıkı

bir istikrar içinde görünen politik durumuna bir alternatif olarak gördükleri ve savaş sonrası yeniden yapılanmanın, tüketiciliğin ve Alman ekonomi mucizesiyle özdeşleştirdiğimiz her şeyin bir sonucu olarak kabul ettikleri için, Üçüncü Dünya'daki mücadelelere kucak açmışlardır. Bunun yanında, babalarının miraslarını silme arzusu ve tüm bunlarla beraber 'karanlık' ırkların cazibesi de vardır. Gayatri'nin söyleşinin sonlarına doğru sorguladığı, işte bu izleklerdir.

Angela Mc Robbie: 'French feminism in an international frame' adlı makalenizle yaklaşık üç yıl önce karşılaştım ve o zamandan beri de defalarca okudum. Bunun sebebi kısmen makalenin entelektüel kapsamının genişliği, kısmen de güçlü bir şekilde politik odaklı olmasıydı. Makalenin sonuç kısmı (tabii her ne kadar bu sonuç tam anlamda bir sonuç olmasa da), özellikle de kadın bedeni ve haz kavramları etrafında ele aldığınız bütün yönelimleri bir araya getirmeniz, beni hem şaşırtmış hem de heyecanlandırmıştı.

Gayatri Chakravorty Spivak: Bu makale benim için çok önemliydi; çünkü entelektüel ve pratik yaşamımda çoktan bir araya gelmiş, ama benim henüz farkında olmadığım birçok şeyin bir araya toplanmasına yardımcı olmuştu. Bunu bir tür öykü ile anlatabilirim. İki saygın Amerikan yayın organı, *Critical Inquiry* ve *Yale French Studies* aynı zamanda benden Fransız feminizmi hakkında yazmamı istedi. Ve ben şöyle düşündüm: 'Fransız yüksek feminizminin sözcüsü haline gelmem garip değil mi, burada neler oluyor?' Bu yüzden, *Critical Inquiry*'ye benim asıl istediğimin devrimci Bengal feminist kurmacasından (benim ana dilim budur) bir yapıt çevirmek ve bu çeviriye bir giriş yazmak olduğunu söyledim. Bana kurmaca almadıklarını, ama yine de bir şans tanıyacaklarını söylediler. YFS'ye ise Amerika Birleşik Devletleri'nde Fransız feminizminin sözcüsü olarak içinde bulunduğum zor durumu anlatmayı önerdim. Belki de bu duygusal bir makale, çünkü benim yaşamımdaki gerçek bir değişikliği ifade ediyor. O zamandan beri ciddi bir şekilde (ve sadece duygusal bir şekilde de-

ğil, her ne kadar insan bunun gibi bir projede etkilerden uzak kalamıyor olsa da), yazınsal eleştiriyi (çünkü benim uzmanlık alanım bu) ve daha da önemlisi, feminist yazınsal eleştiriyi emperyalizm eleştirisi ile nasıl bağdaştıracağımı çözümlemeye uğraşıyorum. Sadece on dokuzuncu yüzyıldaki anlamıyla emperyalizm değil; bunun yerine geçmiş olan yeni-sömürgecilik ve uluslararası işbölümü anlamındaki emperyalizm. Sömürgeci söylem eleştirmenlerinin nasıl olup da bu söylemin şu anda iş başında olduğunu unutabildiklerini ele aldım; ve ayrıca, Birinci Dünya'nın çağdaş koşullarında kişinin, adına ırkçılık diyelim, işte bu ırkçılığa baktığında, tarihinin on dokuzuncu yüzyıldan birazcık daha farklı göründüğünü nasıl olup da unutabildiğiyle ilgilendim. Benim için 'feminizm', uygun bir ad verilmiş bu hareket, iki uç arasında çifte bağla bağlanmış gibidir. Çalışmamın yönü budur.

AMcR: Amerikan solunu ele alıp işlemek, burada bizim için hâlâ zor. Bulunabilir yayınların çokluğuna rağmen, *Monthly Review*, *Signs*, *Feminist Studies* gibi süreli yayınlar ve *Diacritics*, *October*, *Social Text*, *Camera Obscura* ve *Yale French Studies* gibi daha kuramsal olanlarına rağmen, bütün bunların nereden geldiği konusunda net bir fikir sahibi olamıyoruz. Bu yayınların arkasında olan kurumlar, uygulamalar ve politikalar hakkında pek bir şey bilmiyoruz. Aynı şey Alice Walker, Toni Cade Bambara ve Maya Angelou gibi siyah Amerikan yazarların çok başarılı kurmacaları için de geçerli. Mesela postyapısalcılık, acaba entelektüel sol sahnede çok etkili olabilmiş midir?

GCS: Sanırım işler son üç yıl içinde değişti. Şimdi hem Fransız yapısalcılığının hem de postyapısalcılığın etkisini görebilmek için epey çaba gösteriliyor. Amerikan solu karmaşık bir fenomendir; ve değersizleştirilmesi de çok kolaydır. Onu niteleyen, ciddi hiçbir milli politik arenaya sahip olamamasıdır; ve böyle bir uzam yontmak için yapılan her teşebbüs, kendisini sosyal demokrasiye indirger. Bu göz önüne alındığında, sorunuzun uygun cevabı yalıtılmış gruplar ve tek

başına şahsiyetlerin terimleriyle verilmelidir. Bu nedenle, GRIP[5] projesinin de gösterdiği üzere Foucault'un entelektüel sol üzerindeki etkisine dikkat çekmekteyim. Edward Said emperyalizm eleştirisini, Gramsci ve Foucault'ya verdiği yeni eleştirel biçim ile birleştirir. Fredric Jameson ve öğrencilerinin (Tom Lewis gibi) çalışmaları yapıbozum ve Lacancı psikanalizin ortaya attıkları sorular üzerinde odaklanmayı hedefler. Michael Ryan, Andrew Parker ve Satya Mohanty gibi daha genç düşünürler Marksizm'i yapıbozum aracılığıyla yeniden yazarlar. Yazınsal Marksizm'in dışında, postyapısalcılığı ve Marksizm'i birleştiren tek önemli şahsiyet Stanley Aronowitz'dir.

Ama Marksist feminizm içinde Fransız yapısalcılığının etkisi çok belirgin olmadı. Orada hümanizma ideolojisinin (devrimci hümanizma anlamında feminizm) gücü egemendir. Buradaki en özgürleştirici 'eleştirel' zekâ hâlâ Frankfurt Okulu'dur; ve parlak şahsiyet olarak da Nancy Hartsock'u sayabilirim.

AMcR: Bildiğiniz üzere, radikal politikalar ve sosyal hareketler üzerine yapılan çalışmaların çoğu, kaybedilenleri yeniden ele geçirmek üzerine gerçekleşmiştir. Yani, tarihten saklanmış olanları yüzeye çıkarmak ve görünür hale getirmek. Kadınlar, siyahlar ve diğerleri için bu, bir ses bulmak, bir kimlik keşfederek gerçek benliğe kavuşmak ve diğerlerine de aynı şeyi başarabilmeleri için yardım etmek şeklinde ifade edildi sık sık. Öte yandan, yapısalcı ve postyapısalcı projenin büyük kısmı, tüm benlik kavramlarına, tüm kişiliğe ya da yapılandırılmış özneye karşı çıkar. Bu iki hareketi uzlaştırmak nasıl mümkün olabilir, ayrıca, bir halkın mutlak şekilde boyun eğme nedenlerini ele alan biri için bu bir sorun yaratır mı?

GCS: Evet, sanırım sorun yaratır, özellikle çokmerkezli eylemcilik [polycentric activism] kalesinde. Çünkü, kişinin hükümran özne eleştirisine kolayca geçebileceğini düşünmek çok tehlikelidir. Ama bununla beraber, Marksist feminizm üzerinde daha yoğun bir şekilde

konsantre olduğumda, temelciliği stratejik bir şekilde kullanarak bu soruyla baş etmeye çalışıyordum. Bu şekilde düşünmenin birçok insana yararlı olduğunu gördüm. Kolektivitenin bana tekrar tekrar öğrettiği şey, temelcilik karşıtlığının temelcilik kadar fetiş hale getirilmiş olduğudur. Temelciliği ya da deney-üstücülüğü [transcendentalism], şeylerin tüm tayfı içinde sadece bir an olarak aldığınızda, temelcilik-karşıtı temiz ellere sahip olabileceğiniz fikri saçmadır... Derrida *minimal* idealleştirme düşüncesi içinde bu noktaya dokunur... tabii idealleştirme, tanım itibariyle, maksimal olduğunda. Dolayısıyla, idealleştirme, ampirizm, deney-üstücülük ve temelciliği kendini konumlandırmanın -bireysel- kolektif sınırlarının bilinci içinde söz verilen konumlar olarak seçici bir şekilde kullanmaya bir kere başlayınca, ancak o zaman stratejik bir şekilde etkili olabildiklerini görebilirsiniz. Bu ise, köşe başında çömelmiş duran temelcilik sıkıntı duyan negatif metafiziğe oranla, postyapısalcılıktan daha pratik bir kazanç sağlama imkânı verir.

Ancak bu tür bir negatif metafizik 'benlikle ilgili bütün kavramlara, bütün kişiliğe ve yapılandırılmış özne'ye karşı çıkabilir. Ben, özneyi (başka bir ideolojik soyutlama düzleminde, benlik ya da gerçek kişi) çok daha geniş bir metin içerisindeki planlanmış bir kesintinin *etkisi* olarak ele alan postyapısalcı bakışa daha çok ilgi duyuyorum. Böyle bir yaklaşım bizim, hegemonyacı benliği sağlamlaştıracak 'öteki'nin uzamını öğrenmek üzere yapılan 'kolektifliklerin' ya da 'bireylerin', hükümran özne eleştirisi ile dolaylı yoldan uyum gösterebileceğini görmemizi sağlar.

Sorunuzun ikinci kısmı için şunu söyleyebilirim -emperyalizm eleştirisi ırkçılık eleştirisi ile aynı değildir ve olamaz da. Dahası, Birinci Dünya ülkeleri içinde ırk yapısındaki özdeşliği görme çabamız, on sekizinci yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyıl bağlamlarında kapitalist toprak emperyalizmi sorunu ile aynıdır. Tıpkı ırkın sadece kromatizm olmaması gibi... Kromatizm sadece deri rengi ile belirlenir... emperyalizm ise sadece ırk demek değildir. Üzerinde yoğunlaşmış olduğum belirli emperyalist bölgeler zaten bir tür proto-ırkçılık içindeydiler; ar-

dından iyice dahil oldular. Onlar hiçbir zaman 'bakir topraklar' olmadılar; bu terimi ırkçı söyleme gönderme yapmak amacıyla bile bile kullandığımı da belirteyim. Eğer emperyalizm eleştirisinin kulağa hoş gelmekten öte bir değeri olacaksa, bu ırkçı söylem açığa vurulurken dikkatli olunmalıdır. Tıpkı, bugün Birinci Dünya'da ırkçılık operasyonlarının hiçbir şekilde homojen olmadıklarının açığa vurulması gibi.

AMcR: Burada, diyelim Foucault ve Derrida gibi isimlerin Marksizm için önerdikleri eleştiri türlerinin sonuçları tartışmaya alındı. Foucault'un sol konumlar olarak tanımlanabilecek şeyleri sık sık atladığı görülüyor, sanki bu atlama ona daha stratejik çalışmak ve onu ilgilendiren konular etrafında daha yoğun bir şekilde hareket etmek imkânını veriyormuş gibi. Ve Derrida da kendi çalışmalarının Marksizmle uyumsuz olmadığını açıkça söylemiştir. Marksizm'den nelerin kurtarılabileceği ya da bugün Marksist olmanın ne anlama geldiği etrafında yoğunlaşan tartışmalar içinde kendinizi nereye koyuyorsunuz?

GCS: Ben Derrida ve Foucault ile aynı yerde değilim. Tabii ki her iki isimden de derin bir şekilde etkilendim, Fransız bağlamından gelmiyorum. Fransa'da Marksizm'in yaşadığı sorunlar, diğer bazı etkenlerin yanında, iki sol partinin olmasından, Sovyetler Birliği ile huzursuz bir ilişki sürdürülmesinden ve o zamanlarda Mike Davis'in geç Amerikan emperyalizmi diye tanımladığı dönemden ileri geliyor: '53-'73 arasındaki dönem. Bana gelince, ben Marksizm'e o şekilde ve o durumda tutunmak hakkında düşünmek zorunda değilim. Batı Bengal'deki sol kanat projesi -Birleşik Cephe hükümeti vardır burada-, Avrupa komünizmi modeline yakın bir şeyle, köylülük ve gerilla fenomeninin Batı Marksizmine yönelttiği eleştiri bağlamı içinde yer alarak, Çin'de devrimin yeniden yazılışının muhteşem örneği arasında huzursuz bir denge olduğunu yansıtıyor. Ben bu bağlam içinde kendimi Marksizm'i Avrupa kökeninden kurtarmaya adadım. Bu kö-

ken, yararlılığını sürdürmektedir ve neredeyse başka hiçbir şeyin pratikte yararı yoktur. Üstelik Marx'ın büyük anlatısıyla, üretim tarzı anlatısıyla ilgili kuşkularım da var. Bu anlatı her tür emperyalist kavrama sıkı sıkıya bağlı; çünkü Marx'ın kendisi de on dokuzuncu yüzyılda yazıyordu. Dolayısıyla benim sorunum, Marksizm'i postyapısalcılıktan kurtarmakla ilgili değil. Ben bir yaptakçıyım, elime ne geçerse onu kullanırım.

Batı Bengal konusunda benim hiç rolüm yok. Ama eğer politikcinsel metnin bir okuru ya da öğrencisi (mümkün olan en geniş anlamında) olarak, karşı taraf beni bir gösterge, sembol haline getirmek istiyorsa, bunu da bir yana bırakamam. Yirminci yüzyılın süper gücü olan ABD üniversite sisteminde bir sembol olmak bana bir tür maskara liderlik rolü veriyor. Bunun dışında, küçük şeyler üzerinde odaklanmak, etrafa bakınmak ve rastgele araya girmek, sizin de daha önce belirtmiş olduğunuz gibi, öyle sanıyorum ki akademik entelektüelin sosyal dünyada onurunu koruyabilmesi ve yaşamını devam ettirebilmesi için en iyi yoldur. Dünyayı kurtarmak için periyodik bir şekilde formül üreten meslektaşlarıma kuşkuyla bakıyorum. Kendimi Marksizmden ya da feminizmden *uzaklaştırmak* istiyor değilim. *Diacritics*'in yakın zamanda düzenlemiş olduğu, nükleer eleştiri üzerine bir konferansta, bir kadın benim Amerikan feminizmine karşı düşmanca bir tavır içinde konuştuğumu söyledi. 'Bakın' dedim, 'Ben bir beyaz liberal feministim, benim deri rengim beyaz olmayabilir, belirttiğim politikalarım liberal olmayabilir, ama beni yaratan nedir? Beyaz liberal feminizmin, beyaz sosyalist feminizmin bana güç vermediğini söylemek inanılmaz bir lüks olurdu benim için'.

Sosyalist feminist kardeşlerime söyleyeceğim şey (bu konu hakkında daha önce de ayrıca konuşmuştuk) ise, yazdıklarını ya da yaptıklarını betimleyecekleri zaman Marksizm kelimesinin önüne duruma uygun bir sıfat koymaları: 'İngiliz', 'Amerikan', ya da her neyse. Gerçek eleştirmen mesafeli olmakla değil, tedbirli olmakla ilgilenir. Yerel olanı evrenselleştirmek çok tehlikeli bir iştir; ve uygulaması iyi sonuç vermez. Bu sebeple Birinci Dünya'da ırkla ilgili meseleleri em-

peryalizmle ya da yeni-sömürgecilikle özdeşleştirmek, aynı şeyin başka bir versiyonunu yapmak demektir; bu, eleştiri sürecini içten geliştirmelidir.

AMcR: İçerden çalışmak ve yerel olanı tarihsel bağlamında ele almak üzerinde yapılan vurgu, kişinin birlik arayışından (kuramsal, politik...) uzaklaşmasını sağlıyor mu? Dahası, bu vurgunun bir tür iyimserlik için daha geniş zemin hazırladığını düşünüyor musunuz?

GCS: Sadece bu esas üzerinde çalışmak, yereli metin olarak, tarihi de bağlam olarak görmemize sebep olur. Bu da derin bir sorundur. Tam şu anda yürürlükte olan kültürel politikalar içinde, yerel olanı ve bireysel olanı biraraya getirmek arzusu her zaman vardır. Ve bu da tedbiri gerekli kılar. 'Büyük çözüm' diye bir şeyin olmadığı yönünde ısrar edilerek atlanabilir bazen. Ben iyimserim, çünkü büyük çözümler olmadığı görüşünü kabul ediyorum, beni bir tür nihilist gibi görmek isteyen insanları kuşkuya düşürüyorum. Ama Üçüncü Dünya denen ülkelerin bakış açısından yaklaşıldığında, mükemmel çözüm üretimlerinden de şüpheliyim; çünkü: (a) bize, bu çözümler aracılığıyla ihanet edildi, ve (b) bu mükemmellliğin bedelini ödeyegeldik. Denklemde sapma olarak tanımlandık biz; çözümün telafi etmek zorunda kalacağı bir sapma. Ben hiçbir çözüm önermiyorum. Benim önerdiğim şey, tedbir.

AMcR: Derrida ve ardından Lyotard, Deleuze ve Guattari, betimlediğiniz tedbir bir tür gizlemeyle başarılabilirmiş gibi, 'oyun' kavramını ironik bir şekilde göklere çıkartıyorlar. Bence onlar, ayrıca, çoğulluk kavramının eski ve çok fazla kullanılmış ikilikle düşümekten daha iyi olduğunu da vurguluyorlar. Oyunun akıcılığı ve oyun unsuru şu andaki ilgileriniz içinde kendine bir yer bulabilir mi?

GCS: Dünyanın öte tarafını böyle neşe içinde düşünmek pek

mümkün değil. Neşe durumsaldır. İttifak politikaları, bu 'köksap' [rhizome] politikaları[6] sadece kamulaştırılmış sermaye içinde mümkün olabilir; çünkü orada iletişim çizgileri; işsiz, baskı altında ve yabancı işçiler arasında bile zaten mevcuttur ve bir işe yaramadıkları zaman bile işlerler. Bununla birlikte, öte taraf hakkında konuştuğumuzda, uluslararası işbölümünün, uluslararası taşeronluğun farkındayız; ve bu durumda o iletişim çizgileri yoktur. Oyun ya da köksap politikaları Birinci Dünya içinde geçerliliklerini koruyabilirler; ama küresel ve gezegensel diye adlandırıldıklarında, hayır. Eğer oyun, oyun oynama ya da dar anlamda oyunbazlıkla özdeşleştirilmezse, birisi çıkıp da milliyetin tarihçesini sorgulayarak öteki tarafın oyun oynama yeri olduğunu öne sürebilir; ama oyun, bir zamanlar dekadans diye adlandırılan o dönemin Batı versiyonlarının gelgeçliklerine, bugün postmodernizmi üreten değişiklik zinciri üzerinde yer alan bir şeye hiç de benzemiyor.

AMcR: Bu düşünceyi nasıl geliştireceğimi pek bilmiyorum. Ama bir an için yaptakçılığa ve gizlemeye geri dönerek, ya da, içerden, etrafımızdaki topluma düzen ve anlam kazandıran göstergelerle oynayarak şunu söyleyebilirim ki, Dick Hebdige[7]'nin çalışmasıyla bağlantılı olarak kısaca konuşmuş olduğumuz bu 'beden yazısı' [writing on the body]'nın bazı kısımları bana büyük bir keyif veriyor. Bugün İngiltere'de genç kızların dişiliğin genel göstergelerini, bir doğallık ya da saflık -ki feminizm uzun süre bunlarla ilişkilendirmişti- peşinde koşarak değil, daha ziyade, basit ama etkili eşitlikleri karmakarışık edip onları neredeyse ataerkillik için anlaşılmaz hale getirerek reddetmelerini örnek verebilirim.

GCS: Ama bu fenomenler de yerelleştirilmiş değil mi? Üçüncü Dünya diye adlandırılan ülkelerdeki kadınları düşündüğümde -ki onlar için *ben* bir yabancıyım-, bu karşı-kültür hareketleri hegemonya süreçlerinin başka bir kısmı haline geldiler. Ve bu beden yazısından bahsederken dokunaklı olmaya çalışmıyorum; bu gözyaşartan bir

gözlem değil, ama bunu, 300 000'den fazla insanın sokaklarda yaşadığı kendi şehrimi anlatarak açıklayabilirim. Küçük çocuklar tuvaletlerini su yollarına yapıyorlar çünkü başka yer yok. Ve kakalarının renklerine baktığınızda onların yaşayıp yaşayamayacaklarını anlıyorsunuz. Bu, içi ve dışı belirsiz yapan bedensel bir politik yazı. Bu tür şeyler çok farklı.

AMcR: Son iki sorum var. İlki çok açık, deneyim kategorisiyle ne yapılabileceği; ve, tüm yapısalcı ve postyapısalcıların söylediğine göre, nasıl sadece bir söylem etkisi yarattığı ya da söylemin dahil olduğu bir metin olabildiği.

GCS: Burada belirtilecek birkaç nokta var ve eğer sizin için mahzuru yoksa, oldukça uzun bir cevap vereceğim. Burada ortaya çıkan, öznenin konumsallığıdır. Ve hiç şüphe yok ki yapısalcılık, bilinçliliğin eski Marksist fetişleştirilmesini gerçekten radikalleştirebilir. Ama aynı zamanda da bunların hepsi disipliner oluşumlar tarafından yeniden hayata kavuşturulmuştur. Söylem çözümlemesi dilin imtiyazı haline geldi; öznenin eleştirisi hakkında konuşanlar ise, bir özneye sahip olma lüksünü zaten yaşayanlar.

Ve sonra, şu, bizim kimliğimiz nedir sorusu var. Günlük yaşantımızda da kimliğimizin, yani nüfus cüzdanımızın, önemli bir düzeyde, zaten altı kazındı ve yapıbozuma uğratıldı. Nüfus cüzdanlarımız, ki onlarsız hiçbir şey yapamayız, karmakarışık bir dizi numara taşıyor. Öznenin matematikselleştirilerek yapıbozuma uğratılması; bu zaten gerçekleşti.

Ve bir de ötekinin konumunu psişik enerji yoluyla yoğunlaştırmak zorunda olan şu insanlar var. Tarihsel olarak bunlar, her zaman küçük harflerle yazılmış özneler olmuşlardır, boyun eğdirilmiş/özneleştirilmişlerdir [to subject]; ki diğer özne egemen olabilsin. Bu durumda, deneyim kategorisinin stratejik kullanımı sorusu çok farklı, yani konumsaldır. Ve dolayısıyla, belirli bir durumda beyaz bir kadın-

la bir olup beyaz erilliğe karşı savaşabilirim; tabii bu durum evrenselleştirilmediği takdirde. Son hakemin somut deneyim olduğunu kabul eden, coşkulu ve düşünce dolu birçok beyaz öğrencim var. Ve onlara, çok uzun süreden beri tamamen geçerli olarak kabul edilen somut deneyimin tüm hiyerarşik taksonomisinin, tam da bastırmamız gereken şey olduğunu söylemek zorunda kalıyorum. Aynı zamanda kişi bunu, ötekinin konumunu psişik enerji yoluyla yoğunlaştırmak zorunda olmayan, deneyimleri gerçekten 'deneyim' sayılamayacak insanların üzerinde terör estirmek üzere kullanmamalıdır.

AMcR: Bu sorum yine deneme niteliğinde; tam geliştirilmemiş, bir tür ipucu olarak ortaya atıyorum. Ayrıca, yakın zamanda benim ilgimi körükleyen bir soru bu. Eğer bizim işimiz, kaçınılmaz olarak, imgeler ya da temsiller hakkında konuşmak ise, o zaman birisi çıkıp da diyebilir ki, Amerika ve Avrupa'da modern zamanlarda, korku ve acının denek taşı, imgelerin bolluğu, günlükler ve Holocaust belgleridir... gaz odaları ve Yahudi katliamı. Bu, Üçüncü Dünya kişisini nasıl etkiler? Bunlar Birinci ve Üçüncü Dünya arasında sembolik bir bölüm çizgisi işlevini yüklenmiş imgeler ve deneyimler midir?

GCS: Buna cevap vermek için, bir Amerikan yayını için henüz yazmış olduğum bir makaleden alıntı yapabilir miyim? Makalede şöyle yazmışım:

> Şunun mutlaka anlaşılmasını istiyorum ki, elbette bir nükleer felaket olasılığına karşı mümkün olan her tür direnç gösterilmelidir. Bunu tüm samimiyetimle söyledikten sonra, nükleer tehlike meselesinin temsilinin, çözümüne yardım edebileceği bir sorunu bir an için ele almak istiyorum. Emperyalizmin diğer eleştirmenleri gibi, ben de şu kanıdayım ki, liberal Batı, insanların acı çektiği olaylara muhteşem özel isimler bahşetme eğilimindedir; bir kota dizgesini, emperyalizm ve yeni-sömürgeciliğin her gün yol açtığı, isimsiz ve sayısız ıstırabın tarih kayıtlarının tutulmasını bastırmaya imkân veren ahlak zorbalığının tanzim edilmiş bir kota dizgesini [başkalarıyla] paylaşmaya eğilimlidir.

Bizim zamanımızda en güçlü iki özel isim, İkinci Dünya Savaşı Felaketi ve Stalin'dir. Nükleer felaket de şimdi listeye eklendi. Antinükleer hareketin en çekici yanlarından biri, nükleer tehlike tehditi karşısında hepimizin eşit durumda olması. Bu, bir nükleer savaş durumunda, hiç kuşkusuz doğru olacaktır. *Ama direniş seferber olurken*. bu çekici yön, toplumun (psiko-seksüel olmasa da) sosyal ilişkilerine kendilerini politik açıdan adamış liberal hümanistlere, bazılarının suçlu diğerlerinin de kurban oldukları gerçeğini unutma fırsatını verir. İnsanın başına gelebilecek en büyük felaketin bu ismin, Batı'nın bu kesimi için sahte bir eşitlik hissi yaratarak, bir kere daha isimsiz, gündelik ve sürekli uluslararası sömürü 'holocaust'unun bastırılmasına, 'ilgili yetişkinler'in en geniş kesiminden çok daha fazla *izin verebilir.*

Birinci Dünya soluna ya da nükleer karşıtı harekete katılmış antihümanist postmarksist radikallere gelince; John Keane'in, bu kişilerin kendilerini 'devlete karşı demokratik sivil bir toplum' arayan kişiler olarak tanımlamaları yolundaki önerisinin, güçlü bir girişim olacağını düşünüyorum. Bir Asyalı olarak, dinin politik amaçlarla kullanılması yönünde edindiğim uzun deneyimler ve batı kıyımızdaki İsrail skandalı sebebiyle, Holocaust'un Seçilmiş Acı olarak imtiyazlı bir yere yerleştirilmesinden yana değilim.

Emperyalizmi de Seçilmiş Acı olarak görmeye karşıyım. Essex'te düzenlenen Yazın Sosyolojisi Konferansı'nda sunduğum çalışma ve işte biraz biçimsiz olan başlığı: 'Overdeterminations of Emperialism: David Ochterlony ve Ranee of Sirmoor' bu konuyu ele alıyor. Bu çalışmada sömürgeleştiren/sömürgeleştirilen şeklindeki ikili karşıtlığı eleştiriyorum. 'Sömürgeci güç'ün heterojenliğini incelemeye çalışıyorum; ve emperyalizm eleştirisinin kuşatılmış disipliner bölgesini oluşturan bu karşıtlıktaki iki kutbun suç ortaklığını açığa vurmaya çalışıyorum.

Bu son alıntı söyleşinin de sonu oldu. Ama tam anlamıyla bir son değil, çünkü konuşmayı çözme, düzeltme ve haberleşme süreçlerini

de başlattı. Böylece birkaç ay sonra Gayatri'nin yorumlarının açıklığı ve keskinliğiyle şaşkınlığa uğruyor ve söyleşiyi yapan kişinin tuhaf rolünü de tekrar hatırlamış oluyorum. Konuşma ilk çözüldüğünde ortaya çıkan müsveddelerde, hem ben hem Gayatri aralardaki boşlukları yavaş yavaş düzelttik... küçük yorumlar, yerel ayrıntılar, deneyimin suçlusu olarak *bene* öncelik vermelerini o sırada yerinde bulduğumuz, ama daha sonra atılabilir olduğunu düşündüğümüz paragraflar... Bunların hiçbiri öyle çok esrarlı süreçler değildir. Söyleşi artık, sosyal mübadelenin diğer biçimlerinden daha saf bir koşulsuz 'konuşma' örneği değil. Hiç şüphesiz, çoğu kişinin zannettiği üzere, kolay ve çabuk yayınlama tarzı da değil. Bunun burada ne kadar işe yaradığını değerlendirmek, okura düşüyor. Belki de gerçek değeri, emperyalizm eleştirisi alanında daha derinlemesine çalışmaları ne derece teşvik ettiğiyle orantılı olacak.

Bu söyleşi ilk defa *Block* 10 (1985): 5-9'da yayınlanmıştır.

NOTLAR

1. Gayatri Chakravorty Spivak, 'French feminism in an international frame', Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics,* Londra: Routledge, 1988, s.134-154; Gayatri Chakravorty Spivak, 'The letter as cutting edge', a.g.e.: s. 3-15; Gayatri Chakravorty Spivak, 'Finding feminist readings(Dante, Yeats, a.g.e: s.15-30.

2. Spivak, 'French feminism', a.g.e.

3. Jacques, Derrida, Of Grammatology, çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, MD ve Londra, Johns Hopkins University Press, 1976.

4. Homi Bhabha, 'The other question - the stereotype and colonial discourse', *Screen*, Kasım-Aralık 1983, cilt 24, s.19-35.

5. GRIP: Group for Research on the Institutionalization and Profesionalization of Literary Study (Professor J. Sosnosky, Department of English, University of Miami, Oxford, OH).

6. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, 'Rhizome', *Ideology and Consciousness*, 'Power and Desire', Bahar 1981, no.8, s. 42-53.

7. Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style,* Londra, Routledge, 1979.

III

GENÇLİK, MEDYA, POSTMODERNİTE

8
İkinci El Giysiler ve Eskici Pazarlarının Rolü

Miss Broke'un, kötü elbiseler yüzünden ikinci plana atılmış gibi görünen bir güzelliği vardı. Elleri ve bilekleri o kadar düzgündü ki, Kutsal Bakire'nin İtalyan ressamlarına verdiği pozda taktığı elbise yenlerinden hiç de aşağı kalmayacak yenler ona da çok yakışabilirdi.

(George Eliot, *Middlemarch*)

Avrupa'nın eski püskü nesnelerini giymiştir üzerine, eski brokarlar, çoktan modası geçmiş eski tayyörler, eski perdeler, büyük terzilerin köşede bucakta kalmış eski parçaları, eski paçavraları, güvelenmiş eski tilki kürkleri, yıllar öncesinden kalma samurlar, bunları giyer işte, böyle bir güzelliğe yırtık, üşümeli, hıçkırıklı, sürgün, hiçbir şey uymaz üzerine, her şey büyük gelir, bu da güzeldir, dalgalanır, fazla incedir, hiçbir şey üstüne oturmaz, bu da güzeldir. Böyledir o, başında, bedeninde, kendisine dokunan her şey, hemen o anda, şaşmaz bir biçimde bu güzelliğe katılır.

(Marguerite Duras, *Sevgili*)

Türkçesi: Tahsin Yücel, Can Yay.

Giriş

'Retro-stil'i [geçmişe dönük stil] anlamak için yakın zamanlarda epey teşebbüste bulunuldu. Bu teşebbüslerin hepsi başlangıç noktası olarak 1980'lerde gittikçe hız kazanan bir eğilimi aldılar: Kendilerine ilham verecek elbiseler bulabilmek için, eklektik ve gelişigüzel gibi görünen bir tavırla tarihin altını üstüne getirmek. Bazıları bunu, şu anda moda olan nostalji rüzgârının bir esintisi olarak görürken; diğerleri ise, tarihi, tarihsel olmayan şimdiki zamana çekmenin bir yolu olarak yorumlamışlardır. Bu bölüm, ikinci el stilinin veya 'belli bir döneme ait elbise'nin, savaş sonrası altkültürel tarihe ait daha geniş bağlam içinde ele alınmasını önerecektir. Bu bölümde ayrıca, durgunluk zamanında modayı takip edebilmeleri için ikinci el stilinin genç insanlara sunduğu fırsatlar; ve gençlik kültürleri içinde var olan girişimci alt yapı üzerinde özellikle durulacaktır.

Savaş sonrası döneme ait gençlik altkültürleri, kendilerine stil sağlayacak hammaddeleri bulabilmek için, eskici pazarlarında ve kermes satışlarında bulunan giysilere dadandılar. 1980'lerin başlarında *iD* dergisinin sokak stili konusunda yaptığı bir tür kamuoyu araştırmasında, sokakta yürüyen genç insanlar durdurularak onlardan giymekte oldukları şeyleri tek tek anlatmaları, nereden ve kaç liraya aldıklarını da belirtmeleri istenmişti. O zamandan beri birçok haftalık ve aylık yayın da aynı şeyi yaptı; bu tür araştırmalar, dergilerin bildik bir özelliği haline geldi. Buna rağmen, satın alma eylemi ile bakma ve seçme süreçleri, kültürel çözümlemenin akademik alanında hâlâ nispeten irdelenmemiş bir şekilde duruyor.

Bu ilgisizliğin bir sebebi, alışverişin dişil bir davranış olarak düşünülmesi. Gençlik sosyologları çoğunlukla ergenlik çağındaki çocukların ve genç erkeklerin davranışlarını ele alıyorlar; ve dikkatlerini güçlü bir eril imaja sahip olan deneyim alanlarına yöneltiyorlar. Giysilerin giyildiği ve sergilendiği boş vakit alanları inceden inceye belgelenmiş durumda; ama yine de cumartesi öğleden sonra bu elbiseleri aramakla geçirilen saatler hâlâ gözden kaçırılıyor. Sokak kültürü

ya da akranlardan oluşmuş grupların etkinlikleri üzerine yapılan vurguyu göz önüne aldığımızda bu durum belki çok da şaşırtıcı sayılmaz; ama alışveriş çoğu zaman özel bir edim olarak algılansa bile, aynı zamanda kamusal bir edimdir ve pazarlar ve ikinci el tezgâhları göz önüne alındığında, sokakta gerçekleşir. Bu, özellikle kızlar ve genç kadınlar için önemli bir durumdur; çünkü diğer bağlamlarda onların sokak etkinlikleri erkek yaşıtlarının etkinliklerine oranla hâlâ sınırlıdır. Bu gerçek birçok feminist yazar tarafından ele alınmış, fakat alışverişin verdiği çeşitli hazlar aynı derinlikte incelenmemiştir.[1] Hatta alışverişin, ayrılmaz çağrışımları olan ayak rahatsızlıkları ve yorgunlukla birlikte, ev işleri kategorisine sokulması yönünde bir eğilim gösterilmiştir. Alışveriş, bu eğilimin dışında bırakıldığı zaman ise, kadınların ve kızların özel bir role sahip olduklarının düşünüldüğü tüketimciliğe dahil edilmiştir. Çağdaş feminizm, 1970'lerin başlarında, kadınları tüketim kölesi olarak gören ortodokslukla savaşmakta ağır kalmıştı; sadece Erica Carter'ın çalışmaları, alışverişten keyif almanın edilgince dişil olduğu ve bir yanlış ihtiyaçlar dizgesine katıldığı düşüncesini yerinden etmek konusunda biraz yol kat edebilmişti.[2]

1970'lerin sonlarında punk literatürüne bakıldığında, Malcolm McLaren ve Vivienne Westwood tarafından işletilen 'Sex' Dükkânı gibi dükkânların, müşterilerin ve tezgâh arkasındakilerin yavaş yavaş birbirlerini tanıdıkları ve daha sonra publarda ve klüplerde bir araya geldikleri buluşma yerleri görevini görmesine ve ayrıca punk satışlarına çok az dikkat gösterildiğini görmek gariptir. Aslında, eskici pazarları ve ikinci el satan dükkânlar ülkenin her tarafında aynı rolü oynamışlar ve altkültürel stilin alınıp satılmasının, sadece nakit para karşılığında malların değiş tokuş edilmesinden ibaret olmadığına işaret etmişlerdir. Zamanın sosyologları belki de bu sosyal boyutu göz ardı ettiler; çünkü onlar için stilin tezgâhlar üzerinde alınıp satılabileceği fikri, punk stilinin benimsenmesini dünyevi bir satın alma eyleminden apayrı, yaratıcı bir meydan okuma eylemi olarak gören çözümlemelere zıt düşüyordu. Yine McLaren ve Westwood'un rolü,

punk'ın bir kolektif yaratıcı itki olarak görülmesi sebebiyle, küçümsenmişti. Bir tasarımcı ve sanat okulu girişimcisi üzerinde odaklanmak, altkültürün 'saflığını' ya da otantikliğini ağır ağır yok etmek demek olacaktı. Altkültürel ürünlerin satın alınmasına yeterli vurgu yapılmaması konusunda da aynı nokta üzerinde durulabilir. Satın alınmış eşya ve parçaların kendi orijinal ya da planlanmış amaçlarını yıkacak şekilde dönüştürüldükleri o anlara duyulan ilgi bu vurgunun yerini almıştır. Bu analizlerde, satın alma eylemi o dönüşüm süreci içinde kaybolur. Bu muhteşem jestlerin altında bir mevkiye sahip olan satma ve satın almanın daha alçakgönüllü uygulamaları sadece kadın işi olarak kalmış ve gençliğin kültürel direnişiyle ilgilenenlerin pek ilgisini çekmemiştir.[3]

Gençlik kültürü literatürü, ikinci el modası sorusunun ele alınacağı tek nokta asla değildir. Öte yandan bu literatürün yararı, vurguladığı noktalardadır: a) gençliğin kültürel ifadelerinin çerçevesini oluşturan daha geniş sosyal ve tarihsel etmenler b) jestlerin ve hareketlerin en küçüğünün ve belli ki en önemsizinin bile anlamı ve önemi. İkinci el stili, aslında, İngiliz kültüründe uzun bir tarihe sahiptir; ama pop ve moda işinin anaakımına anakronistik giyinmeyi taşıyan, Peter Blake'in Beatles'ın *Sgt.Pepper* albümü için yaptığı albüm kapağı olmuştur. Aşırı derecede parlak ve renkli askeri üniformalarıyla Beatles, bu noktada pop kurumunun ve hippi kışkırtıcılığının tam ortasında yer alıyordu. Albümün kapağında resmedilen giysiler, John Lennon'ın 'yaşlı' gözlükleri ve 'çiçek gücü'nün kapağa işlenmiş diğer sembolleriyle birlikte, erkek giyiminin gri konformitesine bir meydan okuma; ve, resmi giysileri küstahça bir tavırla kendine mal etme yoluyla otorite karşıtı, sivil giyimi destekleme şekli idi.

Askeri üniformalar, ordunun ihtiyaç fazlası mallarının satıldığı mağazalardaki önlükler ve büyük paltolar arasında ve King's Road'daki 'Granny Takes A Trip' [Ninem Yolculuğa Çıkıyor] gibi ikinci el dükk(nlarının toplandığı pazarlarda bulunmuştu ilk kez. Metal kenarlı gözlükler; eski, kullanılmış, belli bir şekilde ucuz ve stilsiz olana ilgi göstermeyi öneren karşı-kültür izleğine bir ileri öğe daha ekli-

yordu. Standart erkek gözlükleri o zamana kadar siyah ve kemik çerçeveli idi. Ulusal Sağlık Hizmeti'nin altın renkli çerçeveleri ise, fakirliğin utancının ve ebeveyn iradesinin isteksiz çocuklara dayatılışının damgasını taşıyordu. Lennon'un bu ucuz, adi gözlükleri onun alameti farikalarından biri haline geldi; aynı zamanda da, hippi kültürünün maddiyatçılık-karşıtlığını yönelimlerinden biri oldu: Zenginliğin bariz işaretlerine gösterilen rastgele bir kayıtsızlık ve 'paranın rengi'nin küçümsenmesi.

Stuart Hall bu 'hippi hareketinde' 'fakirle özdeşleşme' ve aynı zamanda geleneksel orta sınıf kurnazlığının reddedilişini görüyordu. Hall'un bu yorumu ikinci el stili üzerine yapılan tüm çözümlemelerin çekirdeğinde yer alan sorunlara dokunur; çünkü gerçek fakirlikle kurulan ilişki ya da bunun yerine fakirliğin özel stilize imgeleri ile kurulan ilişki merkeziliğini korur. Hippi altkültürü evriminin ilk devrelerinde, maddi zenginliği lanetliyor ve daha yüksek bir gerçekliği arıyordu; ve bu seçimini de çeşit çeşit eski ve ikinci el giysiler aracılığıyla ifade ediyordu. Yine de, bu giysiler ayırıcı bir stil olarak seçilip giyilmekteydi; ve hem 'düz' ve geleneksel giyimden hem de otantik fakirliğin eski püskü griliğinden uzaklaşmayı belirlemek için tasarlanmış bir stili oluşturuyordu. Benzer bir düşünce akımı savaş sonrası ikinci el stilinin tarihinde de görülmüş; ve bir gazeteci yaklaşımıyla, bir düzeyde Tom Wolfe tarafından, daha yakın tarihte de Angela Carter[5] tarafından bazı soruların sorulmasına yol açmıştır. Carter, kermes satışlarında tezgâhları alt üst etmenin, seçmeye çalışanları değil de gerçekten ihtiyacı olduğu için orada bulunanları hafife alıp almadığını sorar. Orta sınıfa ait bir kızın pırtılar ve kurdeleler içinde parasının yettiğinden daha yoksul bir hayat sürüyor gibi görünmesi, sosyal sınıf farklılılarını vurgulamaktan mı ibarettir? Tom Wolfe 1960'larda, geriye dönüp fakircilik *fikri* ile oynayabilecek kadar maddi durumları iyi olan orta sınıf gençliğinin *arriviste* (ikbal avcılığı) tavrıyla dalga geçmişti. Neredeyse yirmi yıl sonra Angela Carter post-punk kızların tercih ettiği 'paçavra giyme' (ragamuffin) stili ile ilgili olarak aynı noktaya değinir; bu imgenin, Prenses Diana'yı örnek

alan çalışan sınıf kızları için hiçbir cazibesi yoktur. Bu yazarların her ikisi de ikinci el stilinde, mecbur oldukları için kötü giyinenler karşısında bir tür büyüklük taslama görürler. Bu, amaçlanmamış olsa da, bir sosyal sınıfı küçümseme eylemidir.

'Kültürel sermaye'ye sahip olanlar fakir ve hırpani görünme riskini göze alırlar; öte yandan siyah ve çalışan sınıf üyesi yaşıtları alt statü damgasını silecek şekilde giyinmeye çalışırlarken, bu basit bölünmeyi altüst edecek can alıcı sosyal değişimler meydana gelmiştir. 1980'lerde artık bütün öğrenciler beyaz, zengin ve orta sınıfa mensup değil. Artık, sokak stili veya ikinci el stili dünyasını yüksek moda ya da ana cadde modası dünyasıyla karşı karşıya konumlandırmak da mümkün değil. Bu bölmeleri bulanıklaştıracak birçok etmen girdi araya. Örneğin, sokak pazarları kendi başlarına ön plana çıktılar ve çok daha büyük ticari baskıya maruz kaldılar; bu arada ana cadde perakendeciliği sokak tüccarının taktiklerinden faydalanmak zorunda kaldı. Bu üst üste binmelerin ve çaprazlama döllemelerin en keskin ifadesi, şu anda, genç profesyoneller diye adlandırılan kadınlı erkekli kesimin gardıroplarında duruyor. Bugün böyle bir profesyonelin gardırobunu oluşturan yeni parçalar, neredeyse çoraplara kadar, 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında, Camden Pazarı ve taşra eskici pazarları etrafında dolanan ya da orada çalışan kadın ve erkekler tarafından keşfedilmiş, yeniden kullanıma sokulmuş ve giyilmiştir.

1988 yazının kadın modası diye lanse edilen giysiler, 1960'ların başlarında Jackie Kennedy ve diğer ünlülerin giydiği Chanel tayyörlerinin yeniden işlenmiş halleridir. Pembe ve turuncu renklerde bukle yün versiyonları bu sezon Next'in raflarında görülebilir; ama bu, orijinal Chanel'in yeni bir biçime kavuşturulması demek değildir sadece, çünkü Poly Styrene geleneksel dişilliğe meydan okumasının bir parçası olarak, bu kıyafetlerin 'en çirkin gösterenini', 50 penny karşılığında kermes satışlarında ya da eskici pazarlarında bolca bulunabilen iki parçalı bu giysiyi giydiğinde tarih 1970'lerin sonlarını gösteriyordu. Bu sürecin tıpatıp aynısı, klasik hafif sıklet centilmen poplin yağ-

murluklarının son zamanlarda 'saygınlaştırılması' için de geçerlidir. Jasper Coran'ın tasarımını yaptığı ve çok katlı pahalı mağazalarda 350 Sterlin'e alıcı bulan, yenleri kıvrılarak kaliteli dikişleri ortaya çıkarılmış bu yağmurluklar ilk defa, Camden'den ve hatta daha ucuz yardım dükkânlarından çok sayıdaki ikinci el alıcıları tarafından bulunup çıkarılmıştır. Ve son olarak, 'çay saati elbisesi' diye anılan, hem 1987 hem de 1988 yazlarında Laura Ashley, Next, Miss Selfridge ve Warehouse tarafından yoğun reklamları yapılan giysiler var. Bunlar 1930 ve 1940'larda kızların ve genç kadınların, özellikle kadınsı kesimleri ve eteklerin kloş modelleri sebebiyle uzun yıllar boyunca giydikleri, yüksek kaliteli baskılı kreplerin yeni versiyonlarıdır.

Post-punk altkültürler üzerindeki belli başlı moda etiketlerinin asalaklığı teması bu bölümde daha sonra tekrar ele alınacaktır. Moda sürekli olarak nostalji rüzgârını takip ederken, aynı zamanda, daha özel bir şekilde, sokak pazarlarında var olan, kullanılmış mallara da yeni bir biçim vermektedir. Bu orijinallerin yeni ve çok daha pahalı versiyonlarını çoğu zaman kötü kumaşlardan üretir ve bu stilleri, eskici pazarlarının etrafında dolananlara oranla çok daha geniş bir nüfusa görülmemiş bir ölçekte satar. Bu yağmacı ilişkinin kendi kendisini yeniden üretme düzeneklerini daha iyi anlayabilmek için, bu bölümün kapsamı dışında kalan bazı soruları da ele almak şarttır, bu sorulara sonuç kısmında kısaca gönderme yapılacaktır. Moda endüstrisinin 'şamatalı' medya reklamlarına mahkûmiyeti ve kolejden daha yeni mezun olmuş tasarımcının, devlet yardımıyla ayakta kaldığı halde yine de *Elle*'de düzenli olarak başrol oynaması; 1980'lerde medya endüstrilerinin büyük patlaması ve moda imgelerinin sonsuz akışına emsalsiz bir ölçüde bağımlı olmaları; ve nihayet, bazen 'kültürün estetikleştirilmesi' diye tanımlanan daha geniş bir süreç de bu sorular arasındadır. Bu son soru, medya genleşmesine ve bazı genç insanların fırsat olarak önerilen bilgi gerektirmeyen geleneksel alanlardan vazgeçerek kendilerini daha çok ifade edecekleri sanatsal seçimler yapmalarına -yaratıcılık, kontrol, iş tatmini ve hatta görüntü dünyasının ve yazının multimedya dünyasında ün ve servet imkânı sunan ya-

rım günlük ya da kendi başlarına çalışabilecekleri işlere girmelerine-göndermede bulunur.

Eskici Pazarının Rolü

İkinci el stili varlığını, çağdaş toplumun niteliklerini belirleyen tüketicilik özelliklerine borçludur. İkinci el stil, örneğin, ilk sahipleri bıktığında kullanım değerleri de son bulmayan metalardan artı-değer yaratılmasına dayanır. Bu ürünler, eskimiş olsalar bile tekrar diriltilir ve yeni bir tüketim çemberine sokulurlar. Ayrıca ev temizlikleri, ikinci el dükkân ve tezgâhlarının baş ürünleri olan ıvır zıvır eşyalar, takılar, elbiseler ve mobilyalar dağının daha da büyümesine katkıda bulunur. Ama atılan her şey mutlaka ikinci defa kullanılacak demek değildir bu. Zevk ve seçicilik tarzı ikinci el alıcılarının seçimlerini belirler; tıpkı ana cadde modasını ya da moda gösterilerini tercih edenlerde olduğu gibi. Tezgâhların arkasında duranlar ise neyin satacağını çok iyi tahmin eden keskin bir göze sahiptir. Böylece, seri üretim mallarına ve yükseltilmiş fiyatlara dayanan anaakımdan sakınıyormuş gibi görünmekle birlikte, eskici pazarlarının 'yıkıcı tüketiciliği' de aslında satılanlar ve alınanlar konusunda bayağı seçicidir. Bu ortamda, daha rafine bir beğeni ekonomisi iş başındadır. Kurtarılan ve yeniden hayata kavuşturulan her parçanın karşılığında, binlercesi unutulur gider. 'Yeni' ikinci el fikirleri için saldırılan kaynaklar genellikle eski filmler, eski sanat fotoğrafları, 'büyük' romanlar, belgesel filmler ve metinsel materyallerdir. Pazarın, kimsenin fiyat sebebiyle dışarda kalmadığı, görünüşteki demokrasisi, ikinci el araştırmacılarının kesin beğeni ve arzularına göre şekillenir. İkinci el stili ikinci el giysilerden uzaklığını sürekli olarak vurgular.

Londra pazarları ve ülkenin çeşitli bölgelerindeki şehir ve kasabalardaki diğer pazarlar şimdi nüfusun çok daha geniş bir kesitine hizmet ediyor. Artık bu, sanat öğrencilerinin kopyalarının fakirler ve iş-

siz güçsüzlerle omuz omuza vermeleri sorunu[6] değil. İşsizlik sorunu müşteri tipinin çeşitlenmesinde rol oynadı; ve tabii ilk bakışta göze çarpmayan bir dolu yer değiştirmelere ve değişimlere de sebep oldu. Örneğin, punk modasının gençlik hayalleri ile yağmurlu bir günde bir bebek arabası itmek gerçeği arasında sıkışan genç ve bekâr anneler, bu gruba tamı tamına uyuyorlar.[7] Pazarlar şehir panoraması içinde, sosyal açıdan daha çeşitlenmiş alanlara dönüştü. Örneğin bu ülkedeki Bangladeş nüfusunun bir kısmının, Londra'daki Brick Lane Alanı, pazar sabahları, genç yaşlı, siyah ya da beyaz, orta sınıf ve çalışan sınıftan kişileri ve ayrıca turistleri ve meraklıları çekmektedir. Turistlerin, gezi programlarına Brick Lane gibi bir yeri eklemeleri hiç de şaşırtıcı değil. Popüler kanıya göre, sokak pazarları eski ve bozulmamış olanları yansıtan yerler olarak kabul ediliyor, baştan ayağa 'tarihe bulanmış' gibiler ve bu sayede o şehrin veya bölgenin özelliklerini yansıtıyorlar.

Bu kent pazarlarının popülerlikleri, modern öncesi mübadele tarzı gibi görünen şeyleri yüceltmelerinden de gelir aynı zamanda. Her pazar gününün indirim günü olduğu bir ucuzluk vahasıdırlar sanki. Çeklerin, kredi kartlarının ve hatta pazarlıksız fiyatların yönetmediği bir ekonominin var olduğu, eski güzel günlere dönüştür bu pazarlar. Savaş zamanı kemer sıkma politikalarının hâlâ hissedilen çağrışımlarına rağmen, pazarlar bugün kendilerini (yiyecekler ve günlük besinler için) doğal tazelik dilinde, ya da (elbiseler, ev eşyaları ve incik boncuk için) merak, keşif ve miras dilinde ifade etmektedir. Elbette, ülkenin farklı yerlerinde kurulan pazarlar birbirlerinden de büyük farklılık gösterir. Londra'da, her hafta sonu Camden Lock'a akın eden gençleri çeken gerçek bit pazarlarını model edinmiş pazarlarla, belirli bir muhitin parçası olan ve bu muhite sebze, meyva ve çeşitli ev eşyaları sağlayan pazarlar arasında büyük farklılıklar vardır. Daha geleneksel olan bu tür pazarların tarihi iyi bir şekilde belgelenmiştir. Bu pazarlar hızla genişleyen şehir ekonomisinin sınırları içinde gelişmişler ve yüksek ve orta sınıfa hitap eden büyük mağazalar, manavlar ve diğer perakendecilerden alışveriş yapamayan işçi kesiminin giyinmesinde

ve beslenmesinde çok önemli bir rol oynamışlardı. Phil Cohen'in de gösterdiği gibi, böyle pazarlar 'işçi şehrini gözaltında bulundurma'ya çalışan şehir otorite ve yöneticilerinin sürekli denetimine girmişlerdi[8]. Sokak pazarları bu yöneticilere göre sadece trafik akışını ve dolayısıyla şehrin gelişim hızını engellemekle kalmıyor, ayrıca ödedikleri vergilerle büyük bir gelir kaynağı yaratan mağazaların gelişmesini de baltalıyordu. Bu pazarlar, yasaları bozmaya ve suça önceden eğilimli, kontrol dışı öğelerin bir araya getirildiği tehlikeli yerlerdi; büyük kısmı seyyar sebzecilerden oluşmuş bu genç nüfus, fabrikalarda var olan işçi disiplini ile hizaya getirilmeliydi.

Dolayısıyla sokak pazarları, bir eşya ve para değiş tokuş yeri oldukları gibi, aynı zamanda da gün içinde bir sosyal buluşma yeri işlevini görüyor; büyük mağazaların gayri şahsiliği yerine yakınlık, topluluk ve kişisel değiş tokuş değerlerine dayanıyordu. Bu durum, bugün de aynı şekilde geçerlidir. Ne zaman göçmen gruplar gelip kendilerine düşmanca yaklaşan bir ortamda yaşamlarını kazanmaya kalksalar, pazar biçiminde bir yerel hizmet ekonomisi çıkar ortaya. Bu pazarlar işsizlere fırsatlar sağladıkları gibi, fabrika zemininin monotonluğundan da kaçma imkânı verir. 1970'lerde ve 1980'lerde ortaya çıkan ve semt pazarı mikro-ekonomisine yönelen bir akım, gerçek iş dünyasında fırsatların azaldığının bir göstergesidir. Artık pazarcı tezgâhlarının sayısı arttı, sergiledikleri malların çeşidi, eskiden şehir merkezlerinde kurulan pazar yerlerinin çoğunun sunduğundan daha fazla. Tezgâhlarda satılan düşük fiyatlı dijital alarmlar, saatler, kişisel hi-filer, videobantlar, kasetler, 'ghetto-teypleri' ve kameralarla, yeni teknoloji dünyasına açılan bir çeşitlenme oldu. Kanun dışı yollarla elde edilen ve en düşük fiyatlarla çabucak satılan malların tedariği, gizli iş ekonomisini destekleyen unsurlardan biri haline geldi.

Öte yandan bu genel genleşme, şehir tüketimciliğinin değişen modelleri ve anaakım perakendecilerinin beklenmedik büyümeye katılma girişimleriyle çakışıyor. Şehrin iç kısımlarında pıtrak gibi açılan pazarlar, başka türlü terk edilmiş ve kupkuru kalacak bölgelere hayat ve renk soluyorlar; bu da, zincir mağazaları yeniden yatırım

yapmaya teşvik ediyor. Hackney'deki Dalston Junction ve Islinghton'daki Chapel Pazarı gibi yerlerde alışverişin tekrar gelişmesi, hizmetlerini genişletip güne uyduran Sainsbury's, Boots the Chemist ve diğerleri ile beraber bu çizgide gerçekleşmiştir. Mağazalar pazarları kısıtlıyor, bunun karşılığında pazarlar kaldırımlara diziliyor, böylece tüketici aynı anda her iki tür alışverişe de itiliyor. Son birkaç sene içinde başta gelen mağazaların çoğu, dükkân içi dekorasyonlarını değiştirerek pazar yeri havası uyandıracak yeni bir tarz benimsedi. Örneğin Oxford Caddesi'ndeki 'Top Shop' bodrumunda senelik indirimler yapılıyor; giysiler karmakarışık bir bollukla sergileniyor. Mallarla doldurulmuş tezgâhlar bitişik yerleştirildiklerinden için müşteriler birbirlerini iterek alışverişlerini yapmak zorunda kalıyorlar. Bu atmosferin planlı heyecanı, çaldığı parçalarla müşterileri daha hızlı bir şekilde alışveriş etmeye iten diskcokeyler tarafından daha da arttırılıyor.

Bunun dışında, anaakıma dahil büyük mağazaların emniyetli bir şekilde hâlâ şehrin öte tarafında bulunduğu bölgelerde, geleneksel sokak pazarı, kendine has atmosferiyle müşterilerini tahrik etmeye devam ediyor. Bu pazarların çoğu bugünlerde ikinci el giysilerden sadece küçük bir miktar satıyor. Bunların yerine, ana cadde modasının kolalı kumaşlardan yapılmış, birkaç yıkamadan sonra çöpe atılacak hale gelen ucuz taklitleri veya 'defolu malları'nın doldurduğu tezgâhlar var artık. Tezgâhlarda sari kumaşlar, siyah kadınlar için özel hazırlanmış şampuan ve makyaj malzemeleriyle yanyana sergileniyor. Plak tezgâhlarında, reggae ve funk müzik alışverişçilerin kafaları içinde bangır bangır çalıyor; ve sıcak yemek kokuları sokağın başına kadar ulaşıyor. Hackney'deki Ridley Road pazarında sıcak halka ekmek satan dükkân, tıpkı turtanın işçi sınıfının geleneksel ağız tadını yansıtması gibi, kökeninde Yahudi olan bir nüfusun simgesi olmayı sürdürüyor. Alışılmadık meyvalar, ağırlık altında çökmekte olan tezgâhlar üzerinde, bir renk ve bolluk imajı uyandırıyorlar. Cuma günleri öğle sonrasında ve hafta sonlarında bayram havası hakim oluyor her tarafa. Böyle pazarlar sanayi-öncesi kalabalıklarından bir şeyler barındırıyor

içlerinde. Alışverişçi ve geziciler kalabalığı için ise bu tempo, iş için ayrılmış olan vakitten kurtarılabileni simgeliyor; ve pazar, kendine has zevklerin yüceltilmesi sanki. Yaş, cinsiyet, sınıf ve etnik köken farklılıkları, olumlu bir sosyal çeşitlilik kavramına dönüşüyor. Satın alma, cuma akşamları büyük mağazaların kasalarında oluşan kuyruklarda ortaya çıkan gerilimin aksine, keyfe bağlı ve huzursuz etmeyen bir tavra dönüşüyor.

Cumartesi ve pazar akşamları, Camden Lock gibi pazarlarda benzer özellikler görülebilir. Binlerce genç insan Camden sokaklarını öyle bir dolduruyor ki, trafik ancak çok dar bir şeritte ilerleyebilir. Aynı gruplar ve punk turistler her hafta akın eder buralara; yanlarına daha yaşlı alışverişçiler ve güneşte bir yürüyüş yapmak isteyenler de katılır bazen. Genç insanlar oraya görmek ve görülmek için giderler; moda ve stiller, insanların üstünde tezgâhlarda veya dükkân vitrinlerinde olduklarından daha güzel durur. Burada malların bütüncül bir görüntü yaratmaları için birbirleriyle nasıl uyumlandıklarını görmek mümkün. Saç şekilleri, ayakkabılar, etekler ve biçimli kadın çorapları; bütün bunlar bir bakışta görülebiliyor. Bu bağlamda, alışverişe çıkmak tatile çıkmak gibi bir şey. Yapılacak tek şey sallana sallana yürüyüp etrafa bakınmak, malları seçip seçip tekrar yerine koymadan önce iyice incelemek. Özel kolejlerde okuyan kızlar uyuşturucu almış punklarla bir arada, eski hippiler İran halısı tezgâhlarının arkasında, sanki 1967'den beri oradalarmış gibi duruyorlar, bu arada daha genç girişimciler de çarçabuk bir satış yapabilmek için birbirlerinin üstünden atlıyorlar.

Altkültür Girişimcileri

Sokak pazarlarını ve ikinci el dükkânları anlama ve yorumlamada büyük öneme sahip olan girişimsel öğe, altkültürel çözümlemelerin çoğunda ele alınmamıştır. Sokak pazarlarının bugünkü canlılığı 1960

sonlarının hippi karşı-kültürüne çok şey borçludur: Bit pazarlarını yeniden hayata geçiren, işte bu akımdır. Londra'da, Amsterdam'da ya da Berlin'de yıllarca silik bir şekilde kalan bu pazarların çoğuna birdenbire yeni bir yaşam gücü verilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunu izleyen yıllarda gelişmeye başlayan kara borsa yerini yavaş yavaş bit pazarlarına bırakmış, kısa süre içinde bu bit pazarları da bir kenara atılmış malların kasvetinden başka bir şey sunamaz hale gelmiştir. Savaş sonrası tüketiciliğinin sersemletici yükselişi karşısında bellekleri tamamen silinmemiş olan nesil için ise, 1960'lardaki kermes satışları ve eski kıyafet pazarları fakirlik lekesini, üzerlerine uymayan elbiselerin utancını ve hastalık kapma -örneğin, ikinci el bir yatak alınırken- korkusunu hatırlatan korkunç şeylerdir.

Hippilerin eski kürk paltoları, krepe elbiseleri ve büyük asker paltolarını tercih etmeleri, tam da bu sebeple eski nesli şaşırtıyordu. Ama bu elbiselerin alınmalarının tek sebebi, insanları şaşırtma özellikleri değildi. Hippilerin gözdesi olan bu mallar saf, doğal ve otantik kumaşlara yönelik bir ilgiyi; ve ana cadde modasında bulunan sentetik maddeleri reddetmeyi ifade ediyordu. Hippi kızların aradıkları elbiseler eski dantelli iç eteklikler, saf ipekten blüzler, krepe elbiseler, kadife etekler ve 1940'ların stilinde, saf yünden yapılmış paltolardı genellikle. Bunlar eski zanaatkârlık değerlerinin hâlâ başat olduğu ve bir kişinin malının üretimini başından sonuna kadar üstlendiği günlerin özlemini ifade ediyordu. Aslında, 1950'lerin ilk yıllarındaki 'beat kültürü'nde de, aynı parçalar hippilerin atalarının da dikkatini çekmişti. Onlar da hazır giyim dünyasından kaçmanın yollarını arıyorlardı. Örneğin, New York'ta kermes satışlarında kızlar ve kadınlar 1930 ve 1940'ların orta sınıflarının giydikleri kürk mantoları, saten elbiseleri ve ipek bluzları satın alıyorlardı. 1950'lerin ortalarında giyilen bu kıyafetler, dönemin gıcır gıcır kareli kumaşlarının çağrıştırdığı evcimenliğe güçlü bir cinsel meydan okumaydı.

1960'ların sonlarında hippi kültürü, öncülü beatlerden çok daha iyi ve yaygın bir kültür haline gelmişti. Ayrıca politik açıdan da alternatif bir toplum yaratmak konusunda daha bilinçliydi. Dolayısıyla bu

altkültür, karşı-kültür olarak tanınan yarı-girişimsel bir ağ geliştirmeyi başarmıştı. Bu, hiçbir şekilde monolitik bir girişim değildi; ve İngiltere'de, Richard Branson'ın Virgin Records ve Harvey Goldsmith'in Promotions gibi hippi şirketlerinden şehirlerdeki ve kasabalardaki tüm işletmelere; kitap, vejetaryen yiyecekler, tütsüler, Hint giysileri, sandaletler ve benzeri türden mallar satan tüm bu dükkânlara kadar uzandı. Hatta küçük sanat galerilerini, bağımsız sinemaları ve Londra liste dergisi *Time Out*'u bile içine kattı.

1960'ların sonlarından bugüne doğru, bu 'alternatif' dükk(nlar ve restoranlar patlamasına eşlik edenler, tarihçelerini daha az bildiğimiz küçük ikinci el dükkânlarıydı. Bunların 'Serendipity', 'Cobwebs' veya 'Past Caring' gibi isimleri vardı; ve bit pazarları ya da kermes satışlarında tek tek keşfedilmesi gereken tüm parçaları bir çatı altında topluyorlardı. Bu parçalar arasında pilot ceketleri, safari ceketleri, kadife perdeler (ilk kadife 'loon' pantalonlar bunlardan yapılmıştı) ve 1920'lerin çarliston elbiseleri vardı. Bu ikinci el mallar, öğrencilerin ve altkültüre çekilen diğer kişilerin çok daha geniş bir gardırobu çok daha ucuza edinmelerini sağlıyordu. (Kızların benimsediği, bu devri tanımlayan iki stilden biri köylü etnik görünüşü, diğeri 'krepli' bohem Bloomsbury görünüşü idi. Bunlardan birincisi daha sonra kaçınılmaz bir şekilde Laura Ashley; ve ikincisi de Biba ile birleşti; ki bu iki isim de anaakım modasının yeni temsilcileridir) Yavaş yavaş hippi çiftleri bu ikinci el pazarına yöneldiler; tıpkı antikaya yöneldikleri gibi. Eski malları onarma ve yenileme ustalığını hemen edindiler ve en iyi mal kaynaklarını nerelerde bulabileceklerini çarçabuk keşfettiler. Bu da, ülkeyi baştan başa tarayıp şehir dışındaki pazarları bulmak, Amsterdam'a gidip uzun deri mantoları kapmak ve kuru temizlemecilere haftalık ziyaretler yapmak demekti. Bu çabaları sadık müşteriler kazandırdı onlara; ve genç müteşebbisler daha da genç bir müşteri kitlesinin taleplerini önceden kestirebildiklerinde, punklar, sanat okulu öğrencileri ve diğerleri de sırada bekliyorlardı.

Altkültürel çözümlemelerin çoğunda, bu teşebbüs dinamiğinin varlığı nadiren kabullenilmiştir. Altkültürlerin bir kariyer umudu

önerdiği noktalara, karşı kültürü finanse eden küçük ölçekli teşebbüsler ağına olduğu kadar az dikkat gösterilmiştir. Bu, elbette, hippi kültürünün içinde vaveylayla reddedilen bir öğe idi. Paranın, uyuşturucu da dahil olmak üzere birçok mübadele ediminde oynadığı rolü saklamak için büyük çaba gösterildi. Eşyalar ve ticari mallar satmak neredeyse, altkültürün çekirdeğini oluşturanların kendilerini rahat hissedebilmeleri için, stokları tüketmek noktasına geldi. Bu, tüketiciliği karşı-kültür içinde bir gözden düşme ve saflığın noksanlığı olarak gören sosyologlar tarafından desteklenen bir bakış açısıydı. Onlar bunu ya göz ardı ettiler ya da Marcuse'cü yeniden kazanma [recuperation] kavramından yararlanarak, dış pazar kuvvetlerinin[9] müdahalesine atfettiler. Onların iddiasına göre, politikayı aklayan ve alternatif toplumu sonsuz bir pamuklu tişörtler tezgâhına döndüren, medyanın ve diğer ticari çıkarların istenmeyen varlıklarıydı.

Öte yandan, ardından ticari tepkinin geldiği yaratıcı eylemin ikici modelinden tatminsizlik söz konusuydu. Dick Hebdige ve diğerleri, yağmacı gençlik endüstrilerinin karşısına, ham ve seyreltilmemiş (ve genellikle işçi sınıfına ait) bir enerjiyi çıkarmanın sorunlarına dikkat çekmektedir.[10] Böyle bir tartışma, bir altkültür üretmek için gereken yerel etkinlikleri ve promosyonları göz ardı ediyordu. Elbiseler alınıp satılmalıydı, gruplar kendilerine çalacak bir yer bulmalıydılar, bu konserleri halka duyuracak posterler asılmalıydı... vs. Bunların hepsi iş ve yönetim becerisi gerektiren etkinliklerdir. Kendiliğinden gelişen cinsiyetçi bir işbölümünün hayat bulmaya başladığı gerçeği, toplumda daha genel bir seviyede egemen olan şu cinsiyet eşitsizliklerinin bir yansımasıdır sadece. Kızlar için hâlâ, erkeklerle rekabet etmek zorunda kalmayacakları alanlarda yeteneklerini geliştirmek, erkeklerin zaten işgal etmiş olduğu alanlarda mücadele etmekten daha kolaydır. Elbise satmak, konserlerde sahne yönetimi yapmak, tanıtım broşürleri dağıtmak ya da sadece işin bir parçası imiş gibi görünmek, dişil varlığın bir şekilde doğal göründüğü alanlardır.[11]

Hippi stili 1970'lerin ortalarında akım dışına çıktığında alternatif toplum kendini sadece şöyle bir sarsıp punkın meydan okuması kar-

şısında kendisini ayarladı. Plak, elbise ve hatta kitap satışları ile uğraşanların çoğu saçlarını kırptılar, kulaklarını deldirdiler ve siyah tayt pantalonlar ile Doc Marten botları giymeye başladılar. Öte yandan, punkın patlak verdiği ve daha genç katılımcılarının ortaya çıktığı şartlar, 1960'ların hippi patlamasının şiddetini kesen şartlardan farklıydı. Kızlar elbette, önceki altkültüre oranla daha ön plandaydılar ve sesleri daha yüksek çıkıyordu; yine de, punk fenomenine eşlik eden ve onun bir kısmı olan 'kendin yap' girişimsel uygulamalarında ne derece etken olduklarının değerlendirilmesi zordur. Elbette küçük bağımsız plak şirketlerinin çoğu hâlâ erildi, tıpkı gazeteciler ve hatta müzisyenler (Poly Styrene, the Slits, the Raincoats ve benzerlerinin kızgın dişilliği çok şey ifade etse de) gibi.

Punk, her şeyden önce ve her şeyden fazla, kültüreldi. Kendilerini dışavurumları müzik, grafik dizayn, görsel imgeler, stil ve yazı seviyesinde gerçekleşiyor; dolayısıyla sanat ve kitle iletişim araçları alanında kendini duyuruyordu. Bu alana giriş noktası, bütün her şeyi harekete geçirebilen küçük ölçekli gençlik endüstrilerinin menzilinde yer almaktaydı. Fanzin dergileri yeni akım gazetecileri için bir staj yeri idi; tıpkı tanınmayan punk gruplarına albüm kapakları çizmenin, genç ve hırslı grafik tasarımcıları için bir fırsat niteliğini taşıması gibi. Stil ülkesinde, aynı 'kendi işini kendin yap' etiği egemendi; ve bu işe başlanacak en iyi yer de kermes ya da yerel bit pazarıydı. Punk, erkek çocukların ve genç erkeklerin modada birlikte yer almaya başladıkları bir noktayı işaret etmekteyse de, kızlar da merkezi bir rol oynuyorlardı; hem doğru kıyafetleri seçme konusunda hem de yaşıtlarına ucuz ve kolay bulunan ikinci el parçalar sağlamada. Bunlar arasında, 1980'lerin başlarında (ve Maxmara ve diğerlerinin tanımladığı şekliyle, 1988'yazının 'yüksek modası'nda), Human League'de kızların giydiği iç gömleklerini hatırlatan, 1960'ların pamuk baskılı 'gömlekleri', Bob Dylan'ın ilk albümünde kapak resmi için giydiği süet, koyun derisi stili ceketler (Dylan'ın münzevi gezgin, berduş görünümüne özendiği 1960'ların ilk yıllarında bir dönemi simgeleyen) ve benzeri önemli parçalar da vardı.

Sözde punkçılara, sanat okulu öğrencilerine ve diğer ayrık gruplara elbise ve giyim sağlama biçimindeki tedarik hizmetine, büyük oranda orta sınıfın alt kesimlerine mensup ve İngiliz Home Stores ya da Marks & Spencer için tasarım yapmayı reddeden sanat ve moda okulu mezunları katılıyordu. Büyük moda evlerinin her sene dönem sonu şovlarında kendilerini gösteren yetenekleri kaptıkları, o zamanlarda dilden dile dolaşan bir söylence idi; ve hâlâ da öyle. Yurt dışına çıkmak dışında, moda öğrencilerinin çoğu, 1970'lerin ortalarında da olduğu gibi, ya devlet yardımıyla kendi başlarına devam etmek ya da işporta işi, seri üretim malları üreten büyük şirketlerden birine katılmak arasında tercih yapmak zorunda kalıyorlar. O halde, çoğu öğrencinin, özellikle de sanatsal açıdan biraz özerklik isteyenlerin, ilk yolu seçmeleri hiç de şaşırtıcı değil. Bir tezgâh kurup ikinci el kıyafet satmak için lisans almak, böyle elbiseleri bulup yenilemek ve sonra da bir stand açarak yeniden tasarlanmış malları sergilemek ve satmak artık kesinlikle alışılmadık bir iş değil.

Erkek Kıyafetleri Giymiş Kızlar ve Bebek Elbiseleri

Kitle iletişim araçlarının yarattığı 'patlama' etkisi, 1980'lerde genç stillerinin ve modalarının medya içinde doğdukları anlamına gelir. Altkültürel kuluçka döneminin yerini alan bir şipşaklık [instantaneity] vardır şimdi. Dergilerin her ay ticari fikirler edinebilmeleri için pazar yerlerini ve dönem sonu moda gösterilerini karıştırmaya gönderdikleri stilist takımları ile birlikte tüketiciliğin acımasız kuvvetleri stil hazırlarlar. Sergilerde çalışmaya başlayan öğrenciler, koleji bitirdikten sonraki bir sene içinde, devlet ve banka kredileri yardımıyla, kendi markalarına geçiş yaparlar. Gazeteci ve dergilere güçlü imgeler ve canlı kopyalar sağlarlar; ve böylece bütün dizge, gittikçe artan ve çılgınlaşan bir hızla kendisini yeniden üretir. Parlak stillerdeki canlılık sayesinde, modacılık moda diline gittikçe daha çok hakim oluyor

ve daha çok alışıyor. Günlük ve haftalık kaliteli yayınlarda modaya daha fazla ve daha geniş yer ayrıldıkça (siyah beyaz formata yeni bir renk katıp aynı zamanda yeni kadın okurlara da hitap ediliyor), moda kendisi hakkında daha açık bir dille konuşmayı öğrenir, hatta kendi kendini alaya bile alır.[12]

Anaakım modasının, genç altkültürlere teşekkür borçlu olduğu pek çok nokta var. Bu moda, okurlarının iyi eğitimli olduklarını bildiği için, medya aracılığıyla savaş sonrası pop kültür tarihinde geriye dönüş yapabiliyor rahatlıkla. Çoğu zaman Brian Jones'un saç stilini, Jimi Hendrix'in şapkasını ya da atkısını, Cathy McGowan'ın düşük perçemlerini, sanki bunlar zaten ölümsüzlermiş gibi kullanmak yeterli oluyor. Bunlar, iz, işaret ya da parça olarak, tanınabilirliklerini sürdürüyorlar. Medyanın ortaya attığı gereksiz imge bolluğu ile körüklenen bu ani tarihsel geri dönüş, stilde, dur-durak tanımayan, 'tarihsel bir süreklilik gözetilmeden, farklı dönemlerin bir araya getirildiği' bir moda defilesi yarattı.[13] 'Kendi işini kendin yap' punk modası modayı pop arta dönüştürdü ve dönemsel moda parçaları toplamayı ciddi bir hobi haline getirdi.

1970'lerin ortalarından itibaren punk kızlar, 1960 ortalarında İtalyan jet-sosyete filmlerinde giyilen, parlak lureks minileri, yangından mal kaçırırcasına giymeye başladılar. Dar kazaklar, (Penetration grubundan Pauline'in ve Rezillos'dan Fay Fife'ın giydiği) plastik küpeler ve diğer tüm 'çuval entariler' anaakıma geri getirildi. Bunlarla beraber file çoraplar, sentetik siyah mini etekler ve tabii kayak pantalonları da geri geldi. Debbie Harry bu ülkede ilk defa sahneye çıktığında, beyaz, diz boyunda, 'bunlar yürümek için yapılmıştır' botlarıyla, mikro mini eteği ve dar siyah bluzuyla klasik bir New York fahişesi gibi giyinmişti. Televizyon gösterileri, hatta kukla gösterileri, *Blow Up* gibi 1960'lara ait filmler ve tabii bütün eski James Bond filmleri, fikir arayan 'yeni' stilistlerin sürekli hücumuna uğramıştı. Örneğin Paul Weller, 1980'lerin başında bu hücuma katıldı ve o zamanlarda 1980'lerin 'soul müzik tarzı' gardırobunu düzen 1960'ların 'temiz giyimli, zenci müziğine meraklı gençler'in giyiminin eski parçalarını keşfetti... Jon

Savage Camden Lock'da gerçekleşen, yakın dönem stil tarihine yönelik bu yağmayı şöyle betimler: 'Olağandışı bir gösteri içine yığılmış moda, arabalar, son yüzyıla ait binalar... eski olduğu sürece her şeyin giyilebileceği, sürülebileceği ve hatta yenilebileceği bir cangıl.'[14] Savage, bu 'nostaljiye yönelen kitlesel uçuş' içindeki [15] postmodern duruma Fredrick Jameson'un koyduğu karamsar teşhisi destekler. Geleceğe duyulan inancın kaybedilmesi, sadece geriye bakabilen ve kendi yakın tarihinin kilit dönemlerini duygusal bir parlaklık ve yumuşak odaklı bir mercekle yeniden inceleyen bir kültür yaratmıştır. Toplum artık ciddi imgeler ya da insanlara anlam ve yön veren metinler üretme kapasitesinden yoksundur. Bu eksikliğin yol açtığı boşluk, kültürel biblolar ve pastiş adıyla yeniden dolaşıma sokulan eski imgelerle doldurulur.

Bu tartışmanın, 1980'lerin başlarında ve ortalarında bildik tarihsel dönemlerden alınan izleklerin ve yönelimlerin gözlemcilere gelişigüzel birleştirilmiş izlenimini verdiği tuhaf bir pandomim geçidi gibi gelen ikinci el stilini de kapsayacak şekilde nasıl genişletilebileceğini çıkarsamak kolaydır. Öte yandan, Savage ve Jameson'a karşıt olarak, bu stillerin özlerinde ne nostaljik ne de sığ oldukları savı ileri sürülebilir. Nostalji, geçmişi sadık bir şekilde yeniden yaratma ve böyle söylencesel temsiller içinde yüzme arzusuna işaret eder. Nostalji ayrıca kostümlü bir dramada olduğu gibi, dönemsel kesinliğe ve tamlığa yönelik bir girişimdir. Bunların her ikisinin de, örneğin Laura Ashley kreasyonları için geçerliyken çağdaş ikinci el stilinde görülmedikleri şüphesizdir. Bu stil daha ziyade, bilgililik, inatçı bir anarşi ve zaptedilemez bir iyimserlikle simgelenir; renk, abartma, mizah ve yetişkinlere ait giyim geleneklerin reddi buna işaret eder.

Bunların en çok bilinen örnekleri iki kız grubu, Bananarama ve Amazulu ile pop temsilcisi Paula Yates'dir. Yates'in ve diğerlerinin gardıropları hâlâ, uygulamada olmasa bile ruhen, kermes satışları ya da ikinci el pazarından oluşmaktadır. Paula Yates'in 'gülünç görünümlü' elbiseleri ve dev saç fiyonkları 1950'lerin sonlarında çocukların doğumgünü partilerinden kaçırılmış giysileri anımsatır. Bananara-

ma'nın giydiği, 'patates çuvalı gibi bele sarılmış' kocaman, dökülen pantalonları, siyah lastik pabuçları; ve pamuklu baş atkıları ile dağınık bir şekilde toplanmış, saman yığınını andıran saçları bir *Gazap Üzümleri* ergenliğini ya da afacanlıkla geçen çocukluğu anımsatır. Sanki Bananarama kızları yataktan kendilerini atmışlar ve ellerine ne geçerse, anneleri görmeden, üzerlerine geçirmiş gibidirler. Amazulu'nun çingene elbiseleri, saçlarına taktıkları bir dolu kurdele ve Doc Maren botları da benzer bir etki yaratır. Teatral gardıropları ve 'giyim kuşam'ın yüce zevki sayesinde çocukluklarının öte beri karıştırma oyununa tekrar tekrar geri dönerler. Yetişkin ciddiyetini reddediş ve abartı ve hazcılık üzerinde bir ısrar görülür. Paula Yates'in peşinde koştuğu 1950'lerin balo elbiselerinin çekiciliği, katışıksız ölçüsüzlükle gölgelenir. Paula Yates'in gardırobu değersiz ama gösterişli olanın sınırları içindedir; sunuş ve giyim tarzı, tam bir pastiş imgesi yaratır.

Öte yandan bu pastiş kısır ve sığ bir anaakım kültürü yansıtmaktan ziyade yücelticidir. Pastiş dişilliğin beklentileri, gelenekleri ve ilkeleri ile oynar; post-feminizm. Her parça, doğal olmayan ve suni olan üzerine bilinçli bir vurgu yapılarak giyilir. Madonna da bu yırtık pırtık elbise, kurdela ve danteller stilinin diğer bir ünlü örneğidir. Madonna, 1980'ler ortasında bu imajı hem bir maske gibi, hem de, Kaja Silverman'in deyimiyle, 'ironik bir uzaklık' hissi vererek taşımıştır.[16]

İkinci el stilinden faydalanan 1980'lerin moda ufuklarında çok etkili olan diğer bir imge de, androjenlik fikriyle flört ediyordu. Punk androjenliği hiçbir zaman açık bir şekilde erkeğimsi ya da saldırgan olmamıştı; narin, ince ve değişmez bir şekilde 'güya sanat meraklısı'ydı. Patti Smith'in ilk albümünün The Robert Mapplethorpe kapağı zincirlere, çıtçıtlara ve dapdaracık pantalonlara daha az hevesli olanlar üzerinde güçlü bir etki yarattı. Smith gelişigüzel giyinmiş görünüyordu; makyajsızdı, ceketini omuzlarına şöyle bir atmıştı ve boynunda gevşetilmiş bir kravat vardı. Tişörtünün yenleri görünür bir şekilde yıpranmış, ipliklenmişti ve kameraya, mesafeli, soğuk, delici bir

bakışla dimdik bakıyordu. Bu ihtiyatlı ama bir şekilde tehditk(r androjenlik, Diane Keaton'ın Woody Allen filmi *Annie Hall*'da erkek giysilerini çok kadınsı bir şekilde taşımasından çok daha güçlü bir titreşime sahipti. Diane Keaton da geleneksel centilmen gardırobunu karıştırmıştı; ama onun imajı New Yorklu tuhaf ve egzantrik kadındı (eski-hippi) ve belirsiz anlamda bile tehditkâr değildi. Smith ise apaçık bir şekilde New York *underground*'ından geliyordu. Donuk yüzlü, karanlık, yetersiz beslenmiş, hassas ve 'taraflı' idi.

Patti Smith kızları ve genç kadınları bu geniş, çuval gibi ve hiç de güzel göstermeyen kıyafetleri aramaya itti; bu arada Annie Hall da diğerlerine erkek gardırobunun kadınsı potansiyelini gösteriyordu. Bu film 'kendi işini kendin yap' yaklaşımının, pılıpırtı pazarlarına daha az alışık olanlara çekici gelmesini sağladı; ve gömlekleri ve kravatları yumuşak, sarkık kadınsı şapkalarla dengeledi. İkinci el dükkânlarında, yardım dükkânlarında ve sokak pazarlarında yıllarca hiç dokunulmadan öylece duran bütün o eril eşyalar birdenbire yeniden hayat buldu. Pamuklu pijama üstleri, gömlekler, ceketler, gece giysileri ve smokinler, paltolar, yağmurluklar, pantalonlar ve hatta kadın ayağına uyabilecek kadar küçük, parlak siyah markalı, özel durumlarda giyilecek gece ayakkabıları da dahil olmak üzere denenmemiş hiçbir şey kalmadı. Erkek ceketlerinde 1970 başlarının sarıp sarmalayan modellerinin yerini ters çevrilmiş piramit biçimi aldı. Abartılmış omuzlar kalçaların altına doğru daralıyor ve güçlü, ama yine de ince yapılı bir görünüş veriyordu. Moda yazarları hemen 'özgürleştirici'olarak kabul ettiler bu tarzı; çünkü bedenin bütün intizamsızlıklarını kapatıyor ve homojen bir çuval görünüşü veriyordu. Sadece 10 ve 12 beden giyenlere değil, herkese açık bir stildi bu. Sonuç olarak bu ceketler mağaza zincirlerinde ve ülkenin her yerinde seçkin butiklerde 'yeni' imiş gibi gözükmeye başladı. Kısa süre sonra da hem sekreterler, profesyoneller hem de gözü yükseklerde olan iş adamları tarafından benimsendi. Bu 'yeni' ceketler, ikinci eller üzerinde yapılması şart olan değişiklikleri taklit ediyorlardı. Erkek yenleri, kısaltılmak yerine kıvrılıp yüksek kaliteli, yumuşak, çizgili astarları ortaya

çıkartılıyordu. Bunun amacı, öbür türlü karanlık ve ağır bir izlenim verecek olan görünüşü biraz hafifletmekti. Aynı özellik 'Flip'te ve Camden Lock'taki gibi pazarlarda bulunan ikinci el paltolarında da görüldü. Tüvit paltoların büyük miktarlardaki fazlaları fiyatları aşağıda, seçim şansını da geniş tutuyordu. Bunlar da kolları yukarı kıvrılarak kadın kullanımına açıldılar; bir fazla mal 'dağı' oluşturmuş olan -hâlâ da öyle- hafif, pamuklu yazlık yağmurluklara da aynı işlem uygulandı. Kısa süre içinde, erkek ve kadınların giydiği yeni mantolara uyarlanan bu model, hem Joseph ve Paul Smith'inkiler kadar geniş satış yerlerinde hem de Warehouse ve Miss Selfridge'de görülebilir. Öte yandan, bu giysilerin kumaşlarının ikinci el eşdeğerlerine oranla daha pahalıya mal olması, fiyatlarının da alıcıları zorlayacak oranda artmasına yol açmaktadır. Bu durum, çok daha geniş bir alışverişçi kesiminin, genç profesyoneller diye anılanlar da dahil olmak üzere, Flip ve Camden Lock'a geri dönmelerine sebep olur.

Erkek giyimine ait bu parçalar kızlara ve kadınlara hiçbir zaman androjen bir hava vermedi. Androjeni yerine, çok daha ustalıklı bir estetik iş başındaydı. Büyük, yerleri süpüren pardesüler, gözden kaçması olanaksız bir şekilde kadınsı olan bir biçim üzerine eril bir yapı koyuyordu. Bu etkiyi yaratmak için her türlü yumuşatıcı araçtan faydalanılmıştı -(diamant) broşlar, yan yatırılmış bereler, tahrik edici kırmızı ruj vb. Erkek gömlekleri ele alındığında da aynı süreç uygulandı. Bu gömlekler de çuval gibi ve eşitlikçi bir görüntüye sahiptiler ve bu halleriyle 1970'lerin feminist moda eleştirilerine de uyum gösteriyorlardı. Ama bu gömlekler, geleneksel kum saati biçimini vurgulayacak bir şekilde kalın bir kemerin içine sımsıkı sıkıştırılmışlardı. Erkek gömlekleri, kadın giyimine uygun olabilsin diye, bu yeni biçime sokuldular. Yen çizgileri kadın omuzunda aşağıya düşüyor, çoğu zaman giysinin gövdesiyle kolun yarısında birleşiyordu. Bu bir 'yarasa kanadı' görüntüsü veriyordu; ve kısa zamanda imalatçılar tarafından alınıp bu şekilde pazarlandı. Ters çevrilmiş piramit şekli, uzatılmış bir kol ve küçük ve kadınsı bir bele doğru her iki taraftan daralarak inen bir omuz çizgisi biçimini aldı.

Bunların yanı başında, diğer 'çalıntı' parçalar da ana caddelerde gözükmeye başladı: smokinler (Prenses Diana'nın sevdiği), papyonlar, geceleri giyilecek ipekli gömlekler ve günlük kullanım için de siyah patent bağcıklı ayakkabılar. Birbirini izleyen iki kış boyunca bunlar, tıpkı yazın giyilen tozluklar gibi, her yerde görüldü. Ve her iki durumda da kaynak, erkek gardırobuydu. Aslında, tozluklar iyi bir örnek oluşturuyorlar. Bunlar ilk defa centilmen fanilalarıyla beraber, krem renkli örme pamuk kumaştan dokunmuş olarak, kışın pantalon altına giyilmek üzere, yine Camden Pazarı gibi yerlerde görülmüşlerdi. Bunların elastik bir kemerleri ve önden düğmeleri vardı. Punk kızları bunları kışın giydikleri kayak pantalonlarının yaz alternatifleri olarak satın almaya başladılar; siyaha boyandıklarında, kayak pantalonlarını hatırlatıyorlardı. Sonra, pazar satıcıları da onları karanlık, kasvetli siyah-gri gölgeler yaratarak boyayıp satmaya başladılar. Ama erkeklerin giysilerini kadınlara uyarlamaktan doğan tasarımsal hataların sıkıntısını hâlâ çekiyorlardı. Bel noktasında çok düşük bir kesimleri vardı ve sık sık kayıyorlardı. Pantalonların önü karın boyundaki düz çizgiyi bozuyordu; pantalon ağı da çoğu zaman kısa geliyordu. Dolayısıyla, aynı satıcıların profesyonel bir şekilde taşlama boyanmış pamuklu kumaşlardan kendi modellerini yapmaları çok fazla sürmedi, bu modeller eşofman ve sweatshirtlere gelen müşteri talebi yoluyla yaygınlaştırıldı. 1985 ve 1986 yazlarında bunlar otuz yaşın altındaki tüm kadın nüfusu tarafından giyiliyorlardı sanki; geniş, erkek biçimli ve çuvalları andıran bluzlar, 1940'ların savaş araç gereçleri yapımcısı işçilerinki gibi tepede bağlanan baş atkıları, çocukların giydiği siyah lastik pabuçlar (ya da son moda yürüyüş ayakkabıları) ve pamuklu hafif ceketlerle birleştiriliyordu.

Dolayısıyla erkek gardırobunun popülaritesi ikinci el 'bebek' giyiminin ortaya attıklarına benzer bir anlamlar karmaşasını yansıtır. Apaçık bir şekilde androjen olan bu koşullarda bu anlamlar seri üretim mallarında nadir bulunan yüksek kaliteli kumaşların beğenildiğini, bu kumaşları eski parlak günlerine döndürme yönünde duyulan arzuyu ve hatta 'sosyal açıdan faydalı' bir şeyler giyme isteğini vurgu-

lar. Bir tarafa atılmış giysi parçalarını yeniden kullanıma sokan yeni alıcılar sadece yüksek modayı ucuz bir şekilde elde edip tanımlayarak sistemi alt etmekle kalmaz; aynı zamanda da sosyal artıktan faydalanırlar. Böylece ekolojik bir ideal; ustalık arzusu, dekorasyon ve iki taraflı, belirsiz bir dişillikle yan yana yer alır.

Tasarımcının Ölümü

1970'lerin başlarında yazan Tom Wolfe ikinci el stilini, Kara Panterler'in beyazlar için moda haline getirilen etnik görünüşüyle beraber, 'radikal şıklık' diye adlandırdığında, ikinci el giyim konusundaki az sayıda metinden birini sunmuştu. 'Radikal şıklık', sade bir şekilde giyinmek, dürüst bir görüntü vermek ve '... halkın giydiğini... inşaat işçilerinin kot pantalonlarını... ve yirmi dokuz sent karşılığında ordunun artıklarını satan yerlerden alabileceğiniz türde, yünlü yeşil çoraplar giymek' demek.[17]

Wolfe, daha büyük bir ölçek üzerinde *'çirkef özlemi'*nin yeni gelişmekte olan bir orta sınıfın habercisi olduğunu öne sürüyordu; bu yeni orta sınıf, hem kültürel hem de sosyal olarak kendi sınıflarının kibirli üyelerini, nereden geldiklerini dobra dobra açıklayarak ve bir alt sınıf üyeleri gibi giyinerek kızdırmayı göze alacak kadar özgüvenliydi. Bu 'Peter, Paul ve Mary' hippi tipleri, pasaklı görünümleri ve eskiyi tercih etmeleriyle, kentli Wolfe adına, bir küçümseme tonu taşıyordu: 'Naylon giymiyordu, makyaj yapmıyordu, kâhkülleri ve omuzlarından aşağılara inen uzun saçları vardı...'[18] Wolfe'un üzerinde durduğu ve yaygın kabul gören nokta, 'fakir giyimin' hem 'halka' hakaret edici hem de düşüncesizce olduğu yönündeydi. 'Bugün baskı altında olanlar, getto gençliğinin çekirdeği, onlar... ordu artığı çorapları giymiyorlar. Eğer şu hantal bıçkıcı giysilerini onlardan birine giydirmeye kalkışırsanız kusarlar.'[19]

New Society'deki yakın tarihli bir yazısında Angela Carter da aynı

noktaya değinmektedir.[20] Bu yazıda, [19] adlı derginin reklamını yapmak için Londra Metrosu'nda ve şehir merkezindeki ilan tahtalarında bolca sergilenen bir imge üzerinde durur. Reklamdaki model bol, çuval gibi giysiler içindedir; bu giysiler yenidir ama eskici pazarından toplanan kıyafetleri andırır: 'Eğer bir manken olduğunu bilmeseniz, posterdeki o kız... cinsiyetsiz ceketi, bol pantalonu, sarkık çorapları, sımsıkı indirdiği bir şapkanın altında kafasına bant gibi sardığı kirli renkli bir atkıyla gerçekte bir çöp kadındır (ya da kişi).'[21] Carter bu stilin, fakir görünmek gibi bir oyun oynayabilecek kadar zengin insanların benimsediği bir stil olduğunu yinèler: 'zengin kızlar (örneğin öğrenciler) saçlarında kurdelelerle, leş gibi giysilerle dolaşırlarken, çalışan sınıf kızları üzerinde en büyük etkiyi Prenses Di'nin yaratması çok ironik...'[22] Hem Angela Carter hem de Tom Wolfe, iş gününün yapısının, saatin zalimliğinin ve üniformaları, işçi tulumları ve önlükleriyle işin monotonluğunun, işçi sınıfına mensup insanlarda, iş dışı saatlerde fabrikadan uzakta olduklarını vurgulama isteği uyandırdığını görmüşlerdir. Öte yandan, günlük yaşamlarındaki giyimleriyle bir bireysellik sağlayabilen orta sınıf insanlarının, 'pazar giysileri'ne ihtiyaçları yoktur. Aynı şekilde, iş günü boyunca düzgün bir şekilde giyinmek zorunda oldukları için, boş vakitlerinde öğrenciler gibi aylak aylak gezinebilir ve sade bir şekilde giyinebilirler.

Sorun, her iki grubun da kontrolleri dışında olan kuvvetler tarafından bu durumun değiştirilmekte olmasıdır. 1980'lerde, hem yaşlılar hem de gençler için, fabrika saatinin disiplini artık egemenliğini kaybetmiştir. İşsizler ve yarı-işsizler bir tarafa atılmış ve birçok genç erkek ve kadın dikkatlerini bedene çevirmişlerdir. 1980'lerin başlarında caddelerde görülen bu tarz vahşi tavuskuşu punk giyimi; bu beden politikalarını, abartılı bir maskeli balo, 'gündelik bir olağanüstülük' sayesinde garipleştirmeyi vurguluyordu.[23]

Sınıf ayrımının her iki tarafında da değişimler oldu. Öğrenciler, Angela Carter'ın öne sürdüğü gibi, zengin kızlar değil artık. Çok sayıda öğrenci, ailelerinden hiç yardım almadan, burslarla öğrenimlerini devam ettirme mücadelesi veriyor. Bu durum özellikle, bir zamanlar

mesleki eğitime ya da stajyerliğe geçmeyi tercih eden, ama artık eğitimlerini bir ileri basamağa götürmek isteyen öğrenciler için geçerli. Bu da bir zamanlar işçi sınıfı gençliğini orta sınıf gençliğinden ayıran eski sınıf çizgileri boyunca gittikçe artan bir akışkanlığı gösteriyor. Elbette bu, bugün bütün gençlerin Carter'ın 'çekinik stil' [recessive style] diye adlandırdığı stilde giyindikleri anlamına gelmiyor. Hâlâ Prenses Di gibi görünmeye özenen kızlar olduğu gibi, 'rahat' İtalyan tarzına özenen birçok genç erkek de var. Öte yandan bu, eskici pazarları alışverişlerine, bir zamanlar olduğundan çok daha fazla rağbet olduğu anlamında geliyor.

Bu akışkanlık, bu bölümde ele alınan diğer tüm sosyal alanlar ve moda için de geçerlidir. Ana cadde pazar yerinin stiline özenir ve pazar yerleri için üretimde bulunan kişilerin fikirlerini uygular. Aynı zamanda, 'kendi işini kendin yap' tasarımcıları ve pazar sergicileri için anaakım da tamamen cazibesiz değildir. Bunların çoğu aynı zamanda hem büyük mağazalara hem de Camden ya da Kensington Pazarı'nda yoldan geçen kalabalığa satış yaparlar. Bu alanlarda kendi işine sahip olmak, hem okulu bırakanlara ve mezunlara kendisini açmayı reddeden bir ekonomiye katılma hem de bir kaçınma eylemidir; bir iş deneyimi programı sonunda vaad edilen şu tekdüze işlerden kaçınma eylemi.

Yukarıda betimlenen tüm stiller 'geriye dönüş' [retro] üzerinde yoğunlaşan çağdaş ilginin bir parçasıdır. Dolayısıyla bu stiller, geçmişe ait kaynaklardan ya da eski türlerden alıntı yapan ve faydalanan görsel imgelerle de bağlantılıdır. Bunlar şimdi, belirsiz bir popüler bellek kavramının bir kombinezonun kıvrımında ya da bir tozgiysisinin kuyruğunda canlandırıldığı, reklam ve pop klipler dünyasında öne çıkmaktadırlar daha çok. Öte yandan, ikinci el stilini, Fredric Jameson'un postmodernite sahası diye adlandırdığı kültürel bölgeye sorunsuz bir şekilde yerleştirmek de mümkün değildir. Böyle bir yaklaşım, geriye dönüş giyimini sadece başka bir kültürel yeniden işleyiş [rerun] olarak ele almak ve 1940'ların B filmlerinin nostaljik yeniden yapımlarından ya da eski hit şarkıların tekrar tekrar piyasaya sürülme-

sinden farksız bir eylem olduğunu kabul etmek demek olur.

Bu eğilimler, ikinci el giyim eğilimi de dahil olmak üzere, çok daha özel bir çözümleme gerektirir. Pastişin ve bir tür geçici nostaljinin ikinci el stilinde bir rolü olabilir; öte yandan, bunlar savaş sonrası gençlik kültürlerinin gelişimi içine daha kesin bir şekilde oturtulmalıdır. Bu bağlamda ikinci el stili, diğer başka şeylerle beraber, bu 'girişim altkültürleri' içinde bir tür içsel, resmi olmayan iş pazarı sunan daha karmaşık bir yapı koyar ortaya. Kızlar ve genç kadınlar, sadece genç altkültürlere stil ve giyim eşyaları sağlamakta değil, aynı zamanda bu eşyaları yeniden keşfetmek ve yaratıcı bir şekilde yeniden üretmek konusunda da en önemli rolü üstlenmişlerdir. Bu açıdan öncü olmalarına rağmen, bu genç kadınlar 1980'lerde John Galliano ve John Flett gibi genç 'deha'lar tarafından geçilmiş ve gölgede bırakılmışlardır. Aslında moda tasarımcıları moda eğilimlerini belirlemede zannedildiğinden çok daha az bir rol oynarlar. Hatta 'tasarımcının ölümü'nden bile söz edilebilir; çünkü, bu bölümde de tartışılmış olduğu üzere, modada ve çağdaş tüketici kültüründe değişimleri getiren itici güç alt katmandan, kurtarılabilecek parçaları ele geçirmek için gözlerini açık tutan ve sonra bu parçaları moda dizgesine katan insanlardan gelmektedir.

Bu makale ilk defa Angela McRobbie (der.) *Zoot Suits and Second-Hand Dresses: An Anthology of Fashion and Music,* Londra, Macmillan, 1989, s: 23-49'da yayınlanmıştır.

NOTLAR

1. P. Cohen, 'Policing the working-class city', B. Fine vd., *Capitalism and the Rule of Law*, Londra, Hutchinson, 1979, s: 118-137.

2. E. Carter, 'Alice in consumer wonderland', A. McRobbie ve M. Nava (der.) *Gender and Generation*, Londra, Macmillan, 1979 s: 185-214.

3. S. Hall ve T. Jefferson (der.) *Resistance through Rituals,* Londra, Hutchinson, 1977; ve D. Hebdige, *Subculture: The Meanning of Style*, Londra, Routledge, 1979.

4. S. Hall, 'The hippies: an American moment', CCCS Stencilled Papers, University of Birmingham, 1977.

5. T. Wolfe, *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers,* New York, Bantam Books, 1974: ve A. Carter, 'The recession style', New Society, Ocak 1983, cilt. 63, no. 1052, s: 25-26.

6. 1970'lerin başlarında Glasgow'daki Paddy's Pazarı ikinci el alışverişinde görülen mutlak sosyal kutuplaşmanın en iyi örneklerinden biri idi.

7. 1970'lerin sonlarında Birmingham Bitpazarı, ikinci el alışverişindeki sosyal çeşitliliğin birçok benzeri örneğini sunuyordu.

8. Cohen, *a.g.e.*

9. J. Clarke, 'Style', S. hall ve T. Jefferson (der.) *Resistance Through Rituals,* Londra, Hutchinson, 1977, s: 175-192.

10. Hebdige, *a.g.e.* ve A. McRobbie, 'Settling the accounts with subcultures: a feminist critique', A. McRobbie (der.) *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen,* Londra, Macmillan, 1991, s: 16-35.

11. A. McRobbie ve J. Garber, 'Girls and subcultures: an exploration', *aynı yerde,* s: 1-16.

12: Sally Ann Lasson, Nicholas Coleridge'in *The Fashion Conspiracy*'sini, 'paris köpüklü bir dişillikle yıkanmıştı' gibi satırlarda ortaya çıkan kendi beyanlarıyla dalga geçerek eleştirir. *Observer*, 20 Mart 1988 s: 25.

13. J. Savage, 'Living in the Past' *Time Out*, Şubat 1983 s. 32.

14. *aynı yerde.*

15. F. Jameson, 'Postmodernism, the cultural logic of capital', H. Foster (der.)

Postmodern Culture, Londra, Pluto Press, 1985 s: 111-125.

16. K. Silverman 'Fragments of a fashionable discourse', T. Modleski, *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture,* Bloomington ve Indianapolis, IN, Indiana University Press, 1986, s: 108-129.

17. Wolfe, *a.g.e.*

18. *aynı yerde*: 48.

19. *aynı yerde.*

20. Carter, *a.g.e.*

21. *aynı yerde:* 25.

22. *aynı yerde:* 26

23 A. Breton, *What is Surrealism?*, Londra, Pluto Press, 1981.

9
Kes Sesini ve Dans Et: Gençlik Kültürü ve Dişilliğin Değişen Tarzları

Gençlik hakkında yazma düşüncesi, Helmut Hartwig'e (1993) olduğu gibi bana da ciddi bir kaygı veriyor. Gençlik aynı anda hem çok uzak hem çok yakın. Ben çok yaşlıyım. Bu deneyimleri yaşayan on beş yaşında bir kızım var; ve bu deneyimlerden bahsederken onun özel yaşamına tecavüz etmiş gibi hissediyorum kendimi. Gençlik ile ilgilenen bir sosyolog olmak ile ergenlik çağındaki bir kızın annesi olmak arasındaki fark, sık sık kriz yaratacak boyutlara ulaşıyor. Bazen bu durum, Birmingham'da 1970'lerin başlarındaki ilk çalışmalarımdaki gevşek ve tam geliştirilmemiş sosyolojik gözlemlerimle, büyümenin psikolojik karmaşası -ki şimdi bu sürece her gün tanık olduğum için, ergenlik çağındaki kızlarla ilgili daha önce yazdığım hemen hemen her şeyi (McRobbie,1991) sorguluyorum- arasındaki derin farkları görmemi sağlıyor. Bu krizin farklı bir karakter kazandığı zamanlar da var. Dick Hebdige'nin (1987), genç komşularının çaldığı gürültülü müzik yüzünden gecelerce uykusuz kalan ve sonunda gece-

nin yarısında giyinip dışarıya çıkmak ve öfkeyle şikayet etmek zorunda kalan biri olarak şu anki konumundan soruna baktığında, gençlik üzerine yaptığı ilk çalışmaları gözden geçirmek ihtiyacı duymasına benziyor bu daha çok. Gece yarısında ve bazen de sabahın erken saatlerinde giyinip dışarı çıkmak ve kızımı Kuzey Londra'nın varoşlarında kurulan sanayi bölgelerindeki depolarda verilen 'rave'lerden* toplamak, benim içimde de aynı tepkiyi uyandırıyor, her ne kadar bu sefer, kızımla buluşacağım yerde beklerken, terden sırılsıklam olmuş, donuk yüzlü gençlerin dağınık gruplar halinde geldiklerini gördüğümde öfke ve rahatsızlıktan ziyade aşırı bir kaygı hissediyor olsam da.

Bu bölümün son kısmında 'rave'sorununa geri dönerek, rollerin rahatsız bir şekilde böyle üst üste binmelerinden doğan yeni çelişkileri de çözümlemelerime ekleyeceğim. Bir anne olarak tüm gücüyle hissettiğim ve dehşete dönüşmesine ramak kalan bu aşırı endişe duygusuna rağmen, bir adım geri çekilip ne olduğunu ve niye olduğunu sormak gerektiğini düşünüyorum hâlâ. Gençlerin, hem erkekler hem de kızların, etraflarındaki toplumu nasıl deneyimledikleri ve bu deneyimi nasıl ifade ettikleri, en önemli sorular olarak hâlâ karşımızda durmaktadır. Gençlik, tüm toplumun geleceği için sembolik bir yatırım olmak konusundaki önceliğini halen korumaktadır. Bu bölümde yapacağım ise, Thatcher yılları süresince ve sonrasında, İngiltere'deki sosyal değişimleri içeren çok zengin ve karmaşık bir panoramadan, gençlik kültürü ve gençliğin kitlesel iletişim araçları alanından birkaç önemli örnek seçmek olacak. Bu örnekler, değişimle kurulan dolaysız bir ilgiye işaret ediyorlar -ki değişimin kendisi de zaten yeni gelişmekte olan ve bize içinde yaşadığımız toplum hakkında gerçekten dikkate değer birşeyler anlatan dişillik tarzlarına işaret etmektedir. Bunun yanında bu değişimlerin, kültür araştırmaları alanının son yıllarda kendisini tanımlama şeklinde belirli düzeltmeler yapılmasını

* Rave: Şehrin dış kesimlerinde, hangar veya depo benzeri yerlerde verilen, çok fazla sayıda kişinin katıldığı ve hızlı tekno müziğin son derece yüksek sesle çalındığı çılgın partiler (ç.n.)

teşvik etmesi gerektiğini de savunacağım. Sosyal değişim elbette tek başına böyle bir düzeltmeyi gerçekleştiremez; ama, örneğin benim burada yaptığım gibi gençlik kategorisine geri dönen kişi bir anlamda, 1970'lerin ortalarından bugüne kadar çözümleme alanını niteleyen dizgelere de geri dönmektedir; ki bunun sonucunda, bu dizgelerin düzeltilmesi gerektiği de ortaya çıkacaktır.

1980'lerden 1990'lara uzanan yakın gençlik kültüründe, gençlerin üzerinde baskı kuran AIDS gibi bazı korkunç gerçeklere verilen cevap ve tepkilerin, aynı zamanda yeni ve hiç umulmadık sosyal anlamların etkin bir şekilde üretilmesine de olanak sağladığı savındayım. Bu sembolik ve estetik materyal, çılgınca bir kültürel üretim gibi görünen bağlam içinde gelişir çoğunlukla. Ve benim fikrimce, sosyal olanla kurulan mutlak bir bağı belirtir. Gençlik kültürleri, aldıkları biçim her ne olursa olsun, toplumda bir yatırım aracıdırlar; ve işte bu anlamda politiktirler. Bunu ortaya koymanın oldukça klişe bir yolu da onların 'bir bildirgesinin olduğunu' söylemektir; ama bu bildiriler farklı tarihsel durumlarda farklı şekiller alırlar ve sürekli üretilirler. Altkültür araştırmaları için gerekli hammaddeyi sağlayan elbette ki bu edimdir; ama bana, hem altkültürlere bakma tavrını tekrarlamaya hem de bu çözümlemeyi biraz farklı bir yönde daha ileri götürmeye değer gibi geliyor. Tabii ki, altkültürel etkinliklerin bu yoğunluğunun, etkinliklerin gençlerin kültürel 'evi'nden neredeyse anında taştıkları anlamına geldiği de bir gerçektir; böylece bu etkinlikler, bir dinamizm iddiasında bulunabilmek için sürekli olarak gençlik kültürü içinde yeni öğeler keşfetmeye çalışan daha geniş bir popüler kültürün bir parçası haline gelirler. Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)'in ürettiği altkültürel kuram başlangıçta, gençlik kültürü ile pop kültürü arasına bir çizgi çekmeye; ve ilkine sembolik sınıf otantikliğinin bir biçimini, ikincisine de tüketici kültürünün tüm işaretlerini yakıştırmaya önem veriyordu; ama aslında bunların ikisi her zaman iç içe olmuşlardı ve sürekli bir ilişkiye dahildiler (Hall ve Jefferson, 1977). Ama şimdi, bu oluşumları destekleyen temel bir sınıfsal anlam arayışı, kültürel çözümlemeler için yeterli gerekçeyi artık sağlamadığına göre, daha

spekülatif olmayı ve sınıflardan ziyade anlamlar üzerinde düşünme konusunda daha açık davranmayı göze alabiliriz. Bu anlamların şimdi açık bir şekilde cinsiyet, cinsellik, ırk ve kimlik sorularını içerdikleri pek de söylenemez; daha ziyade, farklı genç kültürel 'buluşma yerlerinde' sınıf, cinsiyet ve ırk anlamlarından kurulan farklı permutasyonların nasıl incelendiklerini ele alırlar. Bu bölümde ele alacağım örneklerden her birinde bunlardan birinin ya da ötekinin önemli bir konuma sahip olduğu kabul edilecektir.

Örneğin, dişilliğin değişen tarzları söz konusu olduğunda, yol kat ettiğimizi gösteren deliller olduğunu söyleyemeyeceğim; yani, bu alanda çalışmaya başladığım 1970'li yılların sonlarına göre, kızların daha bağımsız oldukları söylenemez. Öte yandan, Amerikalı feminist Susan Faludi'nin (1991) görüşüne de katılmıyorum; Faludi kadınların (ki burada genç kadınlar kastedilmektedir aslında) kısa bir ilerleme süreci yaşadıklarını, ancak bu kısa süreçten sonra, kuvvetlenmekte olan 'yeni sağ' ve ahlaki çoğunluk hareketlerinin desteklediği bir gerilemeyi deneyimlediklerini savunmaktadır. Ben burada ne bir ilerleme ne de gerileme anlatısı ortaya koyuyorum; bunun yerine, son on beş yıl içinde genç kadınların İngiliz toplumunda yerlerinden edildiklerini öne sürüyorum; özellikle sosyal kurumlar için geçerli olan bu durum, ticari kitle kültüründe ve çeşitli gençlik altkültürlerinde de görülebilir. Şimdi, dişilliğin anlamlarında ve dişilliğin sosyal gerçekliğe tam olarak nasıl dahil olduğu konusunda daha fazla bir akışkanlık vardır. Aile, eğitim ve iş hayatı gibi ana sosyal kurumlarda kızlar ve genç kadınlar için nelerin nasıl değiştiğini doğru bir şekilde ortaya koyan kapsamlı bir çalışmaya hiç rastlamadım. Açıklayıcı ya da bir savın desteklenmesinde kullanılacak sosyolojik materyalin tamamen eksik olduğu kültür araştırmaları alanında sıkça başımıza geldiği üzere, bu değişimlerin en net ifadesini bulabilmek için, daha gevşek kanıtlara daha az dayanıp gençlik kültürünün en çok bulunabilen 'metin'lerine bakmak zorundayız.

'Dişilliğin değişen tarzları' şeklindeki ifadem burada cinsiyet uygulamalarının ve anlam yapılarının ne kadar akışkan olduklarını ha-

tırlatmak üzere kullanılmıştır. Olumsuz politik şartlar içinde bile (yani Thatcher yıllarında) kadınların, genç kadınların konumunun kötüleştiği hiçbir şekilde söylenemez. Magazin basınının düşmanlığına rağmen, feminizm İngiltere'de sosyal yaşamın her katmanı üzerinde büyük bir etki göstermiştir. Cinsel eşitsizlik konusunda tartışmalar açmış; ve bu tartışmaları, hem evin özel alanında, hem ev içi ilişkilerde hem de daha genel bir uzam olan iş yaşamında, politik gündemin bir parçası haline getirmiştir. Aynı şekilde kurumların kendileri de (özellikle eğitim alanında), hayatlarının büyük bir kısmında ekonomiye katılan kadın ve genç kadınların, ekonomik araç olduklarının farkındadır artık. Cinsiyetle ilgili sorular etrafında yoğunlaştırılan etkinlikler, kadınları (ve genç kadınların geleceklerini) aileye, yarım günlük ya da düşük maaşlı işlere bağlayan eski alışılmış çözümü kökünden sarsmaya başlamıştır. Sonuç olarak, kadın olmanın nasıl bir şey olduğu konusunda toplumda iyice artmış bir belirsizlik söz konusudur; ve bu da, genç kadınların cinsiyet ilişkilerinin bu yeni habitusta nasıl var oldukları sorusuna götürür bizi (Bourdieu, 1984). Hatta, İngiltere'de kızlar -hem siyah hem de beyaz- geleneksel cinsiyet pozisyonlarından 'sökülürlerken', erkek yaşıtlarının cinsiyet ve sınıf kaderleri daha sabit kalabilmiştir.

Dişil kimliği yapılandıran öğeler göz önüne alındığında bu değişkenlik durumu geniş kitle iletişim araçlarının tümünde olduğu gibi, genç kız dergilerinde de açıkça görülebilmektedir. Dişilliği nelerin meydana getirdiği ve dişilliğin feminizm ile olan belirsiz ilişkisi etrafında söylemsel bir patlama olması, her şeyden önce, kültür içinde gerçekleşmiştir. Feminist meseleler şimdi sadece geleneksel dişil sahalar içine -yani kadın dergileri, *Kadın Saati* gibi radyo programları- değil, bunlarla beraber, radyonun ve yayıncılığın daha az cinsiyete özel alanlarına, sanat programlarına ve özellikle tiyatroya da yerleşmiştir. Böyle bir yer değiştirme, orta sınıf kadın izleyici ya da okurun kültürü ile de sınırlı değildir asla. Anaakım televizyonda, Carla Lane ve onun gibi yazarlara teşekkür borçluyuz; feminist konular şimdi güldürü dizilerinin, pembe dizilerin, oyunların ve diğer dizilerin temel

konularının değişmez bölümlerinden biri haline gelmişlerdir. Ama bu, genç kadınların kendilerini feminist diye nitelendirdikleri anlamına gelmemelidir. Bu kadınlar daha çok böyle bir etikete ve en azından imge olarak aşırı bir şekilde geleneksel olan dişilliğe direnirler. Ama aynı zamanda da, günlük yaşamlarında yaptıkları tartışmalarda feminist fikirleri güçlü bir şekilde ifade ederler. Onların reddettikleri, belirli bir feminist imgesidir; bu imgeyi ya eski nesille ya da kalıplaşmış bir şekilde kadınsılıktan uzaklaşmış imge ile özdeşleştirirler. Başka bir deyişle, feminizmi politik yelpazenin bir ucuna, dişilliği de diğer ucuna koyan eski ikili karşıtlık, artık genç dişi deneyimini kavramlaştırmanın kesin bir yolu olarak görülmemektedir (belki de hiç böyle olmadı). Bu, bilenlerle (feministler, akademisyenler) bilmeyenlerin karşı karşıya geldiği sorunsal bir durum, ya da kimlerin ideolojinin 'kurbanları' oldukları sorusu olmaktan çıkmıştır artık. Charlotte Brundson'ın (1991/2) yakın zamanda savladığı üzere, feminizm ile dişilliğin yaşanmış deneyimi (ve onun metinsel temsilleri) arasında oldukça sıradışı bir yeniden sıralama gerçekleşmiştir. Feminist fikirler yavaş yavaş toplumun ideolojik ve maddi yapılarına işlemeye ve dişilliğin genel kültürünün bir parçası olmaya başladıkça, feminizmin (ya da feminist kuramın) dayanıksız birliği de, mesela siyah kadınlar kadın hareketinin ya da 1970'lerin feminist kuramının onlar için ne anlama geldiği sorusunu sorduklarında, tartışılmaya ve meydan okunur hale gelmeye başlamıştır. Bu bölünme ve yeniden sıralamadan yeni bir 'cinsel düzenleme'nin doğup doğmayacağını tahmin etmek hâlâ mümkün değil; ama açık ve net olan bir şey varsa o da artık daha fazla patırtı koptuğu; ve bu postfeminist kültürel alana katılmaya ve kendilerini dinletmeye hevesli daha çok sesin olduğudur. Charlotte Brundson bu yer değiştirmelerin, biz feminist akademisyenlerin öğrettikleri üzerinde nasıl etkiler yaratacağına, erkek ve kız tüm öğrencilerimizle nasıl bağ kurduğumuza ve seçtiğimiz çalışma amaçlarını nasıl tanımladığımıza ve izlediğimize dikkat çekmiştir.

Sadece 1970'lerin sonlarına ait altkültürel kuramın feminist eleştirisini değil, ayrıca cinsiyet ilişkilerinde cereyan eden ve tüm toplumu

boydan boya kat eden şu yer değiştirmeleri de aklımızın bir köşesinde tutmak kaydıyla, 1990'larda İngiltere'deki gençlik kültürüne nasıl yaklaşmalıyız? İzlenecek yollardan biri, birkaç özel örneğe bakmak ve en önemli görünen öğeleri ve gelişmeleri onlar arasından çıkartmaktır. Sınıf kavramı, kültürel çözümlemenin eleştirel projesini üstlenmiyor artık; ve ideoloji, hem çok monolitik bir kategori olarak görünüyor hem de tartışma ve çekişmenin daha mikrolojik düzeyine duyarlı olamayacak kadar sosyal edilgenlik ve konformite üzerinde odaklanmış durumda; bu yüzden de çalışma alanını biraz daraltıp birlik ve bütünlük iddialarını bir tarafa bırakarak, Laclau'nun 'özgül olanın kıymeti' diye tanımladığı arayışa yönelmeyi tercih edebiliriz (Angela McRobbie, 1992'den alıntı).

Kızlar, Kültürel Üretim ve Gençlik Kültürü

Söze, son on yılda gençlik kültüründe bazı kilit değişiklikler olduğunu söyleyerek başlamama izin verin. Aslında punktan sonra hiçbir şey eski haline dönmedi. Punkın işaret ettiği dönüm noktası, gençlik kültürlerinin, büründükleri kisve ne olursa olsun, artık toplumda sadece bir 'folk iblisi' konumuna sahip olduklarının düşünülemeyeceği idi. Sayıca çok fazlaydılar; kendilerini savunmak ve kendi gruplarının dışında daha geniş bir izleyiciye ulaşmak için gerekli araçlar da ellerinde olduğundan -kısmen, ucuzlayan teknolojinin bulunabilirliğinin artması sebebiyle-, kitle iletişim araçlarının onlara yönelteceği her tür suçlamayı karşılama güçleri de gittikçe artıyordu. Bu iletişim araçları sadece fanzin dergileri ve kendi kendilerini yaratmış stil dergileriyle sınırlı değildi; çünkü 'genç TV' için, ilk önce Channel Four'da ve daha yakın bir tarihte BBC2'nin *Def II* programlarında uzamlar açılmıştı. Genç insanları işe alma yönünde belirgin bir tercih gösteren bu programlar, örneğin *Daily Mail*'de görebileceğiniz türde genç imgesinden daha farklı bir genç imgesini halen devam ettirmektedir.[2]

Nüfusun gittikçe daha büyük bir oranının stile ve daha sonra

1980'lerde 'tasarım'a gösterdiği ilgi, gençliğin altkültürle neredeyse eşanlamlı hale geldiği bir durumu yansıtıyordu. Önceki altkültürler bilmem kaçıncı defadır tekrar canlandırılmıştı; heavy metal gibi bazı türler ise görünüşte değişmeseler bile 13 yaş ve yukarısında olan erkek çocuklardan yeni müritler ediniyordu. Vejetaryenliğe, çevre sağlığına ve barışa duyulan yeni ilgi ile birlikte hippi kültürü, sadece bir diriliş için değil aynı zamanda 'sonsuz' gençlik kültüründe kalıcı bir yer edinmek için de hazır olduğunu ispat etmişti. ABD'de De La Soul, İngiltere'de Soul to Soul gibi müzisyenlerle doğan siyah değişim, 1960 ortalarının siyah özgürlüğü ve insan hakları ile, kısa süre sonra beyaz öğrenciler ve hippiler için ürettiği radikal politika dili arasındaki bağlantıyı yüceltmeye başladı.

Punk, goth, hippi, reggae ve crusti'ler (karmakarışık ve tel tel örülmüş saçları olan, beyaz, solgun yüzlü Crass hayranları) sayesinde ezilen insanların toplumdaki yerlerinin altı çizildi; caddelere ya da ortak kullanım alanlarına girme hakkı talep edildi; Thatcher değerlerinden kurtulma arzusu ve ekolojik kirlilik adına temiz tüketici kültürünü reddetme dile getirildi. Çok sevdikleri, ama kemikleri çıkmış kırma köpeklerinin eşliğinde, bu 'konvoylar' kent ortamındaki kilit yerleri - ellerinde bir kutu bira ve peşlerinde bir köpekle birlikte- ellerinde tutmaya devam ediyorlar; örneğin, Kuzey Londra'da Camden'da, postmodern mimarinin en iyi örneklerinden biri olarak tanınan Sainsbury mağazasının önü... Crustiler sık sık gecekonducularla, genç anarşistlerle ve evsiz gençlerle kaynaşıyorlar; ve böylesine etkileyici bir 'kirliliğe' sahip görsel stilleriyle, 'evsizliği' ya da 'refahın sonu'nu sahneliyorlar bizlere. Bu gruplar kent panoramasında alışılmadık bir şekilde güçlü bir etki bırakıyorlar; ve böylece sosyal gerçeklik deneyimimize doğrudan katkıda bulunuyorlar. Bu gerçekliğin belirli bir versiyonunu canlandırıyorlar; güçlü sosyal metinler ve tepki işaretleri olarak işlev görüyorlar; ve bu tepki işaretleri, böyle sosyal gruplaşmaların başka türlü hiçbir şekilde kontrol edemeyecekleri kapsamlı sosyal değişimlerin aktif bir kaydını içeriyor.

İngiliz kent panoramasında bu tür altkültürler uzun ömürlü olmalarına rağmen, 1970'lerin sonlarında altkültürel kuramın altın çağında

herhangi bir sebepten dolayı hiç sorulmamış olan, aslında oldukça açık, dolaysız sorular vardı. Örneğin, kim ne yapıyordu? Bu stil nereden geliyordu? Bu stilin alışverişi nerede yapılıyor, kim kime satıyordu? Kısaca söylemek gerekirse, altkültürün üretimini bildiren sosyal ilişkiler nelerdi? Grafikleri, posterleri ve hatta müziğin kendisini üretmek için önceden varolan hangi ustalıklara baş vuruluyordu? Daha evvelki çalışmalarımda, gençlik kültüründe kızların marjinal deneyimlerini sorunsallaştırmaya o kadar çok çaba harcamıştım ki bunu daha derinliğine inceleyip ne yaptıklarını günü gününe kaydetmek hiç aklıma gelmedi. Aynı şekilde Dick Hebdige'nin çalışmasında da, altkültürün son ayırt edici ürünlerinde ve bu imgelerin ürettiği anlam permutasyonları üzerinde o kadar yoğunlaşılmıştı ki, bunların yapılması sürecine dahil olan kültürel çalışmalar çözümlemede yer almamıştı (Hebdige, 1979).

İkinci El Giysiler ve Eskici Pazarının Rolü adlı makalemde (McRobbie, 1990) altkültürel kuramın bu süreçlerin bazılarının araştırılmasına direnç göstereceğini öne sürdüm; çünkü bu süreçler, kendisi de sınıf ve direniş kavramlarına dayanan bir çözümlemeyi, sınıf ve direniş politikalarından çok uzak görünen bir dizi uygulama ile karşı karşıya getiriyordu. Satmak, satın almak ve tüketici olarak altkültüre katılmak, altkültür kuramcılarına yayınım anını, [moment of diffusion] beraber değişme [commodification] süreçleri yoluyla karşıt gücün tekrar topluma katıldığı ya da 'yeniden iyileştirildiği' o noktayı sunuyordu sadece. Altkültür kitlesel bir pazar için değişime uğratılırken aynı zamanda da depolitize edilmekte ve popüler tüketim için kabul edilebilir hale gelmektedir. Bu modelle ilgili sorunlar, tüketimin karmaşık hazları ve politikaları ile her biri farklı şekillerde yüzleşmiş olan Erica Carter (1984), Frank Mot (1994), Mica Nava (1992) ve benim de katkılarımızla kültür araştırmaları alanında bildik bir yönelim haline geldi şimdi. Ama giyim, plak ve diğer parçaları satma uygulamalarını altkültüre dahil olanlara tanıtmak, hem üretim hem de pazarlamayı içeren altkültürde, altyapı gerçekliğinin de çözümlemeye alınması demekti. Altkültürel kuramda ima edilen varsayım, bu tür şeyleri yapanların dışardan gelip kendilerini altkültüre sokmaya çalı-

şan ve bu yolla gerçekte ticaretle hiçbir bağlantısı ve hiçbir ilgisi bulunmayan bir şeyden k(r sağlayan 'üçkağıtçılar' oldukları yönündeydi. Ve sonuç olarak, müzik, stil ve diğer benzer etkinlikler, sanki havadan düşmüşlercesine altkültürel kuram sahnesine fırlıyorlardı.

Kısa zamanda, özellikle punktan sonra, otantikliğin böyle romantikleştirilmesinin yanlış ve idealleştirilmiş bir yaklaşım olduğu açığa çıktı. Sadece Malcolm McLaren ve Vivienne Westwood değil tüm punk fenomeni, halka açılmak için yırtıcı, kolayca sömürülen ve her şeyin ötesinde açık uçlu kitlesel iletişim araçlarını kullandı; ve doğrudan gençlere[3] satış yapan bir dükkânlar dizisini, işin en başından başlayarak kurdu.

Saf altkültürü kirletilmiş, eline geçirdiği her şeyi satılabilecek bir mala dönüştürmeye hevesli dış dünyadan ayıran eski model o zamandan beri çökmüştür; ne var ki, altkültürel deneyim yoluyla gençlik kültürlerini yaşayan gençlerin sosyal öznellik ve dolayısıyla kimlik edinmelerini sağlayan bir otantiklik ideolojisi hâlâ varlığını korumaktadır.

Öte yandan ben burada birincil olarak, fanzinlerin çıkardığı dergilerin, DJ'lerin ürettiği müziğin; altkültür 'tasarımcı'ların aldığı sattığı ve giydiği giysilerin; sadece altkültürün tanıtımını yapmakla kalmadığını kanıtlamak ve daha kapsamlı bir işlevi ne şekilde gerçekleştirdiğini incelemek istiyorum. Ustalık öğrenmek ve paylaşmak, bu ustalıkları uygulamak ve bu arada küçük bir miktar para kazanmak imkânı da sağlanıyor bu gençlere; daha da önemlisi, gelecekteki 'hayat-becerileri' için iş ya da serbest meslek biçiminde yollar açılıyor. Kültürel üretimin, hem güçlü estetik boyutunu hem de yoğun aktivitesini göz ardı etmek (grafik sanatlarında, moda tasarımında, perakendecilikte ve müzik üretiminde), altkültürel yaşamın kilit noktasını - yeni bir yaşam tarzının baştan yaratımı, daha iyi bir eğitime götürecek bir alternatif (çoğu zaman sanat okulu için bir 'temel' olarak algılansa bile), kültür endüstrileri için bir meslek yaratma programı- gözden kaçırmak demektir. O halde burada üstünde durulması gereken nokta şudur: Bu etkinlikler sadece ticaridi ya da altkültürün aksayan yanı olmadıkları gibi direnişten de aklın alabileceği kadar uzaktırlar;

tam aksine, bu etkinlikler altkültürün merkezidir; aynı zamanda da, değişimin ve sosyal dönüşümün ifadesidir. Endüstrileşmeden uzaklaşmak [de-industrialization], sınıfların yeniden düzenlenmesi [class re-alignment], kadınların değişen yeri, iş hiyerarşisinde siyahların alttaki yerlerinin sağlama alınması; bütün bunlar 1980'ler boyunca genç insanları etkilemiştir. Moda ve müziğin tüketim nesnesi yerine kariyer olarak benimsenmesi (bu kariyerlerin pek de sağlam olmaması hiç önemli değildir) kültürel sahanın yoğunlukla tercih edildiğini gösterir. Bu katılımın, özellikle üniversiteye ve profesyonel işlere girme imkânına sahip diğer gençlerin niteliklerini ve ustalıklarını edinemeyen genç insanlar için güçlendirici bir deneyim olabileceği fikrindeyim. Daha geleneksel kariyer olanakları ortadan kalktıkça, altkültürler çoğu zaman mesleki fırsatlar yaratma işlevini de görür. Bu belgelendirilmemiş, kaydedilmemiş ve büyük ölçüde 'gizli ekonomi' sektöründe, altkültürler kültür endüstrisi yelpazesinin bir ucunda dururken, star sisteminin ve eğlencenin parlak dünyası da öbür uçta durur.

Eğer, şu an için, direniş kavramının politika-ötesi konumunu (bu, CCCS kuramında olduğu gibi, kılık değiştirmiş, sihirli ya da hayali bir biçim içinde yer alsa bile) bir tarafa itip yapıbozuma uğratırsak ve eğer nasıl yaşanılacağı ile ilgili günlük uygulama ve seçimlerin daha dünyevi, daha mikrolojik düzeyine direnişi yeniden yerleştirirsek, o zaman altkültürel teşebbüsün sürdürülmesi, tanıtılması ve genişletilmesini, kültürün estetikleştirilmesi adı verilen durum içinde geçimini kazanma çabası olarak görmek mümkün olabilir (endüstriyel bir düşüş de arka planı oluşturmaktadır bu arada).

Satın alma, satma ve üretme bir vakum içinde gerçekleşmez; çok daha uzun anlam ve değer dizgeleri zincirine bütünleyici bir şekilde bağlıdırlar. İkinci el giysiler ve örneğin onlarla beraber yeniden dolaşıma giren etik, sadece retro imgeler üretmez sokaklarda: Bu imgelerle beraber, aşırı pahalı ana cadde modasına da bir karşı duruş oluştururlar. Bu tür giysileri satmak hayal gücü olduğu kadar organizasyon becerisi de gerektirir. Satış genellikle, eski giysileri yenileştirmek ve satmak yanında yeni giyimlerin de tasarlanması ve üretilmesiyle beraber yer alır. Dolayısıyla dükkân çalışanı aynı za-

manda da bir moda tasarımcısıdır. Bu işlere duyulan ilgi çoğu zaman gelişerek düzgün bir kariyer seçimine dönüşür. Aynı zamanda altkültürde moda, imge ve müzik arasındaki karşılıklı bağın, Helmet Hartwig'in (1993) 'sanata özlem duymak' adını verdiği durumu daha genel bir şekilde yansıttığı da görülebilir.

Bu durum ayrıca bugün İngiltere'de gençlere sağlanan iş deneyimi edinme yolları karşısında yapılan bir tercih olarak da algılanabilir. Altkültür dünyasında kendi işinin başında olmak ya da kısmen kendi işini yürütüyor olmak, Thatcher dönemi girişim kültürünün iş başında olduğunu gösteren örnekler olarak yorumlanabilir; öte yandan, benim fikrime göre, Thatcher'in retoriğine verilen keskin ve kızgın cevaplar olarak algılanmaları daha yerinde olur. Evet, *Thatcher* girişimci olun demiştir; *onların* girişimi de, muhafazakârların pek onaylamadıkları, nispeten kârsız ama kişisel olarak ödüllendirici olan 'yumuşak' sanat alanlarında gerçekleşmiştir. *Thatcher* genç nüfusun önemli sektörlerini serbest pazar güçlerine, dolayısıyla da işsizliğe terketmiştir; ama *onlar* da boyun eğmeyi reddedip eski kıyafetleri örneğin Londra'daki Camden Pazarı'nda satarak ya da evde kendilerine bir pikap bulup DJ'lik hünerlerini öğrenmeye çalışarak, gizli kültürel ekonominin çatlaklarında kendilerine yer açmışlardır.

Bu gençler başka bir seçenek olarak, *BTec* modası üzerine eğitim veren okul ya da kolejlere veya tasarım kurslarına gitmeyi tercih ettiler. Gençler, eğitimlerinde ve sanat okullarında bu altkültürel fikirlerin tümden reddiyle karşılaşmak bir yana, destek gördüler; çünkü, Frith ve Horne'un (1987) da öne sürdüğü gibi, İngiliz sanat okulları, muhteşem geleneklerin hâlâ hissedilen etkisine rağmen, savaş sonrası dönemde kendilerinin popa ve yüksek sanat ile aşağı kültür arasındaki ayrımın bulanıklaştırılmasına en azından açık olduklarını ispatlamışlardır. Savaş sonrası yıllarda sanat kolejlerine (yüksek eğitimin diğer kurumlarına karşıt olarak) çoğunlukla işçi sınıfına mensup ve bilhassa erkek öğrencilerin girmesinin bir sonucu olarak, sanat okulu öğrencisi kültürü, boş zamanlarda faaliyet gösteren yeniyetme gençlik kültürleri ile bu öğrencilerin sanat eğitimine getirdikleri değişiklikler arasında doğrudan bir ilişki kurmuştur. Bu durum daha genç öğret-

men ve okutmanların ilgisiyle uyuştuğunda (belki de aynı deneyim ve arka plana sahip olmaları sebebiyle) ise, çoğu zaman zengin bir üretim doğar; ve hem 'güzel sanat' olarak pop sanatını hem de müzik, grafik, dergiler ve modayı kaynaştırır.

Kızlar ve genç kadınlar, giysi alım satımında daha aktiftir. Altkültürel çözümlemenin eril eğilimi bu faaliyetleri marjinaliteye atmıştır; tıpkı stili özel bir yere oturtup modayı daha aşağı bir konuma atması gibi. Ama bu faaliyetlere baktığımızda sadece genç kültür için taşıdıkları kilit önemi değil, aynı zamanda İngiltere'de var olan moda ve altkültürel stilin olağandışı entegrasyonuna yaptıkları sürekli katkıyı da görebiliriz. İngiltere'de moda, gençlik altkültürlerindeki kökleri sebebiyle (*haute couture*'den ziyade) daha popüler bir biçimdir. Ana cadde modası dağarcığına girmeyi başaran fikirler, Helmut Hartwig (1993)'in gençlik kültürünün 'çılgın fantazileri' adını verdiği durumdan ilham alan fantezi (fancy) giysilerde ve tasarımlarda görülür. Bu imgelerin kökenlerinin kesin bir şekilde belirlenemeyişi, belirli bir kişiye ait olmamaları ve altkültür uzamından doğmuş olmaları, bize yaratıcı sürecin kendisi ve altkültürel katılımın taşıdığı zengin estetik kapasite hakkında önemli ipuçları verir. Dışavurumsal kültürleri sanat kurumu tarafından ısrarla marjinalleştirilen ve gözardı edilen siyah insanlar için bu durum, popüler siyah genç kültüründe inatla sürdürülen, kıyasıya bir mücadeledir.

1990'larda Dişilliğin Kodlanması

Altkültürel kuram, altkültürün yaratımına katılan kültürel üretimin maddi süreçlerinden ziyade, nihai belirleyici ürün (punk, mod, hippi, bisiklet çocuğu, yeni romantik vs.) üzerinde odaklanırken; genç kız dergilerinin feminist okumaları da, benimkiler de dahil olmak üzere, dergiler içindeki tutarsızlıklar, karmaşıklıklar ve tartışma uzamlarından ziyade, ideolojinin bir arada tuttuğu baskıcı anlamlardan oluşan bütünlüklü metin üzerinde yoğunlaşmıştır. Kültürel üretim (ve etnog-

rafi) üzerine yapılan vurgu, genç kadınların altkültürlerde -yani moda, stil ve diğer yaratıcı süreçlerde- çok daha büyük bir katılım düzeyine sahip olduklarını açığa çıkartırken, özellikle Just Seventeen gibi dergilerin daha açık uçlu bir okuması, dişilliğin yapısındaki değişimlerin tüm dünyasını açığa vurabilir. Şimdi, hem bu popüler metinleri kavramsallaştırmanın yeni yollarını hem de bu metinlerin kendi başlarına buldukları dişilliği kodlama metotlarını özetlemeye çalışacağım.

'From Jackie to Just Seventeen: girls' magazines in the 1980s' (Jackie'den Just Seventeen'e: 1980'lerde genç kız dergileri((McRobbie, 1991)'de daha ayrıntılı bir şekilde betimlemiş olduğum üzere, *Just Seventeen*, yaşları ortalama 12 ile 16 arasında değişen dişi okur kitlesine en çok satan dergi olarak, *Jackie*'nin yerini almıştır. Eğer dergiye yakından bakarsak, öncülünden ne kadar farklı olduğunu net bir şekilde hemen görebiliriz. En çok göze çarpan, genç kızın artık bir romans kurbanı olmamasıdır. O artık bir aşk kölesi değildir; 'ekildiğini' bildiği halde sinema kapısında umutsuzca beklemeye devam etmez. Kendi en iyi arkadaşı da dahil olmak üzere bütün kızlara, bir tehdit oluşturdukları ve sevgilisini çalabilecekleri için güvensizlik duymaz. Terkedilme korkusuyla yaşayan biri değildir o, sürekli bir erkek arkadaşının olmaması onu hiç de dehşete düşürmez. Aslında artık bu kız varlığını kaybetmiştir; çünkü her hafta üç ya da dört defa göründüğü anlatı tarzı, yani aşk fotoromanı vyoktur artık. Romans *Just Seventeen*'de eksik bir kategoridir. Aşk vardır, seks vardır ve erkekler vardır; ama *Jackie* üzerine daha önce yapmış olduğum çalışmamda da öne sürdüğüm üzere, sadece nevrotik bağımlılıkta bir dişi yaratabilen, geleneksel tarzda kodlanmış üst-anlatılar yerlerini çok daha iyi bir şeye bırakmışlardır.

1980'lerin başlarında piyasaya çıkan *Just Seventeen*, öyküleri bir tarafa atmakla risk almıştı. Ama derginin editörleri yine de bu riski kabul etmişlerdi; çünkü potansiyel okur kitlelerinde yeni bir özgüven ve özsaygı eğiliminin geliştiğinin farkındaydılar. Yaptıkları ayrıntılı bir piyasa araştırması, popüler genç kız dergileri okurlarının artık

kendilerine büyüklük taslanmasını istemediklerini ortaya koyuyordu. 'Aptal' aşk öyküleri okumak ve erkek delisi olarak betimlenmek istemiyorlardı. Dolayısıyla, feminizm, pop politikalar ve pop temsiliyet etrafında dönen tartışmalara aşina olan editörler, ve çoğunlukla genç mezunlardan oluşan çalışanlar, yüksek oranda ticari, bakması zevkli, okuması kolay, ama aynı zamanda da 'gerçek meseleler'le yüzleşen ve geçmişte genç kız dergilerini nitelemiş olan büyüklük taslayıcı ve küçümseyici tonu terk ettikleri bir yayın yaratmaya teşebbüs ettiler.

Burada bir an için durup birkaç noktaya dikkat çekebiliriz. Yeni dergilerin yaptıkları piyasa araştırmalarına bakarsak, öyle görünüyor ki genç kızlar değiştiler ve artık aşağılayıcı bir şekilde temsil edilmek istemiyorlar. Bir kimliğe sahip olabilmek için erkeklere bağımlı değiller artık. Edilgen dişillik tipini sürdüren dergilerin (*Jackie* gibi) okur kitlelerini kaybedecekleri kesin. Genç kızlar, genç tüketiciler olarak piyasada güçlerini biraz olsun göstermeyi başarıyorlar. Bir dergiyi, metnin dışında var olan benliklerle de uyumlu bir imge sunduğu sürece okuyorlar. Dolayısıyla -okulda, ailede ve boş zamanlarda gidilen diğer yerlerde- dişilliğin değişen bu diğer tarzları, eğer dişilliktek değişimlerir bütünlüklü bir hesabını yapmak istiyorsak, dergilerde ve pop kültüründe yer alan ve değişime uğrayan metinsel temsillerle bağlantı kurulmak suretiyle ele alınmalıdır. Bir tek piyasa araştırması sosyal değişim ve dönüşüm sorununa rehber olamaz; ama burada önemli olan, böyle bir araştırmayı popüler bir ürün yaratma sürecinin vazgeçilmez bir parçası olarak gören yeni editoryal uygulamalardır.

İkinci nokta ise kültürel çözümlemenin bu boyutunun metinsellik sahasının dışında yer alıyor olmasıdır. Bir dergiyi sadece birbiriyle bağlantılı metinler dizisi olarak görmek, imge veya yazılı metin içinde dişilliğin yeni gelişmekte olan tarzlarını yakalayan ve bu tarzlara tepki veren bir 'okuma' üretebilir; ama, yeni imgelerin yapılandırılmasına eşlik eden karmaşık ve çekişmeli sosyal süreçleri açıklayamaz. Sadece üretim süreci tamamlanmış ürünlere, görsel ve sözsel metinlere değil, bunların yanında profesyonel ideolojilere de bakmak bizi daha geniş sosyal değişimler; sosyal bağlantılar -ki bu bağlantı-

lar, medya ve yüksek eğitim gibi, başka türlü yaklaşıldığında kavramsal açıdan ayrı kalacak sahalardır-; ve homojen olmayan bir varlık, 'açık uçları' olan bir dizge olarak dergi biçimlerine karşı uyanık kılar. Helen Pleasance aşağıdaki sözleriyle, popüler dergilere gösterilen bu monolitik olmayan yaklaşımı betimlemiştir (Pleasance, 1992: 79(80):

> *Smash Hits* ve *Just Seventeen*'de anlam üretmeye çalışanlar arasında her türden insan vardır. Hatta EMAP Metro şirketinde bile, bir arada bulunmaları pek kolay olmayan ve en iyi durumda bile ancak şarta bağlı bir barış sürdürebilen farklı türde yapımcılar, farklı güç odakları vardır... Onlarınki, dergi sayfalarında sürdürülen ilişkilerden sadece biridir. Gazeteciler, fotoğrafçılar, reklamcılar ve müzik endüstrisi (kendi gruplaşmaları ve farklılıklarıyla beraber) ve *Just Seventeen* için tüm moda ve güzellik endüstrisi, nihai ürüne katkıda bulunmaktadır.

Just Seventeen'de, dişillik daha az katı bir kategori olarak çıkar karşımıza; (güzellikte) kimlik arayışı, (moda tüketimi yoluyla) başarı kazanmak ve (mutluluk yoluyla) biraz uyum ya da istikrar arayışına dayandırılmaktadır hâlâ. Dişilliğin bu yeni dağarcığında benliğe ait daha fazla öğe vardır; daha fazla özgüven, daha fazla özerklik; ama hâlâ, mutlulukla eşdeğer kabul edilen aşkta kazanmak için ön şart sayılan mükemmel vücut imgesine bağlanma baskısı da vardır. Öte yandan, burada bile şirinlik yerini çarpıcılığa bırakmıştır. Modeller gerçek okurlar dünyasından seçilmektedir; sıradışı bir şekilde uzun ve zayıf değillerdir. Siyah, melez ve Asyalı modeller moda ve güzellik sayfalarına olduğu gibi kapağa da çıkmaktadırlar artık. Ve ayrıca, dişil benliğin yeniden tanımlanması da söz konusudur. Dişil benlik sonsuzca yapılandırılabilir, yeniden yapılandırılabilir ve kişiye özel olarak şekillendirilebilir. Artık erkek partnere sınırsız bir ilgi gösterilmez; kız bu dikkati kendisine yöneltmekte özgürdür ve bu işte de ona emrindeki tüketim malları dünyası yardım eder. Aşkta ise, yeni dişi özne eşit bir muamele görmeyi bekleyebilir; eğer bu muameleyi görmezse, terk etme hakkına sahip olduğunu hisseder. Derginin birçok sayfasında gerçek hayattan ya da eğlence dünyasından erkeklerin re-

simleri vardır; ama resmin yanındaki haberde, kendi kendisini alaya alan ton, oyunbaz bir tutuma işaret eder.

Bütün bunlar ne kadar karmaşık ve ironik! Romansın köleleştirmesinden, ticari mallar aracılığıyla, tamamen olmasa da kısmen kurtulundu. Ayaklarında Doc Marten botlarıyla dergilerin sayfalarından atlayan bu cüretkâr, hırslı ve iddialı kızlar, 'eşitliği' sağlamak için dişiliklerini bir tarafa atmak bir yana, dişiliklerine sımsıkı tutunuyorlar; ölçüsünü biraz kaçırsalar bile (Kylie Minogue'un Give Me Just A Little More Time için çektiği video klibinde yeni dekolte tutkusunu ve Gossard Wonder Bra'nın birden artan satışlarını göz önüne alın). Bu cüretkâr, güvenli ve yoğun bir şekilde cinsel imgelerden çıkan anlam zincirleri, metin ya da popüler kültür dünyasının ötesinde bulunan diğer tüm yeni dişilik tarzları ile karşılıklı etkileşime geçer. Dişiliğin bu hiperseksüel tarzlarının daha genel anlamına ise bu bölümün son kısmında değinilecektir.

Ama şu anda dergiler üzerinde odaklanmaya devam edelim. *Just Seventeen*'in sayfalarında görülen, postmodern kültürün çeşitli yönelimlerinin varlığını gözardı etmek mümkün değildir. Bu da, 1990'larda dişilliğin yapılandırılmasıyla doğrudan ilgili bir değişimdir. Eğer romansın üst-anlatıları ortadan yok olmuşsa, bunların yerini bir enformasyon çığı almıştır. Gözde pop yıldızları, film yıldızları ve televizyon ünlüleri hakkında 'haber' bölümleri, artık düşlem materyali haline gelmiştir. Bunlar da okurun kişisel arzularına uymaları için şekillendirilebilir. Artık okur öykü biçimine gerek duymaz; çünkü ona gayet kolay bir şekilde enformasyon verilmektedir. *Just Seventeen*'de yıldızlar hakkında kesin bir enformasyon ve 'dedikodu' fazlalığı vardır. Ama burada, bu 'iletişim sarhoşluğu' içinde bile, tarafsız bir ironik ton bulunmaktadır. Okurdan, bütün bunları çok da ciddiye almaması beklenir. 'Aptalca olduğunu biliyoruz.'; işte editörler sanki böyle söylemektedirler; bu hafta posterini verecekleri ünlüyü anons ederlerken, 'ama bu çok eğlenceli ve üstelik de zararsız' demektedirler sanki. Bu anlamda yüzeysellik ve pastiş, okurlara kendilerini 'sadece' bir fan ya da aptal bir kız indirgemesinden daha uzak bir yerde

konumlandırmaları imkânını verir. Çok bilen kisvesi altında sunulan ıvır zıvır, geleneksel romansın insanın içini bayıltan klostrofobisi karşısında bir ilerlemeye işaret etmektedir. Just Seventeen aşk karşıtı ya da seks karşıtı değildir; ama cinsel ve sosyal ilişkiler alanında okurlarına yeni ufuklar açar. Genç kızlar partnerleriyle cinsellik yaşamak isteyip istemedikleri üzerinde açık bir şekilde düşünmeye teşvik edilmektedir. Doğum kontrolü, AIDS'den korunma ve seksi anlamlı hale getirme konusunda her türlü bilgi verilir onlara. Her iki cinsiyetten arkadaş sahibi olmaya da önemli bir yer verilir; kızların tadını çıkarmaya teşvik edildikleri, işte bu yeni ve daha eşit cinsel ilişki tarzıdır.

Bu ise, bölümün son kısmında geri döneceğim bir soru atıyor ortaya; çünkü bu sorunun, kültür araştırmaları alanında yer alan akademisyenler ve feministler için net yankıları söz konusudur. Eğer feminist akademisyenler (örneğin bkz. Radway, 1984; Modleski, 1982) romansa eski prestijini kazandırmak için onun dişiliğin gizli bir hazzı olduğunu öne sürerek epey yol kat etmişlerse, o zaman şunu da sormak gerekir: Bu haz tarihsel açıdan ne kadar özgüdür? Kızlar şimdi artık romantik anlatılar için başka yerlere bakmak zorunda mıdırlar? Yoksa artık bunlara hiç ihtiyaç duymuyorlar mı? Bu anlatılar hem yararlı hem de keyifli bir işlev görme özelliklerini yitirmişler midir? Benim düşüncem, romansın kültürel seçkinlik içinde sahip olduğu yerinden edildiği yönündedir. Popüler anlatının hazları şimdi *Brookside, Neighbours ya da Home and Away* gibi pembe dizilerde görülmektedir. Bunların romans oldukları pek söylenemez. Romansda görülen cinsiyet ilişkilerinin değişmezliğinden uzaklaşma görülmektedir. Genç kadınların bugün *Heathers* ve *Twin Peaks* (İkiz Tepeler) gibi filmlerde sunulan tuhaf postmodern öznellikleri tercih ettikleri söylenebilir. TV dizileri olağandışı bir güzelliğe ve yakışıklılığa sahip oyunculara yer vererek cinselliği yoğun bir şekilde arttırırken; bölümlerin parçalı yapısını bir arada tutan şey aşk ve romantizmden ziyade seks, tehlike, dehşet ve 'gariplik'tir. Yine de, bütün garipliğine ve şiddetine rağmen, Twin Peaks'in postmodern biçemi izleyicisine ce-

surca hitap eder; onları, gerçekçi metnin rehineleri yerine postmodern kültürün akıllı tüketicileri olarak görür. Belki de 1990'larda romansın yaşadığı sorunlardan biri, erillik ve dişilliğin özne konumlarının artık postmodern kitle iletişim araçlarının daha akıcı öznellikleriyle ya da AIDS sonrası dönemde gençlerin istediği türde cinsellik uyuşmamasıdır.

'Rave', Cinsiyet ve Kültür Çalışmaları

Bu bölümün birinci kısmında, gençlik kültürüne, kültürel üretimin rolünü vurgulayan bir yaklaşım gösterilmesini desteklemiştim. Böyle bir bakış açısı sadece genç kızların ve genç kadınların katılımının, özellikle moda ve stille bağlantılı olarak, daha aktif bir tablosunu sunmakla kalmaz; ayrıca, bir altkültürde yer almayı özellikle eğitim, staj ve iş dünyasında sonradan olacaklara bağlayan daha uzun süreli bir boyutu teşvik eder. Bu yaklaşımla gençlik kültürlerindeki estetik öğeyi, özellikle müzik, dans, moda, grafik tasarım ve diğer görsel imaj yaratım biçimleri arasındaki yaratıcı karşılıklı etkileşimi vurgulamak da benim bir diğer amacımdı. Bu sahalara katılımın genç açısından tüketici kültüründen üretici kültürüne geçişi tek başına kolaylaştırabileceğini öne sürmek pek akıllıca değil elbette; öte yandan, kültür ile ilgili bu alanlara geçiş, gençler üzerine verilen sosyolojik literatürde nispeten kaydedilmemiş olan daha geniş bir sosyal trendin parçası olmuştur ve (belki de gittikçe artan bir oranla) olmaya da devam etmektedir.

İkinci bölümde ise genç kız dergileri ile ilgili konuya dahil olan kültürel biçimlerin çözümlenmesi gereği üzerinde durdum. Bu dergiler metin dışı etmenlere açıktılar: Bu etmenler arasında, hem genç editöryel personelin dergilere kazandırdıkları yeni fikir ve görüşler hem de dergilerin çeşitli departmanları arasındaki gerilimler vardı. Bence bu durum, değişen görüş ve deneyimlerin -ki bunlar kültür

içinde (bu durumda dergilerde) kendilerine tam bir ifade bulurlar - tanınmasını ve anlaşılmasını sağlamanın bir yolu idi; ve dolayısıyla, dişilliğin popüler temsillerinde değişim parametrelerinin ölçümünü yapmanın da bir yolu haline geliyordu.

Üçüncü örneğim olan 'rave' kültürüne gelince, ilki altkültür estetikleri ikincisi de dişilliğin değişen tarzları üzerine olan iki savın sürdürülmesi zorlaşıyor. Aslında 'rave', gençlik altkültürleriyle ilgili sahip olduğumuz birçok beklenti ve varsayımı altüst eder gibi gözüküyor; ve bu sebepten dolayı, örneğin gençliğin cinsel politikalarında bir 'ilerleme' ya da çizgisel bir gelişim aramanın tehlikelerini hatırlatıyor bize. Örneğin genç kızlar, el ilanlarından tutunda düzenlenen organizasyonlara, DJ'liğe kadar, 'rave' kültürel üretiminin her etkinliğine erkek yaşıtlarına oranla daha az katılıyorlar. Dolayısıyla cinsel politikalarda görülen daha geniş kapsamlı tutum değişikliğinin otomatik olarak 'rave'e yansıdığını söyleyemeyiz. Altkültüre ayırıcı karakterini veren, hiç şüphesiz beklenmedik sosyal ilişkiler ve kültürel uygulamalardır. Örneğin sınıfın, altkültürlerin tam olarak ne olduklarını anlamak için gerekli bir kavramsal anahtar olmaktan uzaklaştığı bu noktada; ve ırk, cinsiyet, kültürel ve estetik uygulama sorunları öne çıktıkça, gençliğin sembolik panoramasında belirlenmemiş bir alandan bir altkültür doğar ve bu altkültür işçi sınıfını sosyologların uzak anılarından kurtarır; ve terli, gömleksiz bedenleriyle işçi erilliğini, kitle halinde, çılgın partilerin yapıldığı hangarlara provokatif bir şekilde yerleştirir.

Ölçek büyüktür ve gittikçe büyümektedir; Ecstasy hapının etkisiyle barış ve uyum içinde farklılıkların eridiği bir birlik havası hâkimdir etrafa. Erillik benzetmesi görünüşte büyük oranda beyaz, süssüz, stilsiz 'normalliktir'. Ama oğlan çocuğu gibi olmanın yerini arkadaş canlısı olmak almıştır. Aslında bu mevcut sosyal dönemin ikinci ironisi işçi sınıfı erkek çocuklarının dövüşmeyi bir tarafa bırakıp 'yeni erkekler' haline gelmeleridir; ama bunu yukarıda gönderme yapmış olduğu, dişilliğin değişen tarzlarına eşlik eden erillik eleştirisi yoluyla değil, Ecstasy kullanımı yoluyla yaparlar. Anti-sosyal ol-

mak yerine sosyal, yumuşak ve kolayca biçimlendirilebilir olmaya doğru bir değişimden geçerler; ve aynı zamanda, dansın neredeyse bağımlılık yaratıcı hazzıyla kendi vücutlarıyla farklı bir ilişki kurarlar; daha duyusal ve daha dokunsaldırlar, öte yandan cinsel doyum üzerinde daha az odaklanmışlardır. Dans kültürünün çılgın eğlenceleri aynı zamanda genç insanlar arasındaki AIDS korkusunu da ima eder. 'Rave' dansı, etrafta başkaları varken fiziksel olarak kendinden geçme, ancak bu arada seks ya da romans anlatıları talep etmeme eylemidir. Bu kültür çocukluğa, cinsellik ve Oedipus öncesi döneme ait bir kültürdür. Dans, 'rave'in gerekçesini oluşturur. Diğer altkültürler ya sokakta görünmeye yöneliktir ya da stil gösterisi yapmanın simgesel fırsatını veren canlı rock konserlerini tercih ederlerken, 'rave' kültüründe her şey, bu parti uzamının içinde gerçekleşir.

Altkültürel seçimin nesnelerinde ya da gözde ritüel uygulamalarında keyfi ve hatta neredeyse saçma bir şeyler vardır. Punk konser ve gösterilerinde, sahneye yakın duranların üzerlerine boşaltılan sprey boya, şoke edici olduğu kadar, hiç kuşkusuz anlamlıydı da. Aynı şekilde, dar pantalonlar ve sütyenler, ağızlarında 'emzikler' ve boyunlarının etrafında bir düdükle dans eden 'rave' kızlarının görüntüsünün zarif dişilliğin görsel repertuarında örneği olmadığı gibi hiç umulmadık bir tarzı da vardır ('rave' belki de punk kültürünün kaçık file çoraplarına ve jartiyerlerine eşdeğerdir). Çocukluk lisanı içinde masumiyet maskesi takmış bir uyuşturucu kültürüdür bu. Buzlu lolipoplar 'rave'cilerin serinlemelerine ve yatışmalarına yardımcı olur. Bu nesnelerin üçü de, yani emzik, düdük ve lolipop, Ecstasy ve hapın vücut tarafından emilmesi arasında yatıştırıcı görevi görür. Semboller ve imgeler bilinçli bir şekilde çocuksu ve dolaysızdır. Temel renkler, duyu kamçılayıcı resimler, tanıdık reklamlardan alınan imgeler, The Magic Roundabout ve Susam Sokağı gibi çocuklara yönelik televizyon programlarından alınan sözler ve melodiler; tüm bunlar elektronik müzik ve dansa davet eden bir ritimle beraber ustalıkla işlenir ve çılgınca eğlenen bu partideki gençler adına coşkulu bir etki yaratır.

'Rave'in bazı özellikleri, yukarıda ortaya koymuş olduğum soru-

larla ilgili olarak ele alındıklarında özel bir öneme sahiptir. Örneğin, dişi 'rave'ciler striptiz yapıp ter içinde dansederlerken hangi dişilik imgesinin peşinde koşuluyor? Dans, altkültürlerde kızların her zaman bulundukları bir noktadır. Bu, onların sahip oldukları tek haktır. Ama şimdi 'rave' kültüründe bu hak, bu altkültürün tümü için motive edici bir güç haline gelmiştir. Ve bu da kızlara yeni sahip oldukları bir güven ve önem kazandırır. Sütyenler, tozluklar ve spor ayakkabıları temel (aerobik) gardırobu oluşturur. 'Rave'de (ve çoğu zaman 'rave'e paralel olan klüp kültüründe) kızlar giysileri ve görünüşleriyle oldukça seksidirler; 1960'ların Emma Peel gibi televizyon yıldızları onların modelleridir. Öyle görünüyor ki, kızlar için 'rave'in heyecanı, kontrolünü kaybetmeden kendini dansa ve müziğe kaptırmaktadır. Kendini dansa kaptırmak şimdi, bu AIDS sonrası dönemde, cinsellikte kontrol ve ihtiyatla dengelenmelidir. Hiperseksüel, ama öte yandan emzik, düdük veya lolipopla sembolik bir şekilde sımsıkı 'kapanan' ya da yasaklanan bir görünüm kazanmak, bir çözüm olabilir. Bedeni 'işgalden' tecrit etme fikri, 'rave'in Avrupa versiyonu olan Alman tekno müziğinin dişi ve erkek dinleyicileri tarafından giyilen ağır sanayi koruyucu giysilerinde daha da belirgindir. Her iki durumda da beden, sosyalliği ve kendine yeterliliği belirtir. Büyük 'rave' kitlesinin toplumsallığı kişinin tekillliği ile dengelenir. Altkültürel stil bu durumda, cinsel korunma için kullanılan bir metafordur.

'Rave'in çekiciliği, 1980'lerin klüp kültürünün (ki bu kültür de siyah kültürden, eşcinsel görünümden ve punktan doğmuş ve Boy George ile İngiltere'de sembolize edilmiştir) *'in'* klüpler, yerler, insanlar ve diğer 'içkin' bilgiler açısından iyice seçici hale gelmesiyle de açıklanabilir. Klüplere girmek artık o kadar zorlaşmıştı ki birçok danssever ve müziksever buralardan uzak durmayı tercih ediyorlardı. Üstelik klüpler, özellikle müzik, ırk ve cinsel eğilim konularında, özel ilgilere hitap eder hale gelmişler ve böylece bir parçalanmaya uğramışlardı; bu parçalanmış dans pazarında nereye gideceğini seçebilmek, zaten tutarlı bir kültürel kimliği gerektiriyordu. Genç, neyi sevdiğini, kimlerle birlikte olmak istediğini ve elbette bunları nerede bulabileceğini

tam olarak bilmek zorundaydı. Oysa on altı yaşındakiler için, büyümek ve dışarı çıkmak zaten kim olduğunu ve kim olmak istediğini bulmaya çalışmanın bir parçasıdır Acid House'dan gelmesine ve kendi underground otantikliğini ve Sarah Thornton (1993)'un betimlediği üzere, kendi VIP'sini kurmasına rağmen, bu kültürel ön bilgi 'Rave.'de hiçbir zaman içeriye girmenin ön koşulu olmamıştı. Aynı şekilde, klüp kapısında uygulanan ve 1980'lerde klüp kültürünü niteleyen politikalar 'kitlesel rave' adına bir yana bırakılmıştır. Bu buluşma yerleri büyüdükçe kalabalık da büyüyor ve dolayısıyla tezgâhın ardına geçen gelir de artıyordu. 'Rave' tanıtımcıları; DJ'ler, teknisyenler, güvenlik görevlileri, bar personeli ve profesyonel dansçılar da dahil olmak üzere çok sayıda insanı işe alan zengin işadamları haline geldiler. Bu tür organizasyon düzeyi 'rave'i klüp ve konser promosyonu anaakımının yanıbaşında konumlandırdı ve onu, genç altkültürlerle özdeşleştirilen küçük ölçekli girişimcilikten ve gençlere müzikte daha katılımcı bir rol oynama imkânı veren kültürel üretim düzeyinden uzaklaştırdı. 'Rave'lerin başarılı olabilmeleri için çok sayıda insanı çekmeleri gerekir. 'Rave' organizatörleri doğal olarak genellikle daha yaşlıdırlar, erkektirler ve klüp promosyonu işlerinde biraz olsun deneyimleri vardır; çoğu zaman daha küçük klüplerde veya kaçak radyo istasyonlarında DJ'lik yaparak işe başlamışlardır. Kız arkadaşlar ise kasada dururlar, barda çalışırla, ya da publara gidip tanıtıcı ilanlar dağıtarak 'PR' (halkla ilişkiler) yaparlar. 'Rave' kültürü endüstrisi böylece, sadece pop müzik endüstrisinde değil diğer birçok çalışma alanında görülenden farklı olmayan bir cinsel işbölümünü yeniden üretir.

Bu pazara giysileri kim sağlar? Genç kadınlar burada mı varolacaklardır? Bu sorunun cevabı, 'rave' için gelişen 'kitlesel altkültür' pazarında yatar yine. Geçmişte altkültürlerle ilişkilendirilen ve dolayısıyla altkültür ve anaakım arasındaki çizgiyi vurgulayan saldırgan stiller, şimdi, bu çizginin ve bölünmenin yok oluşunu vurgulamaktadırlar. 'Rave' stili dönemin stilidir; ne sadece anaakıma ne de marjinale dahildir, her ikisinden de izler taşır. Sımsıkı giysiler, tozluklar,

bodyler, 'oyun giysileri' ve spor ayakkabılar, Selfridge ya da Pineapple'ın tezgâhlarında bulunabilir. Kızlar için 'rave' stili moda zincirinin her halkasında bulunabilir. Camden Pazarı'nda ya da diğer benzeri yeni ve ikinci el pazarlarında bulunabildiği gibi, yüksek moda mağazaları ile küçük tasarımcı dükk(nlarında da bulunabilir (örneğin Pam Hogg büyük oranda klüp ve dans kültürü için tasarım yapar. Çizdiği kıyafetler Shakespeare's Sisters gibi pop yıldızları tarafından giyilir. Helen Storey'in çok satan boncuklu sütyenleri de klüplerin terli atmosferlerinde giyilmek üzere satın alınmaktadır). Bu ise şu anlama gelir: Dans kültürü genişledikçe moda ve stil üretimine dahil olan faaliyet çeşitleri de artmıştır. Hâlâ bir tezgâh kurup yeni ve ikinci el giysiler satmak mümkündür, ama pazarlarda satılan mallarla High Street'te[4] satılan mallar arasında daha az fark vardır artık.

Öte yandan, 'rave'lerin ölçeği, sadece olayların ve partilerin büyüklüğüne değil onu bu kadar genişleyebilir kılan kültürel yağmaya da bağlıdır. İngiliz ve Amerikan siyah kültüründen iki temel biçim ve uygulamayı, dans partisini ve DJ'in önemli rolünü alır. Bunlar, yeni müzik, sound teknolojisi ve korsan radyoların da yardımıyla, çok geniş bir fırsatlar dünyası sunar. Bütün bunları emrinde tutan DJ (ve bu DJ'lerin onda dokuzu da erkektir) bir büyücü haline gelir; kalabalığın heyecanında kontrollü bir egzersiz, 'ortak bir deneyim' yaratan, sihirli güçlere sahip bir kişidir o. Müzik, hızı gittikçe artan fakat monoton bir ritimle, çok daha hafif ama oldukça melodik, müziğin alt yapısındaki dakik ritimlere, dantel gibi işlenmiş bir parçayı (Twin Peaks gibi televizyon dizilerinden ya da Phil Collins albümlerinden ve hatta James Bond *soundtrack*'inden alınan melodiler) birleştirerek bu etkiyi yaratır. 1960 sonlarının uyuşturucu kültürünün bazı yönelimleri müzik repertuarlarına 'aptal' çocuk şarkılarının motiflerini ve popüler şarkılardan izleri dahil ederken, bu uyuşturucu kültürü basit, mutlu, Acid House'un '*smiley*' logosu ile ifade edilen 'arkadaşça' şarkıları (mutlu *hard core*) tercih edip sosyal ve politik yorumlardan kaçınır. Bu da sonuç olarak Thatcher sonrası, fakat aynı zamanda sosyalizm sonrası gibi de görünen bir devrede gençlik kültürü politikaları soru-

sunu gündeme getirir.

'Rave'in diğer bir çekici yanı, konser ve bar müziklerinin aksine, sonunun olmamasıdır. Hazzın bu hiper-gerçekliği ve medyanın bu büyümesi (24 saat yayın yapan televizyon ve radyolar) yeni bir sosyal konum; ayrıca, beden, müzik ve dansın verdiği hazlar ile yeni kitle iletişim araçları teknolojileri arasında yeni bir ilişki üretir. 'Rave' siyah ve eşcinsel kültürleri devam ettiren bu hazları alıp daha geniş bir izleyici kitlesine yayar. Ayrıca bu dansı, uyuşturucu hapları ve müzik 'kokteyl'ini ayırtedici bir şekilde İngiliz bir panoramaya; küçük kasabalar, yeni kent, otoyollar, güzel kır manzaraları coğrafyasının kullanıldığı ve kutlandığı bir panoramaya dönüştürür; hem de bu kutlama sadece bütün gün ya da bütün gece değil bazen hiç aralıksız üç güne kadar sürebilir. Bu 'rave'lerin, özellikle yaz aylarında,1960'ların sonlarındaki hippi toplantılarını ve festivallerini andırmaları hiç de şaşırtıcı değildir. 1992 yazında, gizli taşra lokallerinde buluşup kapıların önünde dans eden ve bu zihin ve beden deneyimleri şenliğinden sonra Liverpool, Leeds ya da başka herhangi bir yere dönmeden önce arabalarında uyuyan işçi sınıfına mensup erkek futbol severlerin görüntüsü, bu özel (fakat genişlemeye hazır) genç insanlar grubuna haz ve 'partiye gitme hakkı' veren güçlü bir bildiridir.

'Rave'de, bu olguyu niteleyen dans, müzik ve uyuşturucu haplarının özel estetikleri içinde apaçık görülen sosyal gerilimler (özellikle cinsiyet ve cinsellik etrafında gelişenler) vardır. Eğer, Maria Pini'nin öne sürdüğü üzere (1993), bir 'heyecan metni' (a text of excitement); olayın sosyalliği, hapın 'arkadaşlığı' ve etkisinin yarattığı bireysel fiziksel hazların birleşiminde tatmin bulan yoğun ve amansız bir haz arzusu var ise, o zaman, hem AIDS korkusu yüzünden çocuksu bir beden hazzını tercih edip (çok aşamalı sapkınlık) cinsel hazzı geri plana atan bir 'kaygı metni' hem de bir 'kaçınma metni' de vardır. 'Rave'de, punk müzikte görülen saldırgan politik kültürden iz yoktur. Sanki genç 'rave'ciler sadece kendilerinden beklenen sorumlulukları taşımaya katlanamıyor gibidirler. Çok fazla tehlike (uyuşturucu haplar, sigaralar, alkol, korunmasız seks, cinsel şiddet ve tecavüz, ekolo-

jik felaket) vardır; yaşamlarına doğrudan etkieden bir yığın sosyal ve politik mesele, yapmaları beklenen bir yığın şey (cinsel ilişkilerde sorumluluğu tamamen üzerlerine almaları, iyi vatandaşlar olmaları, bir iş bulup hayatlarını kazanmaları, bir eş bulup evliliğin geçici bir anlaşma haline geldiği bir dünyada aile kurmaları) vardır; öyle ki 'rave', bu ağır yüke başını çevirip kaçmaya ve neredeyse tümden kendini kaybetmeye dayanan bir kültüre balıklama dalar. Bunu da altkültürel öncüllerinin bir çoğu kadar görünür ve göz alıcı bir şekilde yapar; ve böylece şiddetli bir sosyal tepkiyi de çeker. Sonuç olarak ise bir diyalog kurulur: tıpkı geçmişte olduğu gibi, sosyal kontrol ve denetlemenin yoğunlaştırılmasını da içeren bir diyalog. O halde sorulması gereken soru, hayranlarına 'Kes sesini ve dans et' diyen bir altkültür estetiğinin, haz ve keyif bulutu içinde, herhangi bir kültürel politikayı ne dereceye kadar üretebileceğidir.

1990'larda gençlik kültürel politikalarından bahsetmek ne derece mümkün? Bu bölümde gençleri kültür tüketicisi konumundan ziyade kültürün aktif pazarlıkçıları ve üreticileri konumuna getirmenin önemi üzerinde ısrarla durmuş olmama rağmen, sadece kültürel politikalar kavramı bile, gençlik kültüründe görülmesi zor olan ve belki bizim de inatla aramamız gerekmeyen bir odak ve yön birliği ima etmektedir. Gençlik, durağan ve farklılaşmamış bir katagori değildir; etnik, cinsiyet, sınıf ve diğer farklılıklarla bölümlenmiştir. Genç nüfusun kesimlerine, örneğin genç kızlara yeni ya da gelişmekte olan 'duygu yapıları' sunabilen kültür biçimleri ve ifadeleri aramak daha gerçekçidir[5]. Bir zamanlar genç dişillik deneyiminin (yani romansın) simgesi olan anlam modellerinin kayboldukları ve yerlerini daha yayılmış, romansın sağladığı katı destekten kendini kurtarmış bir dişilliğin aldığı *Just Seventeen* gibi dergilerde değişimlerin bu şekilde birlikte akışlarının görülebileceği fikrindeyim. Romansın sağladığı kimlik kutuplarından kurtulma süreci, dişilliğin, gelişmekte olan ve daha az durağan bazı özne konumlarının bir ürünü olarak yapılandırılmasını sağlamıştır. Dişillik artık feminizmin 'öteki'si değildir; bunun yerine 1970'lerin politik feminizm söylemlerinden doğan şu 'duygu yapıla-

rı'nın çoğunu içerir. Dahası, hatta belki de en baskın şekilde, ağır suçlamalara maruz kalan tüketici kültürünün bir ürünü olarak da var olur; bu kültür tüketim yoluyla kızlar için özne konumları ve kişisel kimlikler yaratmaktadır. Son olarak, yeni dişilliğin öznesi de sosyal ve cinsel ilişkilere on ya da on beş yıl öncesine oranla daha farklı bir konumdan girer. Burada da değişim ve mücadele olmuştur. Aşk, seks ve hazla beraber arkadaşlık, eşitlik ve farklılık da, ilişkiler dağarcığımıza girmiştir. Araştırılması gereken ise, romanstan kurtuluşun yeni kaygılarla ve AIDS korkusuyla ne şekilde beraber var olduğudur. Ayrıca, artık beyaz atlı prenslerin gelip onları böyle tehlikelerden koruyacağı bir dünyanın özlenmediği ve inanılmadığı bir ortamda genç kadınların karşı karşıya oldukları tehlikeleri de anlamak zorundayız. Gelmeyen bu prens, aynı zamanda, dişi öznelliği krizini hızlandıran bir etmen olarak da görülebilir.

Belki de bu bölümü sonlandırmak için en uygun yol, 'mikrolojik' düzeye ve bu makalenin başlangıç paragraflarında tereddütle üstüme aldığım, ebeveynin özne konumuna geri dönmek. Örneğin, kaygılı bir şekilde kızımın bütün gece süren bu 'rave'lerden dönmesini beklerken, aklımdan hangi tartışma ve çelişkiler geçiyor? Kızım ve arkadaşları 'rave' verilebilecek yeni klüpler ve yerler keşfettiklerinde, 'rave'lerde yeni insanlar tanıdıklarında, klüpler kapandığında 'rave'in hâlâ devam edebileceği ve yavaş yavaş son bulacağı yerler ve uzamlar bulduklarında duydukları keyfin, benim kendi korkularım ve uyuşturucu haplar (bu müzikten uyuşturcu almadan hoşlanmak mümkün mü?) gibi şeyler yüzünden duyduğum panikle gölgelendiğini biliyorum: Tanıştıkları insanlar (yani adamlar ya da erkek çocuklar); Ecstasy almış çocuklar tarafından sürülen arabalarda gitmeleri; bu kadar büyük bir insan kalabalığı içinde olmaları (yangın ve güvenlik önlemleri var mı? diye soruyorum kaygıyla) (yani, 'rave'in cazibesini ve heyecan eşiğini arttıran, akla gelebilecek her şey...

Ve üstelik, tabii ki kızımın kültür içinde erimesinden mutluluk duyuyorum ve bu konuyla ilgileniyorum. Bir altkültüre bu şekilde katılmanın üreteceği, müzikle ilgili geniş bilgi menzilini unutmuştum. Bu

dinleyici kitlesine doğrudan ulaşan Kiss FM ve birçok diğer korsan radyolar ortaya çıktıkça, televizyona duyulan ilgi de azalıyor. Genellikle önceki altkültürel ya da underground dönemi söylenceleştiren altkültürel romanlar ve video filmleri, arkadaş grupları içinde dolaşmaya başlıyor. Bu kızlar ve arkadaşları için 'rave' deneyiminden doğan kültürel politikalar onları, her şeyden önce ne olmadığını bilen bir kimlik uzamı içine yerleştiriyor. Bu, geleneksel orta sınıf değildir; 'ebeveyn kültürü'ne sımsıkı bağlı da değildir. Bunun yerine, çoğunluğu işçi sınıfından gelen siyah ve beyaz gençlerin deneyimlerinin egemenliğinde olan bir kültürel uzamdır bu; ve altkültürü en başa yerleştiren, onların yaratıcılıkları olduğu kadar kültür ve dilleridir. Bir klüp ya da 'rave' özel efektler, lunapark atraksiyonları ya da videolar yoluyla diğer klüp ve 'rave'leri geçmeye çalışırken, bir gösteri ve sergi yerine dönüşür aynı zamanda. Dans, müzik ve imgenin bu karşılıklı etkileşimi güçlü bir popüler estetik üretir. 'Rave'e dalma, aşk ve arkadaşlık modellerini de etkiler. Görünüşte her şeye açık olmasına rağmen fanzinler, koleksiyoncuların topladıkları ilanlar, tanınmış DJ'ler, ünlü klüpler, efsanevi 'rave'ler, müzik lirikleri, argo, ritüel ve özel giyim eşyaları da dahil olmak üzere parti otantizminin tüm kodlarından 'rave'cinin kimliğini yapılandırmak için kaynak olarak sürekli yararlanılır.

Belki de otantiklik üzerine yapılan vurgu, yeniyetmelik dönemde öznellik ve kimlik kazanmanın bir ön şartıdır; zaten altkültürün en çekici noktalarından biri de işaret, sembol, nesneler, stiller ve diğer 'belirleyici metinler'in ayırt edici bir birleşiminden doğan kolektif anlamlar yoluyla güçlü bir öznellik sunmasıdır. Bunlar, televizyon pembe dizileri, *Twin Peaks* gibi diziler; *Flatliners* [Çizgi Ötesi] gibi filmler ya da 'brat pack' [afacan] gibi daha ticari ergenlik metinlerinden uzakta yaşam bulmazlar. Ama altkültür, gerçekleştiği yer sebebiyle, gençlik eğlencelerinin diğer biçimlerine üstün gelir. Evin ya da okulun denetleyici uzamının dışında, altkültürün daha özerk uzamı bu diğer kurumsal bağların zayıflamasına doğrudan katkıda bulunur. Bu sebeple, altkültürlerin çekicilikleri, sundukları güçlendirme tarzlarında

yer alır kısmen. Bu tür kültürel biçimlerin ve uygulamaların, daha güçlü olan ötekilerin -ebeveynler de dahil olmak üzere- kontrol edici ve tanımlayıcı bakışlarından uzakta ne derece var olabildikleri ve şekillendikleri; aynı zamanda, geleneksel ahlâk gardiyanlarının ve ebeveynlerin yaşadıkları kaygı, korku ve güçsüzlük duygularının da açıklamasını yapar. Sosyologlar gençlik altkültürlerinin gücünü direniş olarak; ve bu fenomenlere gösterilen sosyal tepkileri de 'ahlaki panikler' olarak tanımlamışlar ve açıklamışlardır. Çoğu zaman belirsiz olan bu terimler, ebeveynin ya da annenin konumu da hesaba katıldığında netliğe kavuşur ve kanıtlanır[6].

Bu deneme ilk defa *Cultural Studies* 7, 3 (1993): 406-426 ve aynı anda *Young : the Nordic Journal of Youth Research* 1, 2 (1993): 13-32'de yayınlanmıştır.

NOTLAR

Bu makaleyi ele aldığı için Sarah Thorton'a teşekkürlerimi sunuyorum. Klüp kültürü üzerine daha geniş bilgi edinmek için bakınız S. Thorton, 'From record hoves to raves: cultural studies of youth, music and media', doktora tezi, John Logie Baird Centre, University of Strathclyde, Glasgow, 1993.

1. Cinsiyet, sınıf ve ırk çizgileri boyunca genç iş pazarında görülen kesin yer değiştirme ve değişimleri ancak detaylı bir araştırma ortaya koyabilir. Eldeki tüm kanıtlar, işçi sınıfına mensup siyah genç kadınların yüksek eğitime geri dönme oranlarının erkek yaşıtlarından daha yüksek olduğunu göstermektedir. Orta sınıfa mensup kızlar hukuk, diş hekimliği ve tıp gibi profesyonel alanlara yönelmeye devam ederlerken, işçi sınıfına mensup beyaz kadınların eğitim ve iş durumu üzerine bilgi bulmak daha zordur.

2. BBC Def II'nin, Janet Street Porter tarafından yönetilen *Reportage* dizileri gibi televizyon programlarına bakın. Bu tür programlar boyalı basının sansasyoncu yaklaşımından kaçınırlarken uyuşturucu kullanımına ciddi bir yakla-

şım gösterirler.

3. Özellikle genç kültüre hitap eden küçük dükkânlar ve butikler arasında, yüksek moda ya da klüp sahnesine girmelerinden önce, doğrudan bir bağ her zaman olmuştur. Örneğin, el ilanları, klüp ve parti broşürlerinde bu tür dükkânlar biletlerin satılabileceği yerler olarak tanıtılır. Bu giysi dükkânları ve albüm mağazaları aynı zamanda, yerel klüpler ve 'rave'ler hakkında bilgi sağlarlar.

4. Örneğin, Coventry'deki Revive Clothing mağazası lastik, likra ve pamuktan yapılan yeni tasarımcı klüp giysilerini olduğu gibi, 'yenilenmiş' ikinci el parçalarını, eski klasiklerin yani Amerikan ipek 'bomber'ceketlerinin yeni, 'mükemmel' kopyalarının da dahil olduğu 'rave' türü giysiler satar.

5. Raymond Williams (1961) *The Long Revolution*'da 'duygu yapısı' [structure of feeling] terimini kullanmıştır.

6. Foucault'un yapıtından yararlanan Erica Carter (1984) 'mikrolojik' terimini anne ve ergen kızı arasındaki güçlülük ve güçsüzlük arası ara kesimi betimlemek için kullanmıştır. Carter özel giyim parçalarına gönderme yapar; ve bu şekilde 'direniş'in daha yerel ve daha bağlamsal bir tanımını sunar. Carter'ın çözümlemesi, terimin kapsamını indirgemek bir yana, cinsiyet ve aile sorunlarını gündeme getirir ki, bu iki sorun da CCCS'nin geliştirdiği 'ritüeller yoluyla direniş' modelinde açık bir şekilde eksiktir.

KAYNAKÇA

Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction*, Londra/New York: Routledge & Kegan Paul.

Brundson, Charlotte (1991/2) 'Pedagogies of the feminine: feminist teaching and women's genres', *Screen* 32, 4: 364-382.

Carter, Erica (1984) 'Alice in consumer wonderland', Angela McRobbie ve Mica Nava (der.) *Gender and Generation*, Londra: Macmillan, s. 185-214.

Faludi, Susan (1991) *Backlash: The Undeclared War Against American Women,* New York: Doubleday.

Frith, Simon ve Horne, Howard (1987) *Art into Pop*, Londra: Metheuen.

Hall, Stuart Jefferson, Tony (1977) *Resistance through Rituals,* Londra: Hutchinson.

Hartwig, Helmut (1993) 'Youth culture forever', *Young: The Nordic Journal of Youth Research* 1, 3: 2-16.

Hebdige, Dick (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, Londra: Routledge.

Hebdige, Dick (1987) 'The impossible object: towards a sociology of the sublime', *New Formations* 1,1: 47-76.

McRobbie, Angela (1990) 'Second-hand dresses and the role of the ragmarket', Angela McRobbie (der.) *Zoot Suits and Second-hand Dresses: An Anthology of Fashion and Music*, Londra: Macmillan, s.23-49 (bu kitabın sekizinci bölümü olarak yeniden basılmıştır).

McRobbie, Angela (1991) 'From Jackie to Just Seventeen: girls' magazines in the 1980s', Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen*, Londra: Macmillan, s.135-189.

McRobbie, Angela (1992) 'Post-Marxism and cultural studies', Lawrence Grossberg, Cary Nelson ve Paula Treichler (der.) *Cultural Studies*, New York: Routledge, s. 719-730 (bu kitabın üçüncü bölümü olarak yeniden basılmıştır)

Modleski, Tania (1982) *Loving with a Vengeance*, New York/Londra: Metheuen.

Mort, F. (1994) *For What It Is Worth*, Londra: Lawrence & Wishart.

Nava, Mica (1992) *Changing Cultures: Feminism, Youth and Consumerism*, Londra: Sage.

Pini, Maria (1993) 'Rave, dance and women', yayınlanmamış master tezi, Thames Valley University.

Pleasance, Helen (1992) 'Open or closed: popular magazines and dominant culture', S. Franklin, C. Lury ve J. Stacey (der.) *Off Centre: Feminism and Cultural Studies*, New York: HarperCollins, s: 69-85.

Radway, Janice (1984) *Reading the Romance; Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, NC/Londra: University of North Carolina Press.

Thornton Sarah (1993) 'From record hops to raves: cultural studies of youth, music and media', klüp kültürü üzerine yayınlanmamış doktora tezi, John Logie Baird Centre, University of Strathclyde, Glasgow.

Williams, Raymond (1961) *The Long Revolution*, Londra: Chatto (Windus.

10
Farklı, Gençlik Dolu Öznellikler: Kültürel Bir Gençlik Sosyolojisine Doğru

Bu bölümün birinci amacı, hem sosyoloji hem de kültür araştırmaları alanında gençlik üzerine yapılan çalışmaları yeniden gözden geçirmek ve güncelleştirmek; ikinci amacı, konuları birbirlerine bağlı olan bu alanda cinsiyet ve etniklik sorularını daha derin bir şekilde ele almak; üçüncü amacı ise, kültür araştırmaları ve sosyolojinin birbirlerinin güçlerinden faydalanabilecekleri ve böylece, son birkaç yıl içinde umut kırıcı bir şekilde yaygınlaşan disiplinci sınır çizme ve düşmanlık eğiliminin üstesinden gelmelerini sağlayacak yeni bir birleşmenin gerekliliği konusunda tartışmaktır. Kültür araştırmaları, metinler ve anlamlarla aşırı bir şekilde ilgili olmasıyla tanımlanır; ve birçok sosyolog, kültür araştırmalarının metodoloji ve kesinlikten yoksun olduğunu düşünür. Kültür araştırmaları da karşılık olarak sosyolojiyi, 1970'lerin Marksist/feminist dağarcığına dahil edilemeyen sorulara ilgisiz kalmakla suçlar sık sık. Kültür araştırmaları vahşi biçemini gururla ortaya koyarken, sosyoloji materyalist değişmezliğinden gurur duyar. Bu, niyetini açıkta belirterek ortaya çıkan bir ça-

tışma değildir. Aslında alttan alttan kaynamış ve arasıra açık açık ortaya konulan düşmanlıklarla birlikte, iğneli göndermeler ve dipnotlar şeklinde kendini göstermiştir. Bu tartışma akademik müfredatın içeriğinde daha net bir şekilde görülür; çünkü burada sosyoloji kendisini gerçek dünya üzerinde odaklanmış görürken, kültür araştırmalarını da 'gerçek' dünya olmadığını -bu konuya bölümün akışı içinde daha sonra döneceğim- söylemeye cesaret ettiği için şiddetle kınar.

Bu bölümde, her iki tarafın da kendi gelişimleri süresince marjinalleştirilmiş meseleleri ele almalarının gerektiği savunulacaktır. Kültür araştırmaları, sürekli olarak kuramın keskin yüzünde dururken, bu ilgisini kanıtlamaya da istekli olmak zorundadır; hem de ampirizmi kullanarak değil, kuramsal çalışmanın zengin çağrışımsallığını daha derinine inceleyen bir araştırma ve çözümleme tarzından faydalanarak. Sosyoloji de buna karşılık, kendisine genişleme imkânı verecek iki noktayı dikkate almak konusunda istekli olmalıdır. Bunların birincisi kültürle ilgilidir -nasıl tanımlanmış olursa olsun-: Kültürün bugün başat bir konuma sahip olduğu dünyanın haritası ve sınırları, kültür ve enformasyon üretimini 'geç sermaye mantığı' (Jameson, 1984) olarak gören uluslararası şirketler tarafından yeniden çizilmektedir; televizyon ve görsel imge de, kitle iletişim endüstrisinin kullandığı birincil araçlar haline gelmiştir. İkincisi ise Jameson'la ilgilidir: Jameson'un bakış açısına göre, toplumu bir bütün, hatta katmanlı ve değişken bir bütün olarak bile kavramsallaştırmak ya da çözümlemek artık mümkün değildir; ve bu da postmodernitenin belirtilerinden biridir. Artık bir tek büyük resim olamaz; ve toplumun kuramsal imgelendirilmesi, ki sosyolojiye varlığını veren de budur, şu anda tartışılmakta olandır. Ve sosyoloji, bununla çarpışmalıdır.

Bu iki disiplinin birleşmesi adına çağrılar yapılmaya başlanmıştır; ve bunların en göze çarpanı da Michèle Berter'in Anne Phillips ile beraber editörlüğünü üstlendiği derlemede (Barrett, 1992) yer alan 'Words and things: materialism and method in contemporary feminist analysis' [Kelimeler ve Şeyler: Çağdaş Feminist Çözümlemede Materyalizm ve Metot] adlı bölümdür. Bu yazısında Barrett sosyolojinin,

geçmişte yazınsal çalışmalar alanına dahil ettiği postyapısalcı düşünüşün yönelimleri ile daha doğrudan ilişkide olması gerektiğini öne sürer. Son on yıl boyunca akademik feminizm içinde görülen 'kültüre dönüş'ün derecesi göz önüne alındığında bu tutum daha da önem kazanır. Barrett burada sosyolojik 'şey'lerden uzaklaşıp 'temsil ve sembolizasyon süreçleri... ve öznellik, ruh ve benliğin daha iyi bir yorumunu geliştirme girişimleri... ve kelimelerin çarpıcılığının daha kültürel bir duyarlılıkla algılanmasına doğru' (1992: 2) yönelen bir ilgiye gönderme yapmaktadır.

Bu bölümde aynı zamanda, sosyolojinin, gençlik söz konusu olduğunda, öznellik ve farklılık gibi kavramlara daha olumlu yaklaşması gerektiği savunulacaktır. Öte yandan, sosyolojinin, gençlik üzerine verilen yapıtlarda hem 'dillendirilen sesler'in [spoken voices] yararlı sound'unu -ki kültür araştırmaları alanında bunun eksikliği şiddetle hissedilmektedir- sunduğu hem de bugün İngiltere'de gençlerin yaşadıkları deneyimlerde süreklilik ve değişimi belirleyen kilit güçler olarak kurumsal uygulamaların taşıdıkları önem üzerinde ısrarla durduğu da işlenecektir. Bu da gözardı edilmemesi gereken bir noktadır. Kısaca söylemek gerekirse, bu bölümün amacı gençlik sosyolojisi için yeni bir gündem belirlemektir; bu gündem hem kültürel kuramın yakın tarihli gelişmelerinden etkilenerek hem de yaşantılanan deneyimi ve dillendirilen sesleri vurgulayarak oluşmaktadır.

Böyle bir tartışmaya başlamak için, öyle farzedilir ki, gençliği temelci bir kategori olarak sunmaya gerek kalmadan, bize gençlik hakkında anlamlı birkaç söz etme imkânı verecek, gençlerin paylaştığı ve kendi yaşlarına özgü yeterli sayıda deneyim vardır. Sosyal sınıf farklılıklarının genç insanlar için fırsatlar panoramasını belirlemekte dikkate değer bir rol oynadığı savım da kabul edilecektir; ancak vurgu, etniklik ve cinsellik sorunları üzerinde yoğunlaşacaktır. Stuart Hall'un 'yeni etniklikler' (Hall, 1992a) kategorisinden ve daha önce gönderme yapmış olduğum 'dişilliğin değişen tarzları'ndan (McRobbie, 1993) yararlanarak ve buna, biraz biçimsiz olduğunu kabul etmem gereken 'farklı, gençlik dolu, öznellikler' kavramını da ekleyerek, ba-

zı tartışma ve araştırma alanlarına ileriki sayfalarda değineceğim.

Ama ilk önce, neden gençlik? 'Altkültürel kuram' (Hall ve Jefferson, 1977) adıyla bilinen çalışma alanında zaten derinliğine incelenmiş olan çeşitli sosyal, tarihsel ve psikolojik sebepler yüzünden, gençlik bir kültürel alan olma özelliğini sürdürmektedir. Bu yaratıcılık akışını destekleyen yapılandırmanın sosyal süreçleri, yakın zamanda birkaç sosyoloğun da belirtmiş olduğu üzere (Frith, 1992; McRobbie, 1993; Thornton, 1993), nispeten belgelendirilmemiş olarak durmaktadır hâlâ. Elbette, gençlik kültürünün bir şekilde işçi sınıfı saflığı şartlarında üretildiği, bu kültürel ifadelerin otantik oldukları ve paragöz ticari kültür tarafından kirletilmedikleri yönündeki geleneksel savın artık bir geçerliliği yoktur. Bu sav uzun zaman önce altkültür, kitle iletişim araçları, ticari kültür ve devlet arasındaki dinamiklerin daha karmaşık bir yorumuna bırakmıştır yerini. Hareketleri ve deneyimleri kontrol eden ve düzenleyen büyük sosyal kurumların içinden ve dışından gelen genç insanların keşfettiği ve ifade uzamları arasından doğan bu tiz sesli, gürültülü ürünler, geleneksel gençlik politikaları bakış açısından bakıldığında hâlâ ufak tefek ve önemsiz görünmektedir. Ama saç stillerinin ve müziklerin, olayların ve ritüellerin, modaların ve dergilerin, imgelerin ve makalelerin, karmaşık çapraz gönderme sistemlerinin ve geçmişteki gençlik kültürlerini canlandırmanın hızla artması, Michèle Barrett'in 'kültüre dönüş' ve sembolizasyon süreci' olarak adlandırdığı durumu tam olarak temsil etmektedir.

Ek olarak, caddede, dergilerde ve televizyonda gördüğümüz, yaratılmakta olan kültürün hacmi ve fikir ve imgelerin haftadan haftaya artan yüksek ciroları, Jameson'un kültürün artık başat olduğu yönündeki önerisi ile bir noktada çatışmak durumundadır. Eğer Jameson haklı ise o zaman bu yüksek üretim seviyesini korumaktan büyük oranda gençler sorumludur. Bu da genç insanları ve bu gayri resmi kültürel üretim biçimine katılmakta gösterdikleri rahatlığı, çok daha önemli bir konuma oturtur. İşte, gençlik araştırmaları alanına dönmek için kuvvetli bir sebep daha. O halde, bu güçlü sembolik oluşumların ço-

ğu, değişen sosyal şartların vücuda getirdiği yeni öznelliklerin ve gençlerin sesi olarak yorumlanabilir. Böylece, sosyal değişimin dinamikleri hakkında gençlerin bize ne kadar çok şey anlattıklarını bütün çıplaklığıyla yeniden görmüş oluruz. Akademisyen olarak bizler aynı zamanda öğretmeniz, üstelik çoğumuz da ebeveyniz; dolayısıyla onların 'farklılıklarının' ve 'öznelliklerinin', bir 'neslin' tarihsel oluşumları ve ifadelerini nasıl yansıttığını merak etmemiz kimseyi şaşırtmamalı. Gençlik altkültürleri kültürel biçimler üretiminde o kadar enerjik ve o kadar yüklüdürler ki, özel bir tarihsel dönem ve o dönemin neslini temsil eder ve hatta onlar gibi davranırlar; örneğin 1980 sonlarının ve 1990 başlarının 'rave' nesli gibi. Bu, tekil bir gençlik deneyimi olduğu şeklinde anlaşılmamalıdır; daha ziyade, 'farklı, gençlik dolu, öznellikler' erimi vardır ve bizim sosyologlar olarak başarmamız gereken, 'Thatcher'in çocukları' ya da 'rave nesli' gibi gazete terimlerinin ötesine geçip genç insanların bilinçdışlarına ulaşan ve sosyal açıdan farkedilebilir öznelliklerinde yeniden doğan etmenleri anlamaktır.

Sosyoloji, 'nesilsel bilinçlilik' ifadelerinin (Murdock ve McCron, 1977) sosyal karakteristikleriyle ilgilenirken, öznellikle ilgili ayrıntılı soruları üstü kapalı bir şekilde psikoloji alanına (Örneğin, Valerie Walkerdine'ın, 1991 tarihli çalışmasına bakın) indirgemiştir. Ayrıca, genç insanların seslerine, etnografik çalışmalarda da rapor edildiği üzere, şeffaf anlamlı ve kendi içlerinde fark edilebilir sesler olarak yaklaşmıştır; önceden verili söylemlerin ürünleri olan karmaşık sosyal yapılar olarak görmemiştir -aslında başat kültür bu söylemleri önceden yazıya döküp ergen okurların ulaşabileceği hale getirmiştir. Yapısalcıların ve kültür araştırmaları alanında yer alanların çoğu da bugün aynı materyale böyle bir yaklaşım göstereceklerdir. Sosyoloji, genel olarak sorunsal sayılmayan, aydınlığa kavuşmuş cevapları bu düzeyde ele alarak, bir yandan da metodolojik meselelere karşı tetikte dururken, kültür araştırmalarının sormuş olduğu soruları sormak için gerekli sözcük dağarcığına sahip değildir. Popüler kültür söylemleri, -bunlara müzik, dergiler, gençlik televizyonu da dahildir- okur ya da izleyicilerini metin ve metnin anlamıyla özel bir ilişki içinde konumlarken bu sorularla ilişki kurar; ve bu şekilde, kültürel biçim ve an-

lamların birbirleriyle buluştukları ve karşılıklı etkileşime geçtikleri 'söylemler arası uzam'da [inter-discursive space] vücut bulan bir öznelliğin yapılandırılmasında ve düzenlenmesinde ortak bir rol oynarlar.

Daha sonra değineceğim üzere, bu yaklaşımın doğurduğu zorluk, özel söylem çözümlemesine, en sık da kitle iletişim araçları biçimlerine kolayca kayıvermesidir; ki bu da kitle iletişim araçlarının ve özel söylem çözümlemesinin, konumlandırma işinin tamamını yapıyormuş gibi görünmesine sebep olur. Gözardı edilen ise, çeşitli söylemler arasındaki ve ayrıca genç insanlar ile bu genç insanların içinde yaşadıkları daha geniş sosyal ve kurumsal ilişkiler arasındaki etkileşimlerdir. Kültür araştırmalarına film ve medya çalışmalarına daha yakın olma ününü kazandıran ve ayrıca sosyolojiyi kendisini sosyal gerçeklik içinde daha temelli olarak ele almaya ve gözlemlenebilir sosyal davranışlarla daha ilgili olmaya teşvik eden de, özgül metinlere yönelik bu özel ilgidir.

Bu arada gençlik, sosyal ve politik kaygıyı yaratan kilit noktalardan biri olmayı sürdürmektedir; ve sosyal ilişkiler yelpazesinde, hükümetin dikkatinin yoğunlaştığı alanlardan biri olmuştur: 'Yeni genç suçları' yüzünden ahlak paniklerinin yaşandığı hukuk ve asayiş; düzey düşüklüğü üzerine sonsuz bir tartışmanın sürüp gittiği eğitim; hem evlilik krizinin hem de çocuk annelerin, sosyal çöküşün belirtileri olarak görüldüğü aile ve kamu ahlakı; ve son olarak, çılgın 'rave'lerin, özellikle de ev işgalcilerinin ve gezginlerin düzenlediği partilerin verildiği boş vakitler yaygın bir polisiye kontrol ve gözetime tabidir. Öte yandan, devlet, sosyal kurumlar ve hükümetle ilgili meseleler gözardı edilemeyecek kadar önemlidir. Gençlik üzerine yapılan ilk kültür araştırmalarına hız veren şey, sosyal kontrolün düzenleyici ve baskıcı uygulamalarıydı. Ama kültür araştırmalarının sonraki yıllarda gençliği terk ettiği de pek söylenemez; zira, kültür araştırmalarının doğuşunun belirlediği birleşim devri, o kadar çeşitli kavram ve fikirlerin bir araya getirilişini temsil ediyordu ki bunun ardından hemen önce bir bölünme, sonra da ilgilerin yeniden birleşmesi ve sıralanma-

sı gelmişti. Eğer Birmingham'daki Centre for Contemporary Cultual Studies'in [Çağdaş Kültür Araştırmaları Merkezi] (CCCS) çalışmalarına bakacak olursak, birkaç sene içinde altı kitap birden yayınlanmasının -*Resistance Through Rituals* (Hall and Jefferson, 1977); *Learning to Labour* (Willis, 1977); *Policing The Crisis* (Hall vd., 1978); ve *Subculture: The Meaning of Style* (Hebdige, 1979); onun ardından *The Empire Strikes Back* (der. Gilroy, 1982) ve sonra Gilroy'un *There Ain't No Black in the Union Jack* (Gilroy, 1987)- sadece gençlik araştırmalarını değil kültür araştırmalarının gelecekteki tüm gelişimini etkileyecek, kilit öneme sahip dört alanın altının çizilmesini sağladı: Irk, devlet ve millet; cinsellik ve temsiliyet; eğitim ve etnografi; ve daha yakın tarihli post-kolonyalizm ve postmodernizm.

1980'lerde şahit olunabilecek bir başka şey ise 'altkültürel kuramın' (Hall ve Jefferson, 1977) gelişimini destekleyen gençlik ve sosyal sınıf ikilisinin öneminin reddedilmesi ve bunun yerini başka bir dizi ilginin almasıdır, ki bu dizi içinde en çok ilgi çeken iki konu ırk ve cinselliktir. 1980'lerde gençlik üzerine verilen feminist çalışmaların, birkaç istisna dışında, cinsel davranış, cinsel etkinlik ya da genç kadınların cinsellik hakkında kendi aralarında konuşma şekli yerine cinselliğin temsilleriyle daha çok ilgilenmesi sorun yaratmıştır. Yeni 'Madonna ilmi' (Schwichtenberg, 1993), neredeyse tümüyle, film ve medya çalışmaları dizgesi içinde yer alır. Madonna ilk çalışmalarında özellikle genç kızlardan oluşan bir izleyiciye hitap etmiştir; ama onun müziği, video klipleri, filmleri ve televizyon şovları feminist film kuramından faydalanan bir dille yazılmış 'cinsellik metinleri' olarak yorumlandığında, bu boyutun gözardı edilmesi eğilimi görülür. Örneğin, Jackie Stacey'nin *Desperately Seeking Susan*[2]'ı ele aldığı çözümlemesinde, (1988) filmin aslında arkadaşlık ve çekicilik yoluyla yeniyetme dişil kimlik oluşumu modelleriyle pek de ilgili olmadığı vurgulanır; filmde daha ziyade, bir kadın (Madonna'ın oynadığı Susan) başka bir kadının (Rosanna Arquette'nin oynadığı Roberta) sürekli gözetlediği bir nesne haline geldiğinde neler olacağı işlenmektedir.

Benzer bir metinselleştirme süreci de müziğin kültürel çözümlemesinde gerçekleşmiştir. Fanzinlerin, seyircilerin ve genç müzisyenlerin müzikal kültür üretimine katılımları da dahil olmak üzere, sosyal etkinlikler alanının tümünün müzikal metinlere indirgendiğini görüyoruz -Keith Negus'un müzik endüstrisi üzerine yaptığı yakın tarihli çalışması (Negus, 1993), Finnegan'ın genç müzisyenler üzerine yaptığı çalışma (Finnegan, 1989), Sara Cohen'in Liverpool'daki müzik üretiminin etnografisini incelediği çalışma (Cohen, 1987) ve Sarah Thornton'un altkültürler, gençlik ve müzik üzerine yaptığı çalışma (1993) bunun dışındadır. Muhakkak ki bu durum, iyice gelişen ticari pop kliplerin pop müziği görselleştirmesiyle de desteklenmiştir; ancak, MTV üzerine yapılan çalışmadaki odak noktasının daraltılıp postmodernite metinleri konumuna indirgenmesini ya da Andrew Goodwin'in E. Ann Kaplan'a verdiği cevabında olduğu gibi tersinin yapılmasını haklı göstermez (Kaplan, 1987; Goodwin, 1991).

Dolayısıyla buradaki savım şudur: 1970'lerin kültür araştırmalarının çok belli bir özelliği olan gençlik üzerine odaklanmanın yerini, 1980'lerde, gençlikle kesişen ya da gençliğe değinen diğer konular almıştır; ama bu konular bu gerçeği dile getirmez. Gençliğin yararlı bir sosyolojik ya da kültürel kategori olarak gölgede bırakılması 'yeni etniklikler' çalışmalarında bile görülebilmektedir. Ne de olsa, Paul Gilroy'un *There Ain't No Black in the Union Jack* (1987) ve yeni çalışması *The Black Atlantic*'te ele almış olduğu müziği yapanların çoğu siyah *gençliktir*. Buna rağmen Stuart Hall'ün 'olmak değil dönüşmek' [becoming not being] (1992a) diye tanımladığı şeyin süreçleri, siyah ya da Asyalı gençlerin deneyimleriyle ilişkilendirilmek suretiyle incelenmemiştir. Bu önemli konuda yakın tarihli herhangi bir malzemeyi neredeyse sadece eğitim sosyolojisi alanında bulabiliyoruz. Bu çok acı bir durum; çünkü yeni etnikliklerin ortaya koyduğu kimlik sorusunun tümü, gençlik için özel bir anlama, tınıya sahip. Aileden ayrılma ve kopma süreçleri ve bu süreçlerle eş zamanlı gerçekleşen, -sokaklar ve gece klüpleri uzamlarında ve müzikte bulunanlar gibi- özgürlük ve macera sembollerine bağlanma çok yoğun bir konu. Bu konu, (Cohen,

1992 hariç olmak üzere) yeni etniklik yazarlarının yapıtlarında doğrudan kuramlaştırılmamışsa da, yeni siyah yazarların ve sinemacıların yapıtlarının çoğunun siyah ve genç olma deneyimleriyle doğrudan bağlantılı olduğunu görmek mümkün. Örneğin *Young Soul Rebels* bir 'gençlik filmi'dir; filmde ana karakterin, 1970'ler sonlarının İngilteresi arka planda olmak üzere şehri, kendi homoseksüelliğini ve siyahlığını keşfederken yaşadığı korku, macera ve özgürlük duyguları işlenir.

Bu kimlik oluşumu süreçleri (yukarıdaki örneklerle de belirtildiği üzere, büyük oranda eril bir fenomendir) yeni etniklikler araştırmalarında daha derininine incelenmelidir; bu arada da, ırk üzerine daha genel bir seviyede yazmak, kültürel kuramı metinsellik üzerine odaklanmaktan uzaklaştırmıştır. Ne Stuart Hall ne de Paul Gilroy, başka durumda alanda çok başat olan, tamamen yapısalcı ya da postyapısalcı yaklaşımın yandaşları olmamışlardır hiçbir zaman. Hem Hall'ün hem de Gilroy'un yakın tarihli çalışmalarında, metin üzerindeki vurgudan uzaklaşma daha da belirgin bir şekilde görülebilmektedir. Gilroy, siyah dışavurumcu kültürün, Avrupa-merkezli yapısalcılık dizgelerini faydalı çözümleme aletleri olarak kullanmayı nasıl da ısrarla reddettiğini gösterir. Yapısalcılık, postyapısalcılık ve hatta psikanaliz, eğer siyah popüler kültürün metinlerarası, karışık ve antifonik biçimlerini ele almada yarar sağlayacaklarsa, acilen eleştiriye alınmalıdırlar. Gilroy'un savına göre bu biçimler; performans, üretim ve katılımın sosyal uygulamaları aracılığıyla en azından metin ve bağlamı bütünleyen bir yaklaşım gerektirir. Afro-Karayip müzik kültürünün büyük kısmının antifonik (çağrı ve tepki) estetiği, kapalıdan ziyade açık uçlu anlamlar demektir. Doğaçlama bir şekilde verilen ters ve kaba cevaplar ya da hızlı hızlı konuşmak, siyah dışavurumcu kültürün karakterini büyük oranda tanımlayan bir özelliktir. Bu özellik caz, rap, sampling, hip-hop ve genç insanların katıldığı ve ürettiği tüm müzikal üretim teknolojisinde görülebilir.

Bu aynı zamanda siyahların kültürel tarih 'banka'sına eklemelerde bulunmak ve cevap vermek yoluyla yeni anlamlar üretmenin bir yolu-

dur. Böylece, soul klasiği 'Papa Was A Rolling Stone'un Was Not Was (iki beyaz Amerikalı prodüktör ile siyah müzisyenler) remiksinde 'babanın çocukları' arkada rap yaparak onun ebeveynlik görevlerini yerine getirmediğini, ailenin geçiminin sağlanması için annenin tek başına çalışmak zorunda kaldığını, babanın çocukları terk ettiğini ve hayal kırıklığına uğrattığını sertçe söylemektedirler. Bu 'nesil bilinçliliği' [generational consciousness] örneği, cinsel eşitsizlik sorunlarının farkında olarak büyüyen gençlerin bakış açısıyla, klasiklerin yeniden yazılması arzusuna işaret etmektedir.

Mevcut kültürel biçimleri bu şekilde genişletmek ve böylece yeni biçimler ve anlamlar üretmek fikri, Gilroy'un siyah dışavurumcu kültür çözümlemesinin merkezini oluşturur. Gilroy'un çözümlemesi müzikle sınırlı kalma eğilimindedir, ama aynı süreç dansta da görülebilir; ve genç kızların bu alandaki katılımlarının belki de daha görünür olması sebebiyle, 1990'larda İngiltere'deki ragga kızları kültürü iyi bir örnek oluşturur. Eğer kültürel çözümleme, ragga müziğini (Jamaika'nın dans salonlarından ithal edilen) bir metin olarak ele alma düzeyinde kalırsa, o zaman şarkıcı ve dansçı Shabba Ranks'in müziğinde açıkça görülen homofobi ve liriklerindeki cinsiyet ayrımcılığı sorusu, bu konunun doğrudan ele alınmasını gerektirir. Ama ragga kızları, raggayı oldukça coşkulu bir şekilde kucaklayarak ve dans yoluyla yaptıkları ayırt edici 'çağrı ve tepkiler'le, liriklerin cinsiyet ayırımcı anlamlarına meydan okuyorlar. Shabba Ranks'in cinsiyet ayırımcılığına bu şekilde karşılık veriliyor. Ragga kızları, *Sunday Times*'ın yakın tarihte haber yapmış olduğu üzere (Willis, 1993), ragga stilini çağdaş altkültürler arasında en güçlü ve en şiddetli gönderme noktası olarak kabul ediyorlar. Ragga, tavizsiz bir siyahilik hissi yayıyor ve bu yüzden de basının saldırılarına maruz kalıyor.

Bu ahlak paniği raggayı genç insanlar için daha da çekici kıldı; ve saçlarını tel tel ören, altın takılar takan, spor ayakkabılar, tozluklar ve sahte kürkten paltolar giyen Asyalı gençler (raggastani ya da bhangramuffin) ve beyaz kızlar tarafından da benimsendi. Öte yandan, bu altkültüre egemen olan etnikliğin ve erilliğin özel füzyonu, beyaz erkek-

lerin raggaya katılmasını neredeyse tümden engellemektedir. (Her ne kadar, çuval gibi gömlekleri, daha da bol pantalonları ve beyzbol kasketleri ile durumlarının pek farkında olmayan nadir istisnalar her zaman olsa bile.)

Siyah ragga kızları cinsel açıdan fazla açık, hatta müstehcen diye tarif edilen bir dans biçimiyle bu müziğe katılıyor, enerji katıyorlar. Bu dansın neredeyse bir cinsel ilişki gösterisi haline dönüşmesi, siyah ve beyaz ahlak bekçilerinden protestoların yükselmesine sebep oluyor. Spencer, rap'in açık saçık sözlere sahip olmasıyla ilgili olarak, bunun beyazların 'yasak siyah cinselliği'nden duydukları korkuya yönelik bir misilleme olduğunu öne sürer: siyahlar bu korkuları kelimelere dökerler; ve Spencer'ın 'söz üşüşmesi' [irruption of speech] adını verdiği durum içinde 'boyun eğdirilmiş bir cinselliği' kesin bir şekilde yüceltiliyor görünerek bu misillemeyi gerçekleştirirler. Bu sav ragga müziğine ve ayrıca 'dans üşüşmesi'ne de uyarlanabilir (Spencer, 1993). Kızları 'eteklerini kaldırıp erkeklerin suratlarına doğru sallıyorlar' şeklinde betimleyen *Sunday Times* gazetecisi, bu dans şeklinde cinsiyet ayırımcılığından daha öte anlamlar olduğunu isteksizce de olsa kabul etmektedir. Bu makalede alıntısı yapılan antropoloğun söylediği gibi, 'Bu, tahrik etme niyetinden çok, kadınların kendi cinselliklerinin tadını çıkartmalarıdır. Öyle sanıyorum ki bu kızlar eve tek başlarına dönüyorlar.' Gazeteci, bu kızların birinden de alıntı yapmıştır: 'Bunun sadece bir alay ve eğlenceden ibaret olduğunu kavrayabildiğiniz sürece, o kadar da kötü değil' (Willis, 1993). O halde ragganın en ateşli hayranlarının, yani ergen kızların katılımcı dinamiklerini bu müzikle birleştirirsek, bu birleşimin tek başına müzikte ya da sözlerde görülemeyen, daha ileri bir boyut oluşturduğunu görürüz. Bu kızlar Madonna'nın bile yüzünü kızartacak kadar edepsiz olmalarına rağmen, anlaşılan Madonna'dan birşeyler de öğrenmişlerdir. Giysiler şaşırtıcı bir şekilde onunkilere benzer (sütyen ve dar likra şortlar, kısa pantalonlar); ve mağrur genç dişi cinselliğinin retoriği, dansın verdiği saf fiziksel keyif ile birleşince, haz ve gücün verdiği bir mutluluk yaratır.

Bu ise yeni, cüretkâr, aşikâr ve melez bir etnikliği yansıtıyor; bu etniklik içinde genç İngiliz siyah kızlar, Jamaika dans müziği ile öne çıkan cinsel ilişki ve cinsel çatışma diline dolaysız katılıp, bu süreç içinde kendilerine gürültülü ve tahrik edici bir imaj ve kimlik üretiyorlar. Aynı şekilde, bu kızların 'dişilliğin değişen tarzları'na katılımda bulundukları da düşünülebilir; bu katılımda siyahlıkları ve cinsellikleri, ölçüsüz ve sınır tanımaz bir şekilde dişil olan olağandışı görsel bir imge haline gelir, ki bu görsel imgeye parlak sarı peruklardan, sarı dar elbiselerden, spor ayakkabılardan ve bol takıdan oluşan bir okul üniforması da -örneğin- dahil olabilir.

İnteraktif Kültürel Sosyoloji

O halde, etnikliğe ve cinselliğe yapılan özel bir gönderme ile beraber, gençlik araştırmaları yeni bir araştırma tarzına ihtiyaç duymaktadır; bu tarz, günlük yaşamı kültürel biçimlerle birleştiren mevcut ilişkiler de dahil olmak üzere deneyimin çoğul düzeylerine öncelik vermelidir. Bu yolla, sosyal davranış ve deneyim araştırmaları ile kültürel metin araştırmaları arasında doğan bölünme yok edilebilir. Bu bölümde devlet ve sosyal kontrol ile ilgili; kurumsal uygulama ve politikalar ile ilgili; ve ayrıca yaşanmış deneyim ile ilgili soruların son birkaç senedir kültür araştırmaları alanında göz ardı edildiği; bu durumun da farklılık, kimlik ve öznellik kavramlarının bu deneyimlerde temellendirilmesine pek imkân vermediği savı işlenecektir.

Aynı zamanda kültür araştırmaları, sosyolojide ve sosyal politika gibi ilgili alanlarda, yazınsal çalışmaların bir altdisiplini, ya da 'sert' sosyal bilimlere göre sanat ve insan ilimlerine daha yakın bir alan gibi algılanarak, yanlış bir şekilde nitelenmiştir. Ama kültür araştırmalarının ele alması gereken bir konu vardır: Irk ve cinsellik üzerine yapılan tartışmalarda sıkça kendilerini gösteren farklılık, öznellik gibi fi-

kirler ve daha belalı diğer kavramlar -örneğin çekicilik-, günlük sosyal ilişkiler panoraması içinde irdelenmeli ve incelenmelidir. Bu arada sosyoloji de, kültür kavramına daha fazla zaman ayırmalıdır. Eğer kültür başatsa, o zaman sosyal bilimler bunu sanat ya da yazınsal eleştiri alanına indirgemek veya kitle iletişiminin politik ekonomisi içine sıkıştırmak yerine, bu durumla uyuşmanın bir yolunu bulmak zorundadır. Bu bağlamda makas görevi gören esas metin, Paul Willis'e ait *Learning to Labour* olmuştur; ve bu çalışmanın sosyoloji müfredatında hâlâ merkeziliğini koruduğu göz önüne alınırsa, hiçbir sosyal bilimcinin, on beş yıldan daha uzun bir süre önce yayınlanmış olan bu malzemeyi güncelleştirme ve düzeltme yönünde bir projeye girişmemiş olması şaşırtıcıdır.

Yukarıda sınırları çizilen ikilemleri sonlandıracak ve ortak zemin üretme kapasitesine sahip bir alanda açılan bu gediği doldurabilecek potansiyel bir çözüm, Gilroy'un önerdiği çalışma türü aracılığıyla sunulur (Gilroy, 1993a). Gilroy siyah dışavurumcu kültürün, özellikle de müziğin, açık uçlu yapılar dizisi olarak var olduğunu öne sürer; bu yapılar çeşitli sampling, rap, dans ve gösteri stilleri biçiminde yaratıcı kültürel tepkiler yaratır ve desteklerler, ki bu stiller de sonrasında ayırt edici bir şekilde yeni estetikler olarak gelişir. Bu sav, uygulama ve üretimle ilgili daha sosyolojik soruların kültürel biçimler içinde ortaya konulmasına olanak tanır; oysa bu kültürel biçimler, başka durumda, daha geleneksel bir yaklaşımla, kapalı kültürel biçimler dizisi olarak görülebilirler. Takip eden kısımda incelememiz gereken önemli alanların hangileri olabileceği konusunda birkaç öneride bulunacağım; ve etnikler arası arkadaşlık modellerine dayandırılarak sürdürülen çalışmaların bazılarını ele alacağım; şurası kesin ki bu alan, daha fazla ilgiyi hak etmektedir. Müzik, moda ve stil kültürlerinin bir tür popüler ırkçılık karşıtlığı sunabilme imkânı var mıdır? Eğer varsa, siyah ve beyaz gençliği bir araya getiren cinsiyet dinamikleri nelerdir ve ırksal eşitsizlik ve cinsiyet eşitsizliğinin daha geniş sosyal bağlamı içinde böyle ilişkiler ne kadar dayanıklıdır?

Kültürel çalışmalar, farklılık kavramından yola çıkarak hem ırk hem de cinsellik çalışmalarına temelcilik-karşıtı bir yaklaşım getirmenin önemi üzerinde durmuşlardır (kadın olmanın birçok şekli olduğu gibi, siyah olmanın da birçok şekli vardır); ama burada, bu farklı kimliklerin neye benzedikleri, nasıl yaşandıkları ve hangi kurumsal yapılar içinde devam ettirildikleri konusunda net bir cevap eksiktir. 'Farklı, gençlik dolu, öznellikler'in içinde yapılandırıldıkları söylemler nelerdir? Bunlar nasıl ifade edilir? Kadın dergileri ve reklamcılığın ticari dünyasında gerçekleşen değişimlerin en göze çarpanlarından bir tanesi, erkek bedeninin metalaştırılması ve cinselleştirilmesidir; hatta bu o dereceye ulaşmıştır ki, Richard Dyer'ın, erkeklerin 'bakılır nesne' haline gelmekten duydukları rahatsızlığı dile getirdiği öncü savı artık eskimiş kalıyor (Dyer, 1989). Artık erotik poz veren erkekler, dişi bakışlarından kaçınarak kameranın baskısına karşı koymaya çalışıyorlarmış gibi, soyut bir şekilde seyircinin bakışı dışında ve ötesinde kalmaya çalışmıyorlar. Şimdi erkekler kamerayla doğrudan bir ilişki kuruyorlar ve flörtçü, arkadaşça pozlardan açıkça seksi ve hatta tamamen narsisist ve içe dönük pozlara kadar her tepkiyi rahatlıkla veriyorlar.

Erilliğin bu değişen tarzları dilde ve sosyal deneyimde nasıl yansıtılıyor? Öyle görünüyor ki, kadınların erkeklere bakışları ve onlar hakkında konuşmaları değişmiştir. Chippendales'in popülaritesinden tutun, tatil fotoğraflarında görülen bir çocuğun güzel bir vücuda sahip olup olmadığı -aslında resimde tek görünen, erkek çocuğun göğsünün bir kısmıdır- hakkında konuşan birkaç kız öğrenciye kadar, öyle görünüyor ki erkekler bu tür bir ilgiden artık hoşnutluk duyuyorlar; geçmişte ise erkekler kadınlara bu bakış açısıyla bakarlardı. Erkekler için oynanan güzellik bahsinde fiyatlar iyice yükseldi; ve kadınlar da aktif seyirci konumuna geldiler. Cinsel eşitliğin, dergiler, metalar ve reklamların ticari dünyasının da desteğiyle, şimdiye kadar cinsel eşitsizliği doğuran aynı özeliklerle 'kazanılmış' olması, feministler açı-

sından oldukça ironik gözüküyor. Bu 'yeni erkek' fenomeni kültür artaştırmalarında ilgi çekmeye başladı (Chapman and Rutherford, 1988); ancak mevcut ampirik çalışmalardan daha sağlam olan çalışmalarla desteklenmesi gerekiyor.

Daha önce 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında Birmingham'da yürütülen CCCS çalışmasında gençlik üzerindeki ilk odaklanmanın, bir dizi diğer soruya nasıl yol açtığına daha önce değinmiştim. Eğitim ve etnografi, bunlar arasında en az geliştirilmiş olan alanlardı. Bu iki araştırma alanı hem sosyoloji hem de kültür araştırmalarını hedef alıyordu, ama sosyoloji alanında gittikçe artan bir şekilde odak noktası oldu. Eğer kültürel kuramın arkasında bıraktığı boşlukları doldurmak istiyorsak, bakmamız gereken yer işte burasıdır. Eğitim sosyolojisinde, çok kültürlü sınıfın ortak çevresindeki ve okuldaki etnikliğe sürekli bir ilgi gösterilmiştir. Bu çalışmanın büyük kısmı, etniklik ve eğitim arasındaki ilişkileri yorumlamasında oldukça açık bir şekilde temelcilik-karşıtıdır. Donald ve Rattansi (1992), çeşitli 'ırksal türler'in temelci kategorilerinin hem geleneksel ırk sosyolojisinde hem de popüler sağduyuda, eğitimdeki 'başarısızlığı' açıklamanın bir yolu olarak nasıl zararlı bir şekilde kullanıldıklarının etraflı bir açıklamasını yapmışlardır. Etnografik araştırma metotlarından faydalanan yeni ırk ve eğitim sosyolojisi, kurumsal dışlama ve güçsüzlüğün doğrudan deneyimlenmesinin; etnikliğin, başarı ve başarısızlık yapılarını tartışmada kullanılacak karmaşık ve akıcı bir düzenek ve kaynak olarak var olması anlamına nasıl geldiğini etraflıca açıklar.

Örneğin Gillborn'un çalışmasında (1990) genç siyah erkekler için etniklik, ayırt edici bir stil olarak ifade edilmektedir; bu stil okulda sergilenir ve öğretmenler tarafından, algılanan ya da tahmin edilen başarısızlık dizini [index of perceived or predicted failure] olarak kabul edilir. Fuller (1982) ve Mac an Ghaill (1989) de dahil olmak üzere diğer yazarlar, genç siyah kızların etnikliklerinden ödün vermeden okulda başarılı olma çabaları boyunca üzerinde yürüdükleri cambaz ipine dikkat çekerler. Her durumda da etniklik, ırksal düşmanlığın amaçlandığı ve yanıt bulduğu noktadır. Böylece, kimlik için bir odak ve bir

gerilim anı haline gelir. Bu özel 'farklılık' içinde ve bu farklılık yoluyla eşitsizlik ve dezavantaja direniş gösterilir; eşitsizlik ve dezavantaj devam ettirilir ve genç siyah insanlar için hiçbir şey daha aşikâr olamaz. Heidi Safia Mirza (1992) bu süreçleri daha geniş yapısal kuvvetlerle birleştirir; ki bu kuvvetler siyah ve Asyalı kızların özlemlerini, onların beklentilerini yönlendirip fırsatlarını kısıtlama yoluyla bastırırlar. Bunlara, geri kalmış bir kültürü temelci kategorilere bağlanarak destekleyen öğretmenlerin yardakçılığıyla birleşen, yetersiz kariyer danışmanlığı da dahildir.

Öte yandan böyle bir çalışmanın, sanat okulları, tiyatro okulları, tıp okulları da dahil olmak üzere eğitim kurumlarının tümünü kapsayacak kadar genişletilmesi gerekir. Başarı ve başarısızlığın çıplak arakesiminden, siyah ve beyaz gençleri bir araya getiren ve birbirlerinden uzaklaştıran interaktif ilişkiler ağını yakalamaya çalışan, daha geniş bir etnografik tarza yönelinmelidir. Böylece eğitim ve etniklik sosyolojisi büyük önem kazanırken, öte yandan iki etmen tarafından da gücü zayıflatılır. İnceleme konusu olan gençleri, etnik gruplar içinde yaşayan gençler olarak sunma eğilimi vardır; beyaz öğrencilerle olan karşılıklı etkileşimleri incelenmez. Kurumsal uygulamalar üzerinde yoğunlaşma, eşitsizliğin yeniden üretilme şeklini açıklamakta önem kazanır; ama bu araştırma tarzı okulun, öğretmenlerin ve başarı dinamiklerinin yapısının özel olarak vurgulanmasıyla da kısıtlanır. Kültürel ve sosyal ilişkilerin, evde, sokakta ve boş vakitlerde gerçekleşen, bağlantılandırılmış bir başka dünyası vardır, ki bu dünya etnikliğin deneyimlenişini ve kullanılışını etkiler.

Benim önerim, burada ele aldığımız üç konuyu anlamak - gençlikle ilişkilendirilmek suretiyle yeni etniklikler; gençlik dolu erilliğin ve dişilliğin, kültürel biçimler içinde doğmuş olan değişen tarzları ve bunlarla beraber, 'farklı, gençlik dolu, öznellikler' topluluğu- için, ırklar arası karşılıklı etkileşimli deneyim uzamına daha fazla ilgi göstermenin ve bu ilişkilerin doğasına işleyip şekillendiren düşmanlık, büyülenme ve arzu süreçlerini derinliğine incelemenin gerektiğidir. Sosyologlar, büyülenme ve arzu gibi kavramların düzenleyici

kategoriler olarak bu disiplinde yerleri olmadığını söyleyerek hemen itiraz edebilirler. Etniklik etrafında dönen mevcut tartışmalarda, böyle terimlerin psikanalizden ve film ve medya çalışmalarının kuramsal dillerinden alındıkları; ve örneğin, ırksal stereotip (Bhabha, 1983) kültüründe tekrarlama ve yeniden ortaya çıkmayı yorumlamada kullanıldığı doğrudur. Ama feminist sosyologlar 'arzu', 'büyülenme' ve benzeri terimleri romansın çekiciliğini ve cinselliğin yapısını ve düzenini anlamak için kullanmışlardır; ve bunlar, ampirik çalışmalarda incelenmiştir: Örneğin, Radway'in kadın romans okurları üzerine yapıtı (Radway, 1985). Büyülenmeye ve arzuya gösterilen ilgide şansa bağlı olan nokta ise, ikincil öz-imgelerin, baskıcı olarak anlaşıldıkları ve kabul edildikleri zaman bile, değişimi engelleyecek güçlü ve etkili bir kuvvet uygulamaya devam etmelerini sağlamak için, derin bir şekilde emilmeleridir. Örneğin yerel şiddet üzerine yapılan sosyolojik çalışmalar, böylesine derin bir şekilde içkinleştirilmiş 'duygu yapılarının' (tacizcinin çekiciliği ve arzulanışı) yardakçılık ve danışıklı dövüş modellerini nasıl ürettiklerini göstermiştir. Irka gelince, Stuart Hall ve Homi Bhabha (Hall, 1992a, 1992b; Bhabha, 1990) gibi kültürel kuramcılar, siyahlığın ruhsal karışıklığını, Fanon'un yapıtında (Fanon, 1992) incelediği şekliyle göz önüne almayan her etniklik deneyimi yorumunun taraflı olacağını savunurlar.

Gençlik söz konusu olduğunda ise bu, Dick Hebdige'nin *Subculture: The Meaning of Style*'da (1979) yaptığı zengin ve fikir verici yorumlarını çok daha ileriye götürmek anlamına gelir. Hebdige bu yapıtında, İngiliz gençlik altkültürlerini, savaş sonrası yıllarda İngiltere'deki genç siyahların varlıklarına ve deneyimlerine verilen bir yanıt olarak tanımlamaktadır. Asıl anlatılmak istenen ve kitapta bir şekilde örtülü kalan ise, beyaz altkültürlerin siyah kültürü ve müziğini çok çekici bulmalarıdır; ama bu çekicilik, dazlakların durumunda olduğu gibi, düşmanlık, rekabet ve nefrete dönüşebilir. Hebdige'den beri sadece iki çalışma gençler arasındaki etnik ilişkilerin ve karşılıklı etkileşimin incelenmesinde yol kat etmiştir. Bunlardan bir tanesi, odaklandığı nokta açısından sosyolojik iken (Hewitt, 1986), diğeri kültür

araştırmaları alanına sıkı bir şekilde bağlıdır (Jones, 1988).

Hewitt'in Güney Londra'da erkek çocuklar arasında ırklararası arkadaşlık modeller üzerine yaptığı çalışma, okulun kısa bir ömre sahip ortak uzamı yerini yetişkin yaşamı ve iş hayatının daha ayırımcı uzamlarına bıraktığında, böyle arkadaşlıkların neredeyse kopma noktasına gelecek kadar zayıfladığını gösterir. Beyaz erkek çocuklar, sadece kendilerinin azınlık olduklarını fark ettikleri bölgelerde ırksal saldırganlıklarını bastırırlar. Ama siyah yaşıtlarından sayıca üstün oldukları durumlarda, dillerinin daha açık bir şekilde ırkçı ifadeler içerdiği görülür. Siyah çocukların onların bölgelerine 'tecavüz ettiklerini' düşünürler, ki bu bölge 'onların' kızlarını da içermektedir. Siyah çocuklarla çıkan beyaz kızları da 'zenci yemi' olarak görürler. Etnik gruplar arası arkadaşlık işte bu kadardır. Beyaz kadınlar daha üstü kapalı bir ırkçılık gösterirler; ama burada da gerilimler görülür; kızlarından birinin siyah bir gençle çıkmasını sineye çeken anne, diğer kızının melez biriyle aradaşlığını bitirip beyaz bir gençle çıkmaya başlamasıyla birlikte rahat bir soluk alır (Hewitt, 1986).

Simon Jones'un çalışmasının (1988) odağı çok daha küçüktür ve Güney Birmingham'ın Balsall Heath bölgesinde uygulanmıştır sadece. Jones karma ırk ilişkilerinin dinamikleri üzerinde daha fazla durur ve siyah erkeklere aşık olmuş beyaz kızların dayanmak zorunda oldukları ve çoğu zaman ailelerinden gelen düşmanlık ve saldırganlığın çok daha ayrıntılı bir raporunu verir. Jones, siyah ve beyaz gençlerin yıllar boyu beraber yaşadıkları ve beraber okula gittikleri Birmingham'ın bu virane bölgesinde, siyah dışavurumcu kültürün, özellikle de müziğin beyaz gençler için nasıl hem bir zenginlik hem de bir kıskançlık ve hayranlık kaynağı olduğunu gösterir. Bunun sebebi siyah kültürün ve müziğin verdiği duygunun güçlülüğü, kültürel zenginliği ve genç siyahlara kendi kimliklerini hissettirmesidir. *Black Culture, White Youth*, daha umut dolu olması sebebiyle de ayrıca önemlidir. Jones'un betimlediği kalıcı arkadaşlıklar ve ilişkiler, ırkçılık-karşıtı dilinden ya da ırk ilişkileri politikalarından çok uzak olan bir kültürel uzam içinde gerçekleşir. İlgi duymanın arkadaşlığa, arzunun da aşka,

bağlılığa ve çocuk yapmaya vardığını görür Jones. Eğer burada komşuluğun ötesine geçen daha geniş sosyal süreçlerle bir bağlantı varsa, çift renkli gençlik kültür ve stilinin, özellikle de Jones'un araştırmasını sürdürmekte olduğu 1980'lerin ilk yıllarında Specials, UB40 ve the Selector'ın müziklerinin doğuşuyla kurulur bu bağlantı. Kitaptaki sorun ise, örnekçenin çok küçük olması sebebiyle, Rastrafarcılığın* ve siyah kültür adına cevap veren az sayıda kişinin coşkusunun neredeyse saplantı ve kişisel bir tuhaflık haline gelmesidir. Bu beyaz Rastalar, ki rasta stilini dikkatle yeniden yaratmalarıyla anında deşifre olurlar, Balsall Heath'de sıradan beyaz insanların siyah kültür öğelerini daha az abartılı bir şekilde benimsenmelerini yansıtmalarıyla, okuru hiç de şaşırtmazlar. Bu ise çalışmanın, etnik gruplar arası arkadaşlıkların ve ilişkilerin tam bir tablosunu ortaya koyduğu düşüncesine varmamızı zorlaştırır.

Kim Kimle Çıkıyor?

Siyah ve beyaz kızların, sınıfta yan yana otururken, aynı moda dergilerini okurken, aynı müziği dinlerken, aynı klüplere giderken, 'dişilliğin ortak kültürleri' içinde yaşarken, cinsel şiddet korkusu yaşar ve ailelerinden ayrılıp bağımsızlıklarına kavuşmak için mücadele ederlerken (McRobbie, 1991) yaşadıkları deneyimi konu alan hiçbir çalışma yapılmamıştır bugüne kadar. Bu bölümün sonuç kısmında, böyle bir çalışmanın hem sosyoloji hem de kültür araştırmaları alanlarında nasıl şekillendirilebileceği konusunda önerilerde bulunulacaktır.

Popüler kültür alanında, hem 'yeni etniklikler'in hem de 'dişilliğin değişen tarzları'nın izlerini görebiliriz. Örneğin *Oprah Winfrey Show*, her yaştan, her etnik ve sosyal geçmişten gelen; popüler eğlence yörüngesi içinde buluşan bir kadınlar topluluğu üzerine düşünmek

* Rastafar: Jamaika kaynaklı bir din. (ç.n.)

için zengin fırsatlar vermektedir; bu fırsatlar, kadın olarak paylaştıkları ortak deneyimlerden doğar. Hem *Oprah Winfrey*'den hem de seyircilerden güçlü bir tepki alabilmek beklentisi içinde, acı dolu kişisel öyküler kameraların önünde karşılıklı anlatılır. Ama bu program sadece anlatmak ya da itiraf etmekten ibaret değildir; aynı zamanda, kişisel dönüşüm ve güçlenme süreçlerini de işler. Programın temelini oluşturan mantık ve gizli mesaj, değişimi yüreklendirmektir. Kaçınılmaz olarak Amerikan pop psikolojisi dili içinde ifade edilen ve şekillenen bu şov, yine de, ırk ve etnikliği de içine alan sosyal ve politik konularla da ilgilenir. Winfrey'in sunucu olarak gösterdiği başarı, onun ayır edici politik tonundan ayrılamaz. Program tümüyle kadın sorunlarına ayrılmış olmamakla birlikte, bu konu programın iskeletini oluşturur; ve konu işlendikçe, global televizyon bağlamı içinde siyah ve beyaz kadınların bir araya gelebileceği yeni bir ortam üretir.

Daha yerel bir düzeyde ise İngiliz kitle iletişim araçlarında karma ırk ilişkilerinin temsiline ve bunların seyirciler ve yoldan geçenler adına öznellik ve kimlik uzamları yapılandırma şekline işaret etmek de mümkündür. Örneğin, Joe Bloggs kotları ('Joe Bloggs'la birbirinize sarılabilirsiniz') için yakın zamanda verilen reklam ilanlarında -ki bu ilanlar koleksiyon parçası haline gelip otobüs duraklarından anında yok olmuşlardır-, farklı ırklardan bir genç çift, tutkuyla birbirlerine sarılmaktadırlar. Asyalı ve siyah modellerin moda dergilerinde gittikçe daha çok görünmeleri -bu aslında oldukça gecikmiştir- de ayrıca bu yansıtma ve kimliklendirme süreçlerine olanak tanır. Ama bu, metin ve okur arasında kurulan özel, birebir ilişki olarak görülmemelidir. Bu, imgelere bakmakla ilgili bir sorun da değildir sadece. Bu dönüşümlü imgeler, dişilliğin ortak kültürlerini potansiyel olarak genişlettikleri düşünülerek ele alınmalıdır. İmgeler aynı zamanda, farklı etnik kökenlerden gelen kızlar arasındaki arkadaşlık ve yakınlık imgelerinin portresi de çizerler. Dolayısıyla, çağdaş gençlik kültürü medyasının, İngiliz toplumunun karma ırklı bir toplum olduğu ve sonuç olarak yeni bir ırklar arası arzu dağarcığı ürettiği yönünde açık işaretler verdiği öne sürülebilir.

Ama bu durumda, etnikliğin genç kızlar ve kadınlar tarafından nasıl deneyimlendiği sorusu hâlâ cevapsız kalmaktadır. Farklı etnik kökenlerden gelen kızlar, bazı durumlarda bir araya gelip bazılarında ayrı durduklarında, 'farklılığı' nasıl algılarlar? Siyah kızlar, beyaz dişi yaşıtlarıya, cinsiyet yoluyla paylaştıkları bir dişillik kültürü içinde ve bu kültür aracılığıyla eşitsizliği ve ikincilliği nasıl deneyimlerler; örneğin, dergilerde, parlak imajlarda ve yazılı metinde onlara hâlâ göstermelik bir yer veren bir kültürde neler yaşarlar? Bu tür alışveriş ve deneyimlerle ilgilenen yine de çok az etnografik materyal vardır. Başlangıç noktası olarak, bazı araştırma soruları formüle edilebilir en azından. Örneğin, beyaz dişi ırkçılığının başat dili nedir? Ya da, beyaz dişi 'ırkçılıkla özdeşleşmeme'nin dili nedir (Mercer, 1992)? Beyaz genç kadınlar ırkçı olmadıklarını ve ırkçı uygulamalarla özdeşleştirilmek istemediklerini nasıl ifade ediyorlar? Siyah ve beyaz genç kadınlar okul ve üniversitenin karma ırklı uzamını nasıl paylaşıyorlar? Hewitt'in genç erkekler araştırmasında belirttiği üzere, kızlar arasında da nispeten etnik yaklaşıma dayanan arkadaşlık modelleri görülüyor mu? Ya da, erkek yaşıtlarından daha az rekabetçi olan kızlar, etnik sınırları yok etmenin daha kolay olduğunu mu düşünüyorlar?

Öte yandan, arkadaşlık, cazibe duyma ve dişilliğin ortak kültürleri yapısız süreçler değillerdir. Hewitt'in erkekler üzerine yaptığı çalışmada olduğu gibi, okul sonrası dönemde ortaya çıkan farklı etnik yaşam tarzları sorusu, kızlar için de geçerlidir. İş piyasası, özellikle de yüksek mevkiler, birçok durumda, hem cinsiyet hem de etnik açıdan bölünmüşlüğünü sürdürmektedir. Yüksek eğitim kurumlarında da bu etnik ayırımcılık görülür; eski üniversitelerde beyaz öğrenciler ezici çoğunluğa sahiptir, öte yandan yeni kent üniversiteleri siyah öğrencileri her geçen gün daha fazla cezbetmektedir. Aynı şekilde önemli olan başka bir soru ise cinsel kimlik sorusu ve ırklararası cinsel ilişkileri onaylayan ailevi ve sosyal süreçlerdir. Karma ırklı bir kültürde karşılıklı etkileşimin cinsel dinamikleri, farklılığın bazen açık bazen gizli dili içinde sıkı bir düzene bağlanmıştır. 'Kim kimle çıkıyor?',

masum bir soru değildir.

Sorunsallığı devam eden bir başka nokta ise, bazı kavramların, bugün kültür araştırmaları alanına rahatça yerleşmiş olmalarına rağmen, çağdaş sosyoloji dünyasına hâlâ nispeten uyarlanmamış olmalarıdır. İlgi ve arzu, öznellik ve farklılık; sosyal süreçlerin maddi yapısıyla, sosyal uygulama ve ırkçı davranışların eklemlenişi altında yatan psikolojik süreçlere oranla daha fazla ilgilenen çalışma alanına meydan okumaya devam etmektedir. O halde, Lacancı psikanaliz, feminist film kuramı ve post-kolonyalizm kuramlarından doğan bu terimleri, daha sosyolojik olan etniklik, cinsellik ve gençlik alanlarında nasıl kullanabiliriz? Ve bunu yaparken, bir yandan da kültür metinlerine öznelliğin yapılandırıldığı alanlar olarak bakma eğiliminden kendimizi nasıl kurtarabiliriz? Böyle bir eğilim, metinleri okumaya ve sosyal grupların kültür metinleriyle olan karşılıklı etkileşim ilişkilerini gözardı etmeye kolaylıkla yöneltebilir bizi.

Kimlik ve öznellik üzerine yapılan yakın tarihli çalışmalarda, tam kimlik hiçbir zaman elde edilemeyeceği için, benlik sorununun da hiçbir zaman çözüme ulaşamayacağı ve dolayısıyla değişim, dönüşüm ve yeniden düzenelenişe her zaman açık olduğu kuvvetle savunulur. 'Gerçek ben'in yapıbozuma uğratılması feminist psikanaliz ve -öznellik arayışının, öznelliğin bir gün bulunabileceği yönündeki ideolojik çıkarıma dayandığını gösteren- Stuart Hall gibi yazarlar için kuramsal bir görev olmuştur. Bu çıkarımın yanlış olduğu ortaya konursa, kimlik de çok daha akıcı ve değişime çok daha açık bir hale gelir.

Bu çalışma tam öznellik kavramlarına karşı çıkar ve bu kavramların yerine dayanıksız, daha 'dağınık' ve melez kimlikleri koyar. Bu kategorileri, çoğu zaman popüler müzik dili içinde arayan ve yaratanların önde gelenlerinin gençler olması; ve Paul Gilroy'un yakın zamanda işaret etmiş olduğu üzere, bu tür yeni kimliklerin sonsuz çeşitlilik ve yoğun kültürel makas işaretlerini göstermesi de hiç kuşkusuz önemlidir (Gilroy, 1993b).

Farklı, gençlik dolu, öznellikler, yaşın ve ekonomik bağımlılığın sonucu olan nesillerin ve kurumların yetkisizliklerine rağmen, gençli-

ğin kültürel biçimlerinden güçlü sembolik yapılar talep eder ve bu yapıları bu biçimler içinden çıkarmayı başarırlar; öyle ki, 'sen kimsin?' 'kim olmak istiyorsun?' ve 'kiminle çıkmak istiyorsun?' gibi sorular, bu yapılar yoluyla, değişmez bir cevap bulmaya çalışan bir tavırla değil, sürekli ve yansıtıcı bir sosyal süreç olarak ele alınabilir. Bu, 'yaşanmış deneyim' ile 'metinler ve temsil biçimleri' arasında hiçbir net sosyolojik bölünme olmadığını öne sürmek anlamına gelir. Biri diğeriyle her zaman kaynaşmaktadır; bazen bir klüpte müzik dinleyip dans ederken, bazen yalnız başına televizyon seyrederken, ya da elindeki kitap ve dergi aracılığıyla. Neredeyse sadece gençleri hedef alan *sound*'lar ve imgeler kimlik oluşumunun malzemesini temsil ederler; ki bu malzemenin başarısı; ergen bilinçdışına erişme yeteneğine ve özel kitaplar, albümler, filmler, videoklipler, TV programları ve dans gibi sosyal faaliyetlerin ortak deneyimleri yoluyla bir nesil oluşturmasına bağlıdır. Ama eski malzemeler sonsuz bir şekilde yeni *sound*'lar, yeni imgeler, yeni yüzler ve 'new kids on the block'* ile yer değiştirmelidir. Yeniliğin kâr getiren bir etmen olarak görülmesi, öznelliğin belirsizliğini, seyredilecek daha fazla imge istendiğini, kişinin kim olduğu ve nasıl göründüğü hakkında daha ileri düzeyde bir onay arandığını göstermektedir; ergen dergileri de bu arayışlara fazlasıyla cevap verir.

Yaşanmış deneyimi temsili biçimlerden ayıran sosyolojik çizgi düşlem uzamında, eğlence ülkesinde, hülyalarda ve ilan tahtalarına göz atarken siliniverir. Bu önemli bağlamda cazibe duyma ve arzu özel bir güç, kişiye has bir yoğunluk kazanır. Bu kişiselleştirilmiş (ama aynı zamanda da sosyal) deneyimlerin gücünü gözardı edemeyiz. Örneğin, 'müzikte kendini kaybetmek', 'kim olacağım?' sorusuna çözüm bulmanın karmaşık süreci içinde erimek demektir. Bu şekilde tüm öznellikler, Gilroy'un betimlediği üzere (Gilroy, 1987), bir 'albüm koleksiyonu'na sahip olmaya yönlendirilebilir hale gelebilir (özellikle erkek çocuklar için).

Siyah kültürel biçimlerin siyah gençlere hitap etme gücü, yüksek

* Bir müzik grubu adı. 'Apartman Çocukları' anlamına gelmektedir. (ç.n.)

kültürde deneyimlenen tarihsel dışlama ve marjinalleştirme süreçlerini yansıtır. Bu süreçler hem eğitim sisteminde hem de İngiliz popüler kültürünün geleneklerinde vuku bulur; ve bu gelenekler, milli kültürü ve milli kimliği yalınlaştıran monolitik kavramı onaylamaları bakımından yeniden ele alınmışlardır. Ama siyah kültürel biçimlerin, İngiliz popüler kültürlerinin daha kapalı biçimlerine karşıt duran bir başka önemli noktası ise, Alan Parker'ın filmi *The Commitments*'ın da gösterdiği üzere, erkek ve kadın beyaz gençlere, özellikle sosyal açıdan ikincil konumda olanlara 'elini uzatıp dokunabilmesidir' (reach out and touch)*. Bu beyaz gençler, siyah kültürün çeşitli öğeleriyle güçlü bir şekilde özdeşleşerek, 'ırkçılıktan koparlar'. Müzik, moda ve stil böylece popüler ırkçılık-karşıtlığı için sembolik bir dil koyar ortaya.

Eğer bu yaklaşım, ırksal eşitsizlik ve adaletsizliği sürdüren ve destekleyen kuvvetleri gözardı etmeye sebep olacak kadar iyimser görünüyorsa, o zaman, bu tartışmanın dar kalıpları içinde böyle bir stratejinin amaçlı olduğunu söylemek gerekir. Gençler arasında ırklar arası alışverişin doğurduğu zarardan ziyade kârın altı çizilmektedir; bunun sebebi, böyle bir ihtimalin sosyolog ya da kültürel kuramcı tarafından nadiren göz önüne alındığını göstermektir. İlgi ve arzuyu anlamamızı sağlayacak dağarcığı, büyük oranda kültürel kuram oluşturur. Beyaz gençlerin, bu açık uçlu biçimlere katılmaktan doğan ırkçılık karşıtı öznellikleri, siyah dışavurumcu kültürün dur durak bilmeden süren gösterisinde [performance] bu beyaz gençler için ayrılmış olan 'koltuklar' içinde ve bu koltuklar yoluyla vücut bulabilir (Gilroy, 1987).

Bu bölümde ortaya atılan sorular genç insanlarla ve bu genç insanların öznelliklerini ve kimliklerini yapılandırmada rol oynayan sosyal şartlar ve deneyimlerle ilgilidir. Kültür araştırmaları, başlangıcından beri, çağdaş sosyal fenomenden doğan fikir ve malzemeyle ilgilenen

* Rearch Out and Touch Somebody's Hand: Amerikalı siyah şarkıcı Diana Ross'un ilk defa 1970 yılında söylediği (Jobete Music Co. Inc.) ve o zamandan beri, özellikle sevgi ve birlik mesajı içermesiyle tanınan şarkı.

bir konu olmuştur; ve zaman zaman gazeteci dilini kullanmakla eleştirilmiştir; bunlara rağmen, burada ele alınan meseleler, günümüze ait olmakla birlikte çok daha ayrıntılı bir etnografik yaklaşım gerektirir. Aslında, İngiltere'de bugün gençliği ele alan katılımcı gözlem çalışmalarına sahip olmak bize hem yardımcı olur hem de güç kazandırırdı, özellikle de bu tür malzeme yukarıda betimlenen yeni gelişmekte olan 'melez' kültürel ve etnik makasları tanımlamayı başarabiliyorsa... Dolayısıyla bu bölümde genel olarak, yapılması gereken çalışmalar ve sorulması gereken kuramsal sorular üzerinde durulmuştur. Örneğin, katılımcı gözlem, konuşma dilinde anlamın şeffaflığını eleştiren kültür araştırmalarından bir şeyler kazanabilir. Bu da, 1970'lerin sonlarında Paul Willis'in West Midlands'de genç işçi sınıfı ile yaptığı çalışmaya benzer bir çalışmanın, şimdi yapıldığı takdirde, daha farklı bir yorumlayıcı tarz gerektireceğini gösterir. Yapısalcı eleştiri, çocukların şimdi söylediklerinin zaten daha önce başkaları tarafından onlar için söylenmiş olduğunu kabul eder; bunlar, dilde etnikleştirilmiş, cinsiyetlendirilmiş ve 'sınıflandırılmışlık' konumları ile uyuşan, harekete geçirici belirli bazı yapılar olarak görülürdü. Ama bu, onların dil tutsakları ya da kendi sosyal konumlarının kurbanları olarak görülmeleri anlamına gelmemelidir. Onların söyledikleri yazar tarafından 'okunacaktı' ve gerçek olarak değil bir rapor olarak sunulacaktı. Aynı şekilde diğer eleştirmenler aynı malzemenin başka okumalarını üretmekte de özgür olacaklardı. Bazı açılardan, Willis'in malzemesinin feminist bakış açısından yeniden ele alındığı 'Settling the accounts with subcultures: a feminist critique' de olan da tam budur (McRobbie: 1991). Willis'in etnografisinin ırk bakış açısından okuması da böylece mümkün olurdu.

Kısaca söylemek gerekirse etnografik çalışma, dilin yapısalcı eleştirilerini daha karmaşık bir anlam yorumu şeklinde ele almak zorundadır. Ve bunun sonucunda, bu bölümde, kültür araştırmalarını sadece metinler ve anlamlar üzerine yoğunlaşmaktan kurtarmak üzerinde durulmasına rağmen, böyle bir yaklaşımın hiç değeri olmadığı da söylenmemektedir. Ben burada, gerçek dünyaya dönüşü savunmuyo-

rum -bazen böyle anlaşılıyor-; genç insanların etraflarındaki değişen dünyayı nasıl yaşadıkları ve deneyimlediklerinin yeniden ele alınmasını savunuyorum. Eğer, sosyologlar ya da kültürel kuramcılar olarak bunu yapamıyorsak, o zaman bir şekilde, sadece temsil ettiğimiz disiplinlerde değil aynı zamanda bu alanlarda verilen değerli yapıtların çoğunu destekleyen politikalarda da başarısızız demektir. Bu durumda da yeni bir gençlik sosyolojisi, kültür araştırmalarının 'vahşi biçem'ine karşı daha olumlu yaklaşırken, aynı zamanda da 'malzeme-sadakatini' göstermek zorundadır.

Bu bölüm ilk defa İtalya Napoli Üniversitesi'nde La Questionne Postcoloniale konferansında sunulmuştur.

NOTLAR

1 Kültür araştırmalarına yönelik bu tür sınır çizme ve şüpheciliğin güzel bir örneği için, Stan Cohen'in Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers, Oxford, Blackwell, 1990 adlı klasik çalışmasının yeni baskısı için yazdığı giriş yazısını okuyunuz.

2 Bu bölümde adı geçen filmler için bkz. s. 287

3 Bu bölümde adı geçen filmler için bkz. s. 287

KAYNAKÇA

Bailey, David A. ve Hall, Stuart (1992) 'The vertigo of displacement', *Ten 8 Critical Decade* 2,3, Bahar: 9-24.

Baker, Houston A., Jr (1993) *Black Studies: Rap and the Academy*, Chicago: University of Chicago Press.

Barrett, Mich(le (1992) 'Words and things: materialism and method in contemporary feminist analysis', Mich(le Barrett ve Anne Philips (der.) *Destabilising Theory: Contemporary Feminist Debates*, Londra: Polity Press, s. 2.

Barthes, Roland (1977) *Image, Music, Text*, Londra: Fontana.

Bhabha, Homi (1983) 'The other question: the stereotype and colonial discourse', *Screen* 24, 6: 19-35.

Bhabha, Homi (der.) (1990) *Nation and Narration,* Londra: Routledge.

Chapman, Rowena ve Rutherford, Jonathan (der.) (1988) *Male Order: Unwrapping Masculinity,* Londra: Lawrence & Wishart.

Cohen, Phil (1992) 'It's racism what dunnit': hidden narratives in theories of racism', James Donald ve Ali Rattansi (der.) *'Race', Culture and Difference,* Londra: Sage, s: 62-103.

Cohen, Sara (1987) 'Society and culture in the making of rock music in Liverpool', yayınlanmamış doktora tezi, Oxford Üniversitesi.

Donald, James ve Rattansi, Ali (der.) (1992) *'Race', Culture and Difference,* Londra: Sage.

Dyer, Richard (1989) 'Don't look now', Angela McRobbie (der.) *Zoot Suits and Second-Hand Dresses: An Anthology of Fashion and Music,* Londra: Macmillan, s: 198-208.

Fanon, Frantz (1992) 'The fact of blackness', James Donald ve Ali Rattansi (der.) *'Race', Culture and Difference,* Londra: Sage s. 220-243.

Finnegan, Ruth (1989) *Hidden Musicians,* Cambridge: Cambridge University Press

Frith, Simon (1992) 'The cultural study of popular music', Lawrence Grossberg, Cary Nelson ve Paula Treichler (der.) *Cultural Studies,* Londra: Routledge, s: 174-187.

Fuller, Mary (1982) 'Young, female and black', Ernest Cashmore ve Barry Troyna (der.) *Black Youth in Crisis,* Londra: Allen (Unwin s. 142-158.

Gillborn, David (1990) *Race, Ethnicity and Education: Teaching and Learning in Multi-Ethnic Schools,* Londra: Routledge.

Gilroy, Paul (der.) (1982) *The Empire States Back,* Londra: Hutchinson.

Gilroy, Paul (1987) *There Ain't No Black in the Union Jack,* Londra: Hutchinson.

Gilroy, Paul (1993a) *The Black Atlantic,* Londra: Verso.

Gilroy, Paul (1993b) 'Between Afro-centrism and Euro-centrism: youth culture and the problem of hybridity', *Young: Nordic Journal of Youth Research* 1,2 (Mayıs): 2-13.

Goodwin, Andrew (1991) 'Popular music and postmodern theory', *Cultural Studies* 5, 2: 70-89.

Hall, Stuart (1992a) 'New ethnicities', James Donald ve Ali Rattansi (der.) *'Race', Culture and Difference,* Londra: Sage s: 252-260.

Hall, Stuart (1992b) 'The question of cultural identity', Stuart Hall, David Held ve David McGrew (der.) *Modernity and Its Futures,* Londra: Polity Press s. 273-327.

Hall, Stuart ve Jefferson, Tony (der.) *Resistance Through Rituals,* Londra: Hutchinson.

Hall, Stuart vd. (der.) (1978) *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order,* Londra: Macmillan.

Hebdige, Dick (1979) *Subculture: The Meaning of Style,* Londra: Routledge.

Hebdige, Dick (1988) *Hiding in the Light,* Londra: Routledge/Comedia.

Hewitt, Roger (1986) *White Talk - Black Talk: Inter-racial Friendship and Communication amongst Adolescents,* Cambridge: Cambridge University Press.

Jameson, Fredric (1984) 'Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism', *New Left Review* 146: 53-92.

Jones, Simon (1988) *Black Culture, White Youth,* Londra: Macmillan.

Kaplan, E. Ann (1987) *Rocking Around the Clock: Music television, Postmodernism and Consumer Culture,* New York: Methuen.

Mac an Ghaill, Mairtin (1989) *Young, Gifted and Black,* Milton Keynes: Open University Press.

McRobbie, Angela *(1991) Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen,* Londra: Macmillan.

McRobbie, Angela (1993) 'Shut up and dance: youth culture and changing modes of femininity', Cultural Studies 7, 3: 406-426 (bu kitapta dokuzuncu bölüm olarak yeniden basılmıştır).

Mercer, Kobena (1992) '1968': periodising postmodern politics and identity', Lawrence Grossberg, Cary Nelson ve Paula Treichler (der.) *Cultural Studies,* Londra: Routledge s. 424-450.

Mirza, Heidi Safia (1992) *Young, Female and Black,* Londra: Routledge.

Murdock, Graham ve McCron, Robin (1977) 'Consciousness of class, consciousness of generation' Stuart Hall ve Tony Jefferson (der.) Resistance Through Rituals, Londra: Hutchinson s: 175-192.

Negus, Keith (1993) Producing Pop, Londra: Edward Arnold.

Pajaczkowska Claire ve Young, Lola (1992) 'racism, representation, psychoanalysis', James Donald ve Ali Rattansi (der.) *'Race', Culture and Difference,* Londra: Sage s. 198-220.

Radway, Janice (1985) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature,* Londra: Verso.

Schwichtenberg, C. (1993) *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*, Boulder, CO: Westview Press.

Spencer, Jon Michael (1993) 'Introduction', *The Emergency of Black and the Emergence of Rap,* Durham, NC: Duke University Press, s. 1-15.

Stacey, Jackie (1988) 'Desperately seeking difference', L. Gamman ve M. Marshment (der.) *The Female gaze: Women as Viewers of Popular Culture,* Londra: Verso, s. 4-23.

Thornton, Sarah (1993) 'From record hoves to raves: cultural studies of youth, music and media', yayınlanmamış doktora tezi, John Logie Baird Centre, University of Strathclyde, Glasgow.

Walkerdine, Valerie (1991) *Schoolgirl Fictions*, Londra: Verso.

Willis, Paul (1977) *Learning to Labour,* Londra: Saxon House.

Willis, Tim (1993) 'Young, gifted and slack', *Sunday Times*, 2 Mayıs.

Bu bölümde adı geçen filmler:

The Commitments, yön: Alan Parker, 1991, Orion.

Desperately Seeking Susan, yön: Susan Seidelman, 1985, Twentieth Century Fox.

Young Soul Rebels, yön: Isaaac Julien, 1990, BFI / Sankofa Films.

Bu bölümde adı geçen müzikler:

'Lost In Music', Sister Sledge, Atlantic, East-West.

'Papa Was A Rolling Stone', Was Not Was remiksi, Fontana, Phonogram.w

11
Postmodern Kitle İletişim Araçları Çağında Ahlak Paniği

Ahlak paniği kuramının sosyoloji alanında tuttuğu merkezi yer, bu bölümün başlangıç noktası olacaktır. 'Radikal sosyoloji'nin kaliteli basın ve televizyonda görülen türden popüler sosyal çözümlemeye önemli bir katkısı olmuşsa eğer, bu da 'ahlak paniği', 'sapkınlık artışı' ve sosyal kontrol kavramlarıyladır. Ahlak paniği gazetecilerin devamlı kullandıkları bir terimdir; muhafazakâr politikacılara sorulan değişmez sorulardan biri haline gelmiştir: Politikacılar ahlak paniğini kamçılayarak daha sert kanunların çıkarılmasını sağlamaya mı çalışmaktadırlar? Ya da, daha ciddi ekonomik sorunları kamuoyuna unutturmak peşinde midirler?

Benim savım, ahlak paniklerinin hâlâ devam ettiği yönündedir. öte yandan, muazzam bir şekilde genişlemiş kitle iletişim araçları koşullarında ahlak paniklerinin böylesine çok yer tutması; aşama ve devreleri, yükselişi ve durgunlaşmasıyla eski modele güvenmemizi imkânsız kılar. Bu model, mutlaka yeniden ele alınmalı ve geliştirilmelidir. Ahlak panikleri, sağ kanadın kendi değerlerine ve politikalarına popüler destek sağlamak için kullandıkları en etkili stratejilerdendir. Şu noktaya önemle dikkat edilmelidir ki, ahlak paniği ayrılmaz bir şekilde muhafazakârlıkla bağlantılıdır; ve ayrıca, 'medya' ile 'sosyal

kontrol' arasındaki bağlantı anını belirler. Başka bir deyişle ahlak paniği, mutabakat hükümetinin en yoğun uygulamasıdır, ki bu konu *Policing The Crisis*'de ısrarla savunulmuştur (Hall et al., 1978).

Öte yandan yıllar geçtikçe ahlak paniği, alışılmadık ve acil bir müdahale yerine standart bir tepki, bildik, bazen bıktırıcı ve hatta gülünç bir retorik haline gelmiştir. Aynı şekilde, medyada ahlak panikleri oluşturmak ve sonra ya bu paniklerden çarçabuk sıkılmak ya da, bazı durumlarda, bir tür öz-eleştiri ve öz-suçlamada bulunmak, standart gazeteci uygulamalarından biridir artık. 'Bu fenomenin yaratılmasına yardım eden, medyanın kendisi değil midir?' diye sorar Sue Cameron, BBC2'nun gece haberlerinde 'yeni genç suçlular' konusu işlenirken. Burada öne sürülen fikirlerden biri, ahlak paniğinin, içişleri, sosyal meseleler ya da gündemdeki meselelerin günlük bir taban üzerinde yapılandırılma şekli olduğudur. Öte yandan, bu günlük ahlak panikleri eski modelin ima ettiğinden daha az monolitiktir; aynı zamanda da, sürekli olarak tartışılır. Ahlak paniği, en şiddetli politik savaşların yapıldığı alandır. Ahlak paniği sağ kanadın kampanya silahıdır; ama sağ kanat, muhalefetin kampanya silahları haline gelen baskı gruplarıyla gittikçe daha fazla mücadele etmek zorunda kalmaktadır. Bir ahlak paniği, ortaya çıktığı anda kızgın bir muhalefet bulur karşısında; ve ahlak paniğine yol açan 'halk düşmanları', Thatcher yılları boyunca ve sonrasında yeni sağın politikalarına gösterilen muhalefette kilit güç olarak ortaya çıkan baskı gruplarından herhangi biri tarafından şiddetle savunulurlar.

Bu bölümün konusu, işte bu yeni politik ilişkiler olacaktır. Ama unutulmamalıdır ki, aslında ahlak paniği, insanların içine korku aşılamak ve bu yolla onların günlük yaşamın görünür sosyal problemlerini ve karmaşıklığını unutmalarını, 'savunma zihniyeti'ne -umutsuzluk, politik güçsüzlük ve felç hissi- geri çekilmelerini sağlamaya çalışmak; ya da onlara şu aptalcasına coşkulu 'bu konuda birşeyler yapmalıyız' tutumunu benimsetmek için kullanılan bir araçtır. Bunun yanında, ebeveynleri korkutarak gençleri disipline etme yolu olarak da kullanılır sık sık. Bu, güçlü ve duygusal bir stratejidir. Ama özellikle gençlerle ilgili konularla ilgilenen baskı grupları, hem genç insanın

hem de kaygılı ebeveynin tecridini hafifletmektedir. Kişisel çaba hareketi de bu nazik güç dengesini değiştirmiştir. Ve son olarak, ahlak paniğinin hâlâ umutsuzca teşvik etmeye çalıştığı aile hayatı imgesi, kadın erkek ilişkilerinin tüm dokusunun derin ve geri dönülemez dönüşümlerden geçtiği bu dönemde, geçerliliğini ve sürekliliğini hızla kaybetmektedir. Muhafazak(rlar ve sağ kanat bu değişimleri kontrol etmekte başarısız oldukça ahlak panikleri repertuarları da gittikçe çılgınlaşmaktadır; öyle ki, panikler artık sosyal kontrolle değil kontrol dışına çıkma korkusuyla ilgili bir konu haline gelmiştir.

Yeni Genç Suçlular

Şubat 1993'de iki yaşındaki James Bulger'ın iddiaya göre on yaşındaki iki çocuk tarafından öldürülmesi, sosyologların geleneksel bir tavırla ahlak paniği diye adlandırdıkları durumun kitle iletişim araçlarını sarmasına sebep oldu. James Bulger davası halkın büyük ilgisini çekti. James'in, annesinin onu bir an için gözden kaybettiği bir anda iki çocuk tarafından güpegündüz alışveriş merkezinden sürüklenerek çıkarılması ve güvenlik kameralarının da bütün bunları tespit etmesi, suçun korkunçluğuna bir boyut daha ekledi. Takip eden aylarda medya, gençlerin işledikleri suçlara her zamankinden daha fazla yer vermeye başladı. Bu olay, kanunun genç suçlular konusunda etkisiz kaldığını gösteren tartışmalara denk düşmüştü tam da. *Daily Mail*, genç suçluları 'cezalandırma yetkisi'ne sahip olmayan hakimlerin içinde bulundukları zor durumu haber konusu yaptı, kanunlar şu anda yaşanmakta olan şiddet düzeyi karşısında yeterli değildiler. Magazin gazetelerinde birbiri ardına yayınlanan öykülerde genç suçluların gözleri kapatılarak kimlikleri saklanıyordu belki, ama aynı zamanda da bu şekilde dramatik etki iyice arttırılıyordu (*Daily Mail* şöyle bir başlık atmıştı: HAKİM ÇOCUĞU KANUN KAÇAĞI İLAN ETTİ). Bu öyküler, soygun, hırsızlık, hasar verme ve tecavüz gibi suçlarla sicilleri kabarık 14 yaşındaki çocuklar hakkındaydı çoğunlukla. Ama sis-

tem genç suçlulara yumuşak davransa, polisler sadece sözlü uyarıyla yetinmek zorunda kalsalar ve sulh yargıçları da sadece ıslah cezası verseler bile, suçlayıcı bakışlar anında aileye çevriliyordu.

Bu açıdan bakıldığında, aile, özellikle de tek ebeveynli aile günah keçisi haline geliyordu. Temmuz 1993'te birkaç hafta boyunca halk gözünü çocuk yaştaki annelere dikti. Ebeveynlik becerilerinin kuşkuyla karşılanmasının yanında, bir baba ve ekmek kazanacak birinin desteği olmadan çocuk doğurmaları şeklinde kendini gösteren ahlaki pervasızlıklarına da dikkat çekildi. Devlete ve sosyal yardıma bağlı olmaları, onların asalak ve sapkın konumunu teyit ediyordu ('Devletle Evli', diye başlık atıyordu gazeteler).

Genç suçlular, genç anneler ve sığınma evlerinde yaşayan tek ebeveynli aileler konusu 1990'ların başlarında tekrar ilgi çekmeye başladı. Sosyal yardım bağımlılığına ve suça gösterilen politik tepki -Tory politikacılarının, halkın sosyal yardıma en çok ihtiyaç duyanların karşısında olmasını sağlamak için stratejik bir şekilde yaptıkları coşkulu konuşmaların başlattığı ahlak panikleri ile beraber-, genellikle partiden partiye değişmekle birlikte bazıları daha şaşırtıcı olan, çok farklı türlerde tepkiler gösterilmiştir.

Sosyologların oldukça monolitik bir yaklaşımla 'sosyal tepki' diye nitelendirdikleri durumun gittikçe artan karmaşıklığı, 'ahlak paniği'nin yeniden kavramsallaştırılması çalışmasının kilidi olacaktır. Sol ve sağ kanadın 'yeni çocuk suçlular' konusunda gösterdikleri görüş birlikleri ve ayrılıkları, bu durumun işaretini yukarıda bahsedilen örnekle verebilir. Muhalefet sözcüsü Tony Blair, yoksulluk ve işsizlik gibi çevresel etmenleri kabul ederken, yine de 'caydırıcı ceza'yı savunmuş ve toplumda ahlaksal bir yeniden doğuş yaratmak gerektiğini söylemiştir. O sıralarda İçişleri Sekreteri olan Kenneth Clark Radyo Four'un *World At One* adlı programında, şaşırtıcı bir şekilde, on beş yeni güvenlik birimi inşa edileceği sözünü verirken aynı anda da 'şefkat ve sevginin' her çocuk ıslah programının bir parçası olması gerektiğinden bahsetmiştir. BBC2'nin *Late Show*'unda yapılan bir yuvarlak masa tartışmasında ise, sağ ve sol kanattan eşit sayıda çağırılan dört

akademisyen ve gazeteci, 1990'larda İngiliz toplumunu tanımlayan ahlak boşluğuna esef ederek toplantıyı kapatmışlardır.

Toryler'in Thatcher'dan sonra güçlerini ellerinde tutmaya çalıştıkları ve İşçi Partisi'nin de Tory hükümetine alışmış bir seçmene daha şirin gözükmek için sosyalizmi umutsuzca yeniden tanımlamaya uğraştığı bu dönemde, birbirleriyle paralel olan bu konumları yeni bir politik orta yolun işareti olarak açıklamak mümkün olabilir; öte yandan, bu meselelere verilen yanıtların tek kaynağı da asla onlar değildir. Ahlak paniğinin doğuşuna eşlik eden seslerin çoğalması ve bu seslerin savundukları tavırların çeşitlilikleri konusunda, iki ek kuvvet göz önüne alınmalıdır.

Birinci kuvvet, gelişen çıkar ve baskı gruplarıdır; bu grupların amaçlarından bir tanesi de temsil ettikleri grubun medya tarafından karalanmasına anında tepki göstermek ve bu tür bir temsili karşılayacak bilgi ve çözümlemeleri toplamaktır. Daha sonra da göreceğimiz üzere, bu grupların etkinliği ve özellikle medya ile çalışmak ve birbirlerinden kopya ederek de olsa oldukça profesyonel *soundbite*'lar üretmek konusunda gösterdikleri ustalık, gittikçe küçülen bütçeleriyle dar vakitli programlarını yetiştirmeye çalışan medya çarkı için paha biçilmez bir kaynak olmalarını sağlamaktadır. Medya bu grupları konu edinerek, haberlerinde 'denge' ilkesini gözetme görevini yerine getiriyormuş izlenimi verir; aynı zamanda, 'halk düşmanları'nın saldırıya saldırıyla nasıl cevap verebilecekleri ve verdikleri de halka gösterilir. Ve eğer, çocuk suçlular durumunda olduğu, bunu kendi başlarına yapabilecek konumda değillerse, o zaman çeşitli kampanya organizasyonları (Childline, Child Poverty Action Group, National Children's Bureau, The Howard League) bunu onlar adına yapacaktır. B u grupların çoğalması ve medyayla ilişki kurmakta gösterdileri beceri politik kültürde çok önemli bir gelişmedir. Hatta zaman zaman bu gruplar, İşçi Partisi çeşitli sosyal meseleler konusunda anında ve net bir tepki vermeyi başaramadığında, hükümete gösterilen gerçek bir muhalefet işlevini görürler. Medyanın önemini de dikkate alan 'yeni' bir politik sosyoloji, bu organizasyonların etki ve etkinlik alanını verimli sonuçlar almak üzere inceleyebilir.

İkinci önemli gelişme ise medyanın genişlemesi, çeşitlenmesi, güçlenmesi ve böylece artık toplumdan ayrı bir öğe olarak görülmemesidir; medya toplumun sürekli olarak tanımlandığı bir ortam haline gelmiştir bugün. Ya da, postmodernizm kuramcılarının polemikçi bir yaklaşımla ortaya koyacakları üzere, medya toplumdur. Medya, neredeyse her konuda bir takım kararlar verir; sosyal ve politik meseleler konusunda kendi gündemini yaratır ve sonuna kadar bunların peşinden gider. Thatcher yılları boyunca *Daily Mail* gibi gazeteler, Thatcherizm ile uğursuz bir uyum içinde hegemonya niteliklerini uygulamış ve geliştirmiş olsalar da yeni sosyal sorunları tekrar tekrar tanımlayarak onay kazanmaya çalışma süreci, hiç yavaşlamadan devam etmektedir. 1990'larda *Daily Mail* açık bir şekilde John Major'ı eleştirmiş ve Thatcher ile özdeşleştirilmiş olan hegemonik hitap tarzından hiç vazgeçmemiştir; ancak bu arada, kendisini sosyal değişimin zirvesinde bir gazete gibi göstermekte de başı çeker. *Daily Mail*'in (kadın okurları erkek okurlarından daha fazla olan tek ulusal gazete) kendisini yeni orta sınıfın ahlak sesi olarak sunması, daha ileri bir sosyolojik incelemeyi gerektirir. Medya dünyasında rekabet arttıkça, kendisini ahlak bekçisi gibi göstermek, coşkulu, öfke dolu, heyecan yaratıcı haberler peşinde koşmak, gazetelerin tirajlarını muhafaza etmek ve yükseltmek için kullandıkları stratejilerden biri haline gelmiştir. Aynı zamanda, 'denge'yi koruyup okuyan halkın daha geniş bir kesimini -ki bu kesim her durumda eskiye oranla çok daha bölünmüştür- çekmeye çalışırken, bu meseleler üzerinde geçmişe oranla daha geniş bir fikir yelpazesi de sunulmuş olacaktır. 'İnsan öyküleri'nin popülaritesine ince bir şekilde ayarlanmış olan profesyonel gazeteci biçemi, ahlakçı bir sesi benimser. Böylece ahlak panikleri bir gazetecilik ilkesi, günlük olayların halka yansıtılış şekli haline gelir.

İngiltere'de *Daily Mail* yeni kamuoyu modelleri yaratmakta başı çekiyor gibi gözükebilir; ama daha fazla okur çekmek için bu sofistike gazetecilik tekniklerini kullanmada hiç de yalnız değildir. Küresel denetimsiz medya kamuoyunu yönlendirmek, halkın öfkeye ve heyecana kapılmasını sağlamak konusunda o kadar heveslidir ki, son birkaç yıl içinde İngiltere'deki nitelikli basın bile, hem daha fazla görsel malze-

me kullanmış hem de verdikleri haberlerde gittikçe magazinel bir ha
vaya bürünen bir tarzı benimsemiştir. Nitelikli basının bu yeni şekli
nin özelliklerinden birisi de, ahlakçı, sansasyonel, abartılı başlıklarla
birlikte, verdikleri eklerin dedikodu gazetelerini gittikçe daha çok ha
tırlatmasıdır. *Guardian*'ın 9 Ağustos 1993 tarihli sayısında G2 bölü-
münün kapak haberi, Manchester'daki Moss Side'da dağ bisikletlerini
kullanan uyuşturucu satıcıları arasında ateşli silah kullanma oranının
hızla yükseldiği üzerineydi; ve şu başlığı taşıyordu: 'SOKAKTA
KAN DEHŞETİ: Manchester'a Tabanca Yığıyorlar'.

Aslında burada, *Guardian*'ın böyle bir 'şok dehşet'in çok sansas-
yonel amaçlı bir başlık olduğunu pekala bildiği ima edilmektedir.
Hatta, böyle magazinel bir başlık atarken, kendi kendisiyle de dalga
geçmektedir sanki. Devam eden yazı da bunu destekler. Ama *Guardi-
an*, ironiyi bu kadar açık bir şekilde kullanıp kendi başlıklarını tırnak
içine alarak, gazetecilik uygulamalarında postmodern bir tarzı benim-
semektedir. Parodinin kıyısında gezinen böyle bir başlık kararsız bir
cevap üretir. Bu, *Guardian*'ın bile en heyecanlandırıcı ifadeleri kul-
landığı, şiddet suçları hakkında gerçek bir ahlak paniği midir, yoksa
sadece okuru 'kapan', esprili, 'açıkgöz' bir başlık yazma tarzı, maga-
zin basınının zayıf bir kopyası mıdır?

Ahlak paniğinin, sosyal kontrol ve düzen süreçlerini anlamada
kullanılan sosyolojik dağarcıkta anahtar kavram olma özelliğini böy-
lesine koruması, ileriki sayfalarda sunulacak eleştiriyi doğurmuştur.
1980 ve 1990'larda politik kültür ve kitle iletişim araçları alanında o
kadar derin değişimler yaşanmıştır ki böyle bir çalışma uygun gözü-
küyor. Aynı zamanda, tıpkı James Bulger'ın ölümünde olduğu gibi,
korkunç bir olayın yeni bir kaygı spiralinin oluşmasına, daha sert ve
cezalandırıcı önlemler alınmasına ve halk imgelemi panoramasında,
damgalanmış bireylerden oluşan yeni grupların doğmasına yol açtığı
göz önüne alındığında, ahlak paniğinin sosyologlar tarafından böyle
olaylar zincirlerini açıklamak ve yorumlamakta bir araç olarak kulla-
nılması şaşırtıcı değildir.

Stan Cohen ve Jock Young'ın Çalışması

Ahlak paniği kavramı ve ahlak paniğinin sapkın davranış yaratmakta aktif bir rol oynayabileceği yönündeki sav, ilk defa suçbilimci L. Wilkins'in (1964) çalışmasında hayat bulmuşsa da, sapkınlığın ampirik tabanlı sosyolojisine radikal bir karşıt hareket kuran öncül çalışmalar, Jock Young'ın (1971) uyuşturucu hap almanın anlamı üzerine verdiği; ve ondan sonra Stan Cohen'in (1972, 1980) İngiltere'de 1964 ve 1966 yılları arasında plajlarda rockçılar ve mod'lar* arasındaki dramatik ve üstünde çok fazla konuşulan çatışmaları ele aldığı çalışmaları oldu. İniversitelerin çoğunda baskın olan bu tür sosyoloji, ya aşırı bir şekilde tanımlayıcıydı ya da genç suçlunun içinde bulunduğu açmazı neredeyse bütünüyle yoksulluk ve mahrumiyetle açıklamaya eğilimliydi.

Yeni sosyologlar ilk önce sosyal kontrol araçlarının, özellikle de polislerin, sapkınlığı arttırmak konusunda nasıl rol oynadıklarını gösterdiler; ve ikinci olarak, gençlerin işlediği yeni suç biçimlerinin basında sansasyonel bir biçemle sunulmasını ele alarak, hem medyanın gücüne işaret ettiler hem de bu gücü yorumlayabilmek için bir dağarcık geliştirmeye başladılar. Bu ise, sahiplik ve kontrol modellerini, medya ve hükümet arasındaki suç ortaklığının işareti olarak gören sosyolojik yorumların ötesine geçmek anlamına geliyordu. Artık dikkatler, medyanın ideolojik rolüne ve belirli anlam türlerinin etkin bir şekilde yapılandırılmasına çevrilmişti.

Ayrıca bu çalışma, sapkın davranışın mutlakçı olmaktan ziyade nasıl karşılıklı etkileşime dayandığını da gösteriyordu. Sapkın davranış çoğunlukla, bireysel ya da çevresel sebeplerle suça eğilimli gençlerin bir ürünü olmaktan ziyade, sosyal karşılıklı etkileşimin karmaşık zincirlerinin sonucu idi. Bu yaklaşım ahlak bekçilerini, gösterdikleri aşırı tepkinin ters etki yaratacağını söyleyerek de eleştiriyordu. Aşırı tepki sadece, sosyal kutuplaşmanın daha ileri boyutlara tır-

* Mods: Alafranga genç; 1960'larda İngiltere'de yaygın olan, temiz giyinmeye meraklı, özellikle zenci müziği dinleyen gençler topluluğu. (ç.n.)

manmasına yarardı, her ne kadar, Stuart Hall'ün *Policing The Crisis*'de gösterdiği üzere, politikacıların istedikleri bu olsa da.

Stan Cohen'in kitabı *Folk Devils and Moral Panics*, yapıtın birçok özetinin belirttiğinden çok daha karmaşık bir klasiktir. Örneğin, sosyal kontrolün hem değişken hem de sapkınlık artışı modelinin öne sürdüğünden çok daha az homojen ve mekanik olduğunu kabul eder. Bir grup muhatap (sıradan halktan seçilen), medyayı modlar ve rockçılar arasındaki çatışmaları abartılı bir şekilde sunmakla eleştirirken, diğerleri 'eğlence'ye bir bakmak için nasıl plaja gittiklerini betimler. Cohen bu olayların popüler folklora ('Modlar ve rockerlar bugün neredeler?', Cohen'in alan çalışmasını yaparken sürekli olarak karşılaştığı bir soruydu) nasıl yedirildiklerini sofistike bir şekilde açıklamakla kalmaz; aynı zamanda, bazı yanıtların neredeyse isterik sayılacak kadar şiddetli olduğunu da açık bir şekilde göstermeyi başarır. Bir yandan da, ritüel çatışmalarıyla zengin bir sembolizme sahip olan bu grupların ticari potansiyellerini ve eğlendiriciliklerini ortaya koyar. Cohen ayrıca mod'lar ve rockçılar için toplumda tanınabilir bir bir dizi rol kurmanın, gruba yeni katılanlar için bir tür el kitabı görevi gördüğünü belirtmektedir. Son olarak, panik geçip yerini bir tür düşürüme [de-amplification] bıraktığında, bu oyunun karakterleri, özel bir döneme ait tipler olarak tarihe geçer ve sosyal kontrol araçları bile, onlara bir tür nostalji hissiyle gönderme yaparlar.

Jock Young'ın hapçıları ve özellikle de kendir içen gençleri ele aldığı çalışması, Cohen'in kitabının ilk basımından bir yıl önce yayınlanmış olmasına rağmen, Cohen'in ele aldığı dönemi takip eden dönem üzerinde odaklanır. 1960'ların sonları, dikkatin işçi sınıfından gelen genç erkeklerden, onların orta sınıfa daha yakın yaşıtlarına kaydığı bir dönemdir. Burada da ayıplama ve damgalama ile karşılanan bir davranış biçimi görülür; bu biçimi benimseyenler toplumdan dışlanıp marjinale itilirler; ve bu da, Young'a göre, daha ileri düzeyde sapkınlıklara yol açar. Yeterli kesin bilginin olmadığı böyle durumlarda halkın öfkeye kapılmasına sebep olan medyanın, sosyal problemleri daha da arttıracağını öne sürer Young. Gençleri toplumdan uzaklaştırmak sosyal düzenin uzun vadede daha büyük bir tehlikeyle karşı

karşıya kalmasına sebep olur; çünkü 'bir toplum ancak, kendini onun üyeleri gibi hissedenleri kontrol edebilir' (Young, 1971: 39).

Cohen'in çalışmasında olduğu gibi *The Drugtakers*'da da, kitabın ilk yayınlandığı zamandan bu yana geçen yirmi yıl içinde İngiliz toplumunda meydana gelen değişiklikler açısından ele alınacak birçok konu vardır. Bu eleştirinin amaçları sebebiyle, birkaç soru ortaya atmak daha yararlı olur. Uyuşturucu kullanımı ahlaksal açıdan eskisi kadar çok ayıplanıyor mu? Eğer ayıplanmıyorsa, neden? Sapkınlar hâlâ sosyal tecrite uğruyorlar mı, yoksa bu durum her zaman, gerçekte olduğundan daha fazla mı göze batıyordu? Bu sosyologlar hangi temellere dayanarak tecrit sonucuna varıyorlar? 1980'lerin başında bir altkültür kuramı eleştirisinde de savlamış olduğum üzere, erkek sosyologların, tıpkı gazeteciler gibi, gözlerini sokaklara ve halka açık diğer mahallere diktikleri; ve sapkınları geceleyin evlerine ve ailelerine döndüklerinde; alışveriş, yemek, üniversiteye ya da işe gitmek ve hatta evlenmek gibi daha dünyevi işlere katılımlarında incelemeyi akıllarına bile getirmedikleri, daha kuvvetli bir ihtimal değil mi (McRobbie, 1991)? Güçlü uyuşturucu alanlar bile, gerçekten sosyal ya da sembolik bir tecrite uğradılar mı? Belki de Young'ın, sapkınlık artışının ve sosyal tecritin önlenmesi yönünde adımlar atılabileceği önerisi, uyuşturucu kullanıcılarını toplum içinde tutarak damgalama ve tecriti engellemeye çalışan sosyal görevliler ve diğerleri ile, sosyal politika üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Bu radikal bir taktiktir; ve şimdi, ironik bir şekilde, muhafazakâr 'toplumda koruyuculuk' felsefesi içine oturtulmuştur.

Folk Devils and Moral Panics söz konusu olduğunda ise, bu olayların savaş sonrası İngiliz popüler kültüründe birer efsane haline gelmiş olmaları, önemli ve belirtilmesi gereken bir noktadır. özellikle mod figürü, sonsuz bir yeniden doğuş dizisinin odağı haline gelmiştir; öyle ki mod stili artık İngiliz moda ve gençlik kültürünün kalıcı bir özelliğidir. Modlara gösterilen sosyal tepkinin ölçüsü ise, aşırı tepkinin ne gibi zararlar doğurabileceği konusunda çıkartılması gereken bir ders olmuştur; çünkü mikroplara, hastalıklara ve 'Sawdust Caesars'a yapılan göndermeler -ki Cohen çalışması boyunca bunlara

gönderme yapar- öylesine açık bir şekilde önyargılı ve olumsuzdu ki radikal öğrenciler sadece mizahla değil öfkeyle de tepki verdiler; ve yeni suçbilimciler gibi, ahlak mücahitlerini sağ kanadın güçlü ideologları olarak gördüler. Bu araştırmalardan doğan politikalar, Marksizm'den ziyade sosyolojik karşılıklı etkileşimlilik [interactionism] içine oturtulmalarına rağmen, yine de okurları kültürel ve sosyal fenomenin politik önemine ve gençlik politikalarına karşı uyardı. Cohen ve Young araştırmalarıyla, dikkat çekmeyen olay ve uygulamaların toplumdaki başat gruplara, daha sıkı denetlemelerden yasal cezalandırmaya kadar varan bir dizi yaptırımda bulunarak kendi güçlerini kabul ettirme fırsatını nasıl verdiğini göstermeyi başardılar.

Hooliganlar, Tarih ve Hegemonya

1970'lerin sonlarında ve 1980'lerde Thatcherizm retoriğinin kanun ve düzenini doğrudan ele alan Geoff Pearson (1983), günümüzün sosyal sorunlarının ve ahlak paniklerinin, sosyal denge ve güçlü ahlak disiplininin düzensizlik ve suç karşısında caydırıcı güç rolü oynadıkları 'altın çağ'a özlemi nasıl arttırdığı üzerinde yoğunlaşır. Ahlak paniğini körükleyen şoke edici olaylar, yirmi sene öncesiyle, aleyhte bir tavırla karşılaştırılmaktadır. öte yandan, Pearson yirmi yıl öncesinin medyasını incelerken, aynı sürecin işler olduğu görmüştür: 'Bugünün çocukları' da, önceki dönemlerde yaşayan yaşıtlarının aksine, gürültücü, disiplinsiz ve fazla paralı olarak görülmekteydiler. Aynı kaygılar, ürkütücü bir düzen içinde tekrar tekrar ortaya çıkıyorlar; bu kaygılara, gençlerin ahlaksızlıkları, ebeveyn denetiminin eksikliği, çok fazla boş vakte sahip olmanın kişiyi suça yönelteceği düşüncesi ve sapkın davranışın ulusal kimliğe ve iş disiplinine yönelttiği tehdit de dahil. Pearson 'coplu çocuklar'ın ve aniden şiddetle saldıran çocukların [Blitz kids] 1940'larda nasıl korku yarattıklarını; ki savaş arası dönemde, boş vakitlerin yanlış kullanılacağı ve Hollywood sinemasının popülaritesi yüzünden İngiliz yaşam tarzının düşüşe geçeceği yö-

nünde ahlak paniklerinin nasıl çıktığını gösterir. Bu araştırma zincirini on dokuzuncu yüzyıla kadar götüren Pearson, şikayetlerin karakterinin ve onlara gösterilen sosyal tepkinin, sosyal değişim ve süreksizlik kargaşasını yorumlamada kullanılacak normatif ve ortak kanı ürünü bir dil yarattığını öne sürer.

Bu tarihsel araştırmanın değeri, gençlerin işlediği ağır suçların dramatik bir şekilde arttığı yönündeki iddialara şüpheyle bakmasındadır: Toplumdaki ahlak paniklerinin, karmaşık bir nostalji dilinden yararlanan bir ideolojik bağlaşıklık biçimi olarak nasıl hareket ettiklerini ortaya koyar. Kitle iletişim araçları, sosyal değişimin dinamiklerini anlamak ve böylece insanları daha iyi, daha bilgili bir konuma oturtmak yerine, bir dolu strateji uygulamaktadır; bu stratejilerin çoğu eleştiri ya da çözümleme geleneklerinden ziyade popüler eğlence geleneklerine bağlıdır. Pearson son yüz yıl içinde popüler basında, gürültücü gençliğin hayvani ve insanlıkdışı temsilinin yeniden görülmesinin, daha zorlayıcı bir devlet düzeni ve daha sert yaptırım politikalarına nasıl yol açtığını gösterir.

Yukarıda betimlenen üç çalışmada, ahlak paniğinin başat sosyal düzen adına hareket ettiği düşünülebilir. Ahlak paniği ayrıca, 'düzenleyici bir mutabakat' aracıdır; ve bunu da kamuoyu ve sosyal bilinçlilik uzamına, 'bu konuda bir şeyler yapmalıyız' dedirten coşkulu ve retorik dil kullanımı yoluyla müdahale ederek yapar. Sapkınlık artışı (deviancy amplification) hakkındaki sav tam olarak şudur: Böyle stratejilerin arkasından sosyal eylemler ve yasal değişikler geldiğinde, halk başlarında güçlü bir hükümet ve güçlü bir lider olduğu izlenimiyle yatıştırılmış olur.

Medyanın çıkarttığı ahlak paniklerinin sosyal meseleleri tanımladığı ve çarpıttığı düşüncesinin, tüm medya biçimleri ve kurumları çapında, anlam yapısının daha entegre ve bağlayıcı bir yorumunun yapılmasına imkân tanıması, ideoloji kuramı ile mümkün olmuştur. Stuart Hall'ün *Policing The Crisis*'i ve Hall'un Birmingham'da Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)'deki meslektaşları, bu açıdan bir dönüm noktasını belirler. Muncie ve Fitzgerald'ın (1981)

işaret ettikleri gibi, ahlak panikleri üzerine yapılan ilk araştırmalarda sosyal kontrol hakkında ortaya konulan zayıf fikirler yerlerini, devlet denetimine yapılan daha açık ve belirli göndermelere bırakmışlardır. Daha Marksist ve daha kuramsal bir dağarcık sunulmuştur bu alana; ki bu alan, uzlaşımsal İngiliz sosyolojisine oranla daha az ampirik olmasına rağmen, yine de Fransız ve İtalyan neo-Marksizmine karşı düşmanca bir tavır beslemektedir. Ve *Policing The Crisis*, onu takip eden ve kitle iletişim araçları üzerine yapılan birçok yapısalcı ve semiyolojik çözümlemenin aksine, İngiliz sosyologlarının çok daha fazla beğenisini kazanmıştır; bunun birinci sebebi ahlak paniği üzerine odaklanması, ikinci sebebi ise tarihle ve politik kültürle ilgilenmesidir. Sonuç olarak bu cildin, sosyoloji ve kültür araştırmaları arasındaki gediğe köprü olduğu düşünülebilir; ancak bu köprü, 'soygun projesi'ne [mugging project] ve açıkça ırka bağlı daha sonraki CCCS çalışmalarının İngiliz sosyolojisinin eksik yönleri üzerinde odaklanmasıyla, yıkılmıştır (Gilroy, 1987). Aynı şekilde, kitle iletişim araçlarını anlamak, sapkın davranışlarını ve özellikle gençlik altkültürlerini yorumlamak için yapısalcılıktan ve metinsel çözümlemeden yararlanan çalışma (Hebdige, 1979), Stan Cohen gibi sosyologların güçlü eleştirel tepkiler almalarına sebep olmuştur; bu sosyologlar 'gerçek' politik meselelerle ilgilenmemekle, ya da 'gerçek' bir sosyal bilimciye yakışmayacak kadar yazınsal ve içgüdüsel olmakla suçlanmışlardır.

Policing the Crisis Gramsci'nin hegemonya kavramını, genç Afro-Karayip erkeklerinin soygunculukları ve çeşitli suçlara karıştıkları iddiaları etrafında gelişen ahlak paniklerinin; kanun ve düzene daha yakın, ama 1960'ların liberalizmine ve 'müsamahak(rlığına' daha az eğilimli bir toplumun kurulması için gerekli sosyal mutabakat şartlarının yaratılmasını nasıl sağladıklarını çözümlemek için kullanır. Bu özel çözümleme ahlak paniğinin tek başına bir fenomen değil birleştirici bir strateji; devletin etki alanını, aile, boş vakit ve günlük yaşamın özel alanına -Gramsci buna sivil toplum adını vermektedir- kadar genişleten hegemonya uygulamasının bir kısmı olarak ele alır. Bu durumda ahlak paniği başat ideolojinin sözcüsü haline gelir. Ahlak pani-

ği sağduyu dilinde ileri bir uyarı sistemi olarak iş görür; ve yerel meseleler milli sorunlara, gergin bölgeler ve sosyal kaygılar da sosyal ve politik krizlere işte bu şekilde dönüşür. Bu, sosyal bağlaşıklığı koruma ve yönetme konusunda, Cohen ve diğerlerinin geliştirdiği ahlak paniği ve sosyal kontrol modeline oranla, daha sağlam bir modeldir. Ama aynı zamanda da daha kötümser bir modeldir; çünkü ahlak paniği burada hükümet uygulamalarına derinden dahil edilmiştir. Çarpıtılmış medya iletilerinin daha doğru iletilerle yer değiştirmesiyle sosyal değişimin sağlanabileceği konusunda hiç sorun yoktur. Policing the Crisis'in değeri, sonuçta, krizin safhaları ile ilgili savında değildir belki de. Yazarlar tarihsel ve sosyal ilişkilerin karmaşıklığı karşısında tetiktedirler; bir yandan da, kitapta bir tür kriz ve sosyal çöküntü teleolojisi önerme yönünde bir eğilim vardır; ve bu öneriye göre sosyal çöküntü, kontrol ve baskının arttırılmasıyla engellenebilir ancak. Bu, tartışmaya açık bir noktadır; ama daha önemli olan, ideolojinin kaplayıcı bir sosyal süreç olduğunun; ayrıca, sadece gerçeğin çarpıtılması ile ilgili bir sorun olmaktan ziyade, popüler sağduyunun harekete geçirilmesi sayesinde sürekli işleyen bir kuvvet olduğunun da kabul edilmesidir.

Cinsel Ahlak Panikleri

Mica Nava'nın (1988), Cleveland Olayı adıyla bilinen konuda çıkan medya haberlerini ele aldığı çözümlemesi, çocuklara yönelik cinsel tacizin 1980'lerde nasıl birdenbire dikkat çektiğini yansıtır; bunun yanında, popüler basının bu konuda artık pek de hemfikir olmadığını gösterir. Oysa ki, kurbanlarına böylesine korkunç zararlar veren bu soruna son verilmesi için, sert önlemler alınmasını isteyen öfke dolu çığlıkların yükselmesi beklenir. Ama hayır. Çok daha karmaşık bir tablo çıkar karşımıza; bu tabloda, tacize uğramış çocuklar adına hareket eden kadın doktor (Marietta Higgs), 'ahlak bekçisi' yerine halk düşmanı şeklinde tanıtılır. Bu ahlak paniğini niteleyen, suçlunun la-

netlenmesinden ziyade, belirsizlik ve kararsızlıktır. Bunun tek sebebi olayın karmaşıklığı değildir; kanıtlar, hastaneye götürülen tüm çocukların gerçekten de tacize uğramadıklarını göstermektedir, öte yandan, daha sonra ortaya çıktığı üzere, bu çocukların hepsi de sosyal hizmet kurumlarının 'risk altında' kayıtlarında yer alırlar; çoğu geçmişinde tacize uğramıştır; ve dikkate değer bir kısmı da, hastaneden eve gönderilmelerinden sonra, yerel yönetimin himayesine alınmışlardır. Medyanın, bu mesele üzerine yorum yapmaları için ahlak savaşçıları ile beraber çağırdığı çok sayıda uzmanın görüş ayrılıkları, Dr. Higgs'in öncülük ettiği tartışmalı tanı tekniğine tümüyle atfedilemez.

Aslında medyanın Cleveland'e verdiği yanıt bize, bu panik içinde en yüksek noktasına ulaşan olay zincirinden ziyade, 1980 ortalarında medyanın kendi içinde geçirdiği değişimler hakkında bilgi verir. örneğin, bugün kadınlara yönelik her tür cinsel saldırı, şiddet, tecavüz olayları da dahil olmak üzere tüm kadın sorunlarını savunan *Daily Mail*, buna ek olarak, 'bu skandalı (çocuk tacizi) halkın gözleri önüne serdiğini' iddia etmektedir; ayrıca, Dr. Higgs'in destekçilerine dikkate değer bir yer ayırırken ailelerin davasını da savunur. *Sun* bile, Dr. Higgs'in müdahalesi sayesinde kurtulduklarını söyleyen bir ailenin hikâyesini basmıştır. Davaya dahil olan sosyal görevliler 'medyatik olmaya çalışmakla' suçlanırlar; ancak, Dr. Higgs'in yergisine rağmen, özellikle taciz konusunda, sadece bir tek sosyal grubun suçlu olmadığı da kesindir.

Aile değerlerine bağlılıkları ve aile birimini bir arada tutmaya verdikleri birincil önem sebebiyle, bazı ebeveynlerin de suçlu olabileceklerini göz önüne almayı bile reddeden uzlaşımsal ahlak bekçilerinin tümünün erkek ve genellikle de dindar olmaları, onların güvenilirliğini azaltan bir etkendir. Bu, feminist gazeteciler için çok kötü bir durumdur; bu gazetecilerin çoğu, cinsel taciz sorununu tartışan yüksek tirajlı günlük gazeteler ve kadın dergilerinde çalışmaktadırlar. Feminist görüşleri pek bilinmeyen, ama yine de çocukları tacizden koruma konusunda büyük kampanyalar yürüten ve Childline'ın kurucusu olan Esther Rantzen gibi medya ünlüleri, çocuklara yönelik cinsel tacizlerin yaygınlığını vurgulamaktadırlar; ve eğer cinsel taciz bu kadar yay-

gınsa, Cleveland'de de olma ihtimali en az başka yerdekiler kadar kuvvetlidir. 'Düzenleyici mutabakat'ı işlemez kılan, bu özel meselenin çözümlenmesi zor yapısı değildir sadece (ahlak paniklerine sebep olan tüm konular, tanım itibariyle, zaten çözümlenemezdir); bunun yanında, medyada ve profesyonel uzmanlar kültüründe duyulan güçlü ses de işleri iyice güçleştirir. Bu uzmanların çoğu da, hem geleneksel ahlak bekçilerinin hem de editör ve politikacıların fikirlerini tartışmaya açan kadınlardır.

Feminizm ahlak paniği senaryosunun başrol oyuncuları arasında kurulmuş olan dengeyi bozarken, Simon Watney (1987) gibi AIDS eylemcileri ve yazarları ahlak panikleri konusunda en kalıcı eleştiriyi geliştirmişler; ve böylece tartışmalı sosyal ve politik konuların, belirli anlamlar yüklenerek çeşitli medya biçimleri üzerine kaydedilişlerinin daha iyi açıklanabilmesi için gerekli zemini oluşturmuşlardır. Watney çok haklı bir şekilde, ahlak paniği kuramcılarının betimlediği şekliyle halk düşmanının adım adım, aşama aşama yaratılmasının, ne eşcinsel erkek ve kadınlar ne de AIDS virüsü taşıyanlar için geçerli olduğuna dikkat çekmektedir. Bunun yerine, 'gaddar' temsillerden oluşan kocaman bir dünya söz konusudur. Ve cinsellik, özelliği itibariyle, her biri kendi ayırt edici söylemsel uygulamalarına ve metinsel stratejilerine sahip çok çeşitli kurumlar aracılığıyla denetim ve kontrol altına alınır; bu yüzden de, sosyal kontrolün sıkılaştırılması için bahane olarak kullanılan ahlak paniği fikri, kontrole maruz kalan eşcinsellik deneyimine uygulandığında, ne tarihsel açıdan doğrudur; ne de, bazılarının öne sürdüğü üzere, AIDS etrafında kümelenen korku ve kaygıları anlamayı sağlayacak anahtardır. Watney'in söylediği üzere:

> 'Başka bir deyişle, ahlak paniği kuramı kitle iletişim araçlarını; ikâmeler, yer değiştirmeler, tekrarlar ve eksiklikleri vurgulamalar konusunda doymak bilmez bir iştah ve kapasiteye doğası itibariyle sahip olan bir endüstri olarak kavramsallaştırmakta başarısızdır. Ahlak paniği kuramı her zaman için son anda 'temsil'i, 'gerçeğin' hakemliğine göndermek ve onunla karşılaştırmak zorundadır; ve bu yüzden, ideolojinin operasyonlarını tüm temsil dizgeleri içinde ele alan tam bir ku-

ram geliştirmeyi başaramaz. Sanki temsil, göstergelerin anlamları üzerinde süregiden, *kalıcı* bir ideolojik mücadele alanı değilmiş gibi ahlak panikleri bir görünüp bir kayboluyorlar.

(Watney, 1987: 41)

İmgelerin ve anlamların sürekli olarak üretildiği ve kitle iletişimin hakim olduğu bir dünyada yaşadığımız göz önüne alındığında, ahlak paniği kuramcıları, 'yayın süresi' üzerinde sürekli odaklanmalarıyla, seri üretim metin ve imge dünyasında heteroseksüelliğin ideolojik bir ilke olarak her gün gördüğü desteği ve bu durumun dışarda kalanlar için doğuracağı sonuçları göz ardı etmektedirler.

'Arzuyu denetlemek'le ilgilenen politika ve uygulamaların kaynağı, Watney'e göre, merkezleştirilmiş bir iki sosyal kontrol failinden ibaret değildir. Bunlar topluma özgüdür; ve bu bağlamda ahlak paniği, ani, nahoş ve umulmadık bir gelişmeden ziyade yerel bir kuvvetlendirmedir ('halihazırdaki cephe mahalidir'; Watney, 1987: 42). Dolayısıyla ahlak paniği, hem yapısalcılık hem de psikanalizden beslenen daha yakın tarihli medya kuramının ele almaya çalıştığı sorunlar karşısında yetersiz kalan bir kavramdır. Watney bu kuramın, ahlak bekçilerinin ve onların medyadaki temsilcilerinin, rahatsızlıklarının kaynaklarını ortaya koymakta gösterdikleri aşırı çaba ve kararsızlıklarını açıklayamadığı görüşündedir. Burada, ne 'öteki'ne duyulan ilgiyi, ne de kadının ya da erkeğin hem kurmaca temsilinin korku gösterisinde hem de görünüşte gerçeklere dayanan haberlerde sürekli görülmesini derinlemesine inceleyecek yer yoktur.

Sonuç olarak, Homi Bhabha'nın (1983) sonraki gelişimlere ufuk açan, ırksal stereotip çözümlemesinde ortaya koyduğu araştırma çizgisini takip etmenin, çok daha verimli bir yol olduğunu savunuyorum. Bhabha, Foucault'nun bilgi arayışı fikrini, bir iktidar ve kontrol stratejisinin parçası olarak 'ırksal öteki'ye uyarlar. O kadın ya da erkeği tanımak ve onun özellikleri hakkında bir uzman gibi konuşmak, bir iktidar konumunda olmak demektir. Uzman kişi bu tür bilgiyi yazıya geçirerek ya da kitle iletişim araçlarını kullanarak kaydedebilir ve daha geniş diğer söylemlere de yayabilir: Örneğin, eğitimin o kudretli

alanına. Bu, 'öteki'nin gözetlenmesini, sürekli olarak ona bakılmasını gerektirir. Dolayısıyla 'öteki', araştırmayla doğrudan ilgili söylemlerde sıkça görünmeye başlar. Ayrıca farklılık, tehlikenin zevkli heyecanıyla dolu bir cazibe uyandırır her zaman.

Heather Nunn'ın kısa bir süre önce işaret ettiği üzere, 'Basit bir şekilde söylersek, sosyal açıdan marjinal sayılanlar çoğu zaman sembolik olarak merkezi hale gelirler' (1993:7). Korkunç bir imgeye sahip 'öteki'nin, yani siyah insanın, AIDS hastasının, seri cinayetler işleyen katilin, popüler eğlence dünyasında sergilediği özelliklerin aynısını kurmaca olmayan söylemlerde de sergilememesi için hiçbir sebep yoktur; çünkü temsil dünyasında ikisini birbirinden ayıran çok katı bir bölüm çizgisi yoktur. Aynı temsil stratejileri (örneğin kötülük saçan bir *soundtrack*; sapkın niyetleri gösteren bir kanıt olarak, yüz ifadesine yapılan yakın çekim) hem gerçekte hem de kurmacada halk düşmanının varlığını biçimlendirir; ve her iki durumda da anlatı, bilgi arayışı ve Foucault'un 'boyun eğdirilmiş bilgi' diye tanımladığı bilgiyi ele geçirme arzusu etrafında yapılandırılır. Watney, AIDS ve homoseksüellik etrafında gelişen anlamları ele alarak, ahlak paniği dağarcığının yerine temsil, söylem ve 'öteki'ni koyar. Böyle yaparak, psikanaliz, kültür araştırmaları ve film kuramı alanlarından aldığı kavramları yapıtına işleme imkânına kavuşur; ve dışlama ve düzenleme süreçleri hakkında, eski sosyal kontrol sosyolojisinde görülenden daha derin bir açıklama sunar.

Ahlak Panikleri ve Postmodern Medya

Suç ve sapkınlık, cinsellik ve cinsiyet, gençlik ve etniklik, medya ve iletişim gibi, sosyolojik çalışmaların çeşitli alanlarında merkezi bir yer edinen ahlak paniğini betimlerken, bu kavramın kazandığı zaferin üstüne yattığını ve sosyoloji ve kültür araştırmaları müfredatındaki yerini yeniden tanımlamayı aklına bile getirmediğini düşünmenin ne kadar yanlış olduğunu göstermeye çalıştım. Bunun ardından

ise, bu çalışmaya başlamanın çeşitli yollarını ortaya koydum. Açıkça konuşmak gerekirse, eski ahlak paniği modelini bir arada tutan konumlar ve süreçler arasındaki dikdörtgen ilişki yerini (sapkın adına konuşan sosyologlar; sosyal kontrol aracıları; medya; ahlak bekçileri ve uzmanlar) daha çeşitli, daha akıcı ve bazen birbirlerine kenetlenen bir kurumlar, failler ve uygulamalar dizisie bırakmıştır.

1990'larda ise çok karmaşık bir senaryo vardır; bu senaryonun temel kuralları, kitle iletişim araçları tarafından belirlenmektedir. Bu karmaşıklığı biraz olsun anlayabilmek için, 16 Ağustos 1993 tarihinde başlayan hafta içindeki 'medya akışı'na dikkat çekmek yerinde olur. Aşağıda okuyacağınız örnekler, hiçbir şekilde ayrıntılı olmamalarına rağmen, medyanın nasıl bir tür aralıksız varyete gösterisi sunduğu ve günün politik meselelerinin de bu gösteri içinde geçitlerini yapıp dönüşüme uğradıklarını gösteriyor. Ama politik meseleler, medya içinde yaşadıkları bu dönüşümle dolaysız ve dürüst ahlak panikleri haline değil, anlatılaştırılmış haberler ve medya olaylarından örülmüş dikişsiz bir ağ haline gelmektedirler. örneklerin merkezinde, geleneksel olarak sessiz geçen bir zamanda, yani yaz mevsiminde kitle iletişim araçlarının dikkatini çekmek üzere, baskı grupları tarafından hazırlanmış bir kampanyanın başlatılması vardır. Howard League tarafından Ceza Hukuku Reformu için başlatılan bu kampanya, yetişkin hapishanelerinde kalan gençler arasındaki intihar oranının yüksekliğine dikkat çekmeyi amaçlıyordu; ama bir diğer amacı da, önceki aylarda gelişen ve genç suçlulara daha ağır cezalar verilmesi istemleriyle sonuçlanan ahlak paniğine karşı hareket oluşturmaktı. Basın kampanyayı geniş ölçüde duyurdu. Araştırma sonuçlarına gönderme yapan makaleler ve Howard League'in yayınladığı rapor 16 Ağustos Pazartesi günü gazetelerde, *15: The Life and Death of Philip Knight* [15: Philip Knight'ın Yaşamı ve ölümü] adlı bir drama-belgeseli için verilen tam sayfa ilanların yanı başında basıldı. Bu belgesel, 15 yaşındaki Philip Knight'ın Swansea Hapishanesi'nde kaldığı sırada yaşadığı ve ölümüyle sonuçlanan olayları işliyordu. Salı günü, Radyo Four'da yayınlanan *World at One* adlı programda Philip ile 'gerçek hayat'ta ilgilenen sosyal görevlilerinden biriyle yapılan bir

röportaj yayınlandı; bu arada, drama belgeselin kendisi de, önceden yapılan uzun tanıtımların ardından, Çarşamba akşamı ITV'de yayınlandı. Ertesi akşam için ise, bir tartışma programı konuldu. Çarşamba günü çıkan *Daily Mail*, genç suçlulara daha liberal bir tutum gösterilmesi yönünde bir eğilim oluşmasını önlemek istercesine, bütün suçlulara daha sert cezalar verilmesini savunan bir kadın hapishane müdürü (Lynne Bowles, Whitemoor Hapishanesi, Cambridgeshire) ile yaptığı tam sayfa röportajı yayınladı. Röportajın başlığı şöyleydi: 'HAPİSHANELER AZILI HAYDUTLARIN ELİNDE: İYİLİKSEVERLERE ÇOK TEŞEKKÜRLER.' Sayfanın neredeyse tümünü kaplayan bu yazının altında yer alan daha kısa bir yazıda, bir kız suçluyu 'ona uygulanan ıslah programının bir parçası olarak, yunuslarla beraber yüzmeye' gönderen bir çocuk ıslahevinden bahsediliyordu. Bir sonraki sayfada ise başka bir önemli haber vardı: Bu sefer on dört yaşında bir kızın babası konuşuyordu; kendi kızını döven kızlardan biri önceki suçları sebebiyle yunuslarla yüzmeye gönderilmişti. Papaz Glyn Thomas, 'on altı yaşındaki iki iri yarı genç' tarafından kızına yapılan korkunç saldırıyı anlattıktan sonra, parmağını müşfik sosyal görevlilere doğru sallayıp sulh yargıçlarının sağduyusunu övmüştü. 'Neyse ki akıllı savunma avukatları yargıçlar kurulunu ikna etti de kız ıslahevinde gözetim altına alındı, şimdi kilit altında tutuluyor. Bu karardan memnun olduğumu söylemeliyim -bu ona, yunuslarla yüzmekten daha çok yarar sağlayacak' (*Daily Mail*, 18 Ağustos 1993: 8).

Tam da o haftada Muhafazakârlar ruh sağlığı bozuk ve 'tehlikeli' genç suçlular için güvenlik birimleri işletilmesi sorumluluğunun özel heyetlere devredilmesi yönünde hazırladıkları planları açıkladılar. Bu planlar, BBC'nin en nitelikli gece haber programı *Newsnight* da dahil olmak üzere tüm medya kurumlarına yayılan ateşli bir tartışma başlattı. Çarşamba gecesinin *Newsnight*'ı (18 Ağustos 1993) genç bekâr anneleri konu alan bir sosyal hizmet ve sosyal yardım haberi hazırladı. Bu konu bütün hafta boyunca olanca hızıyla medyanın her kanalında devam etti; genç bir sürücünün çılgınca araba kullanması yüzünden ölen bir bebekle ilgili haber de buna eklendi; ve yine Radyo Four'da (*You and Yours*, 20 Ağustos 1993) genç suçlular üzerine prog-

ramlar yayınlandı.

Bu kadar kalabalık bir haftanın bağlamı içinde, bir ahlak paniği, hatta aynı anda gerçekleşen birbirlerine bağlı ahlak panikleri dizisinin kurulduğunu söylemek yanlış olur. Burada ahlak panikleri değil, politika yaratılmakta ve bu politika medyanın geniş ve destekleyici kucağında sürdürülmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında, bu hafta diğer haftalardan pek de farklı değildir. Hatta, herhangi bir diğer haftanın daha ayrıntılı bir çözümlemesi yapıldığında, medyanın politik ve sosyal meseleleri yine bu oranda yönlendirdiği de ortaya çıkacaktır.

Bu seri olaylar, haberlerin, enformasyonun ve heyecan verici diğer olayların, Raymond Williams'ın (1975) akış olarak tanımladığı durumun özelliklerine uygun olarak televizyonda, basında ve radyoda nasıl düzenlendiklerini göstermektedir. Herhangi bir haftada medya kanallarında halka sunulan sosyal sorunların böylesine yoğunlaşmalarına sebep olan bu kararların ne kadar titizlikle verildikleri sorusu, meslek kültürü ve medya çalışanlarının profesyonel uygulamaları üzerine ayrı bir inceleme yapılmasını gerektirir. Burada önemli olan, birinci olarak, sürekli genişleyen medya ve iletişim arasındaki -'ortak gündemleri' ve farklı tepkileri ile- bağlantılar; ikinci olarak, (yılın ilk zamanlarında olan olaylara kadar giderek) 'yeni genç suçlular' etrafında kurulan kaygı ve ilgi senaryosu ve bu senaryonun sosyal yardım ve sosyal hizmetlerin -Philip Knight'ınki gibi durumlarda devreye girenler de dahil olmak üzere- getirdiği mali yük etrafında gelişen tartışmalarla arasındaki bağlantı; üçüncü olarak sosyal yardım ve sosyal hizmetler alanında devlet müdahalesini kaldırıp masrafları kısmak, provizyona son vermek ve Thatcher'in başlattığı özelleştirme operasyonunu sürdürmek için planlanan politik gündemdir.

Bu sorunlar sadece halk düşmanları ya da ahlak panikleri soruları içinde ele alınamaz artık. Tüm politik kültür o kadar değişti ki, İşçi Partisi'nden güçlü ve net bir muhalefet de (suç karşısında yumuşak davranıyor görünmekten korktukları için) gelmeyince, medya muhalif bakış açılarını işlemek için diğer aracı ve uzmanlara başvurmak zorunda kalıyor. O halde, politika sosyologlarının çözmesi gereken so-

run, baskı gruplarının etkili olup olmadıklarıdır. Aynı sorun, Tek Ebeveynli Aileler için kurulan Milli Kurul (National Council for One Parent Families) gibi lobiler için de geçerlidir. Bu kurulun sözcüsü Sue Slipman üç ilâ altı ay arası bir dönemde neredeyse her hafta yaptığı çalışmalarla, Torylerin genç bekâr anneleri karalamasına ve hatta daha da ileriye giderek evlenmeden çocuk sahibi olan genç anneleri cezalandırmaya kalkmasına karşı koymaya çalışmıştır.

Kısaca söylemek gerekirse, sosyal düzenleme için kurulacak 'yeni bir sosyoloji' dikkatini, [sapkınlık] artışı ve kontrol halkasındaki geleneksel noktalardan, her geçen gün muhalefet uzamı şeklini almaya başlayan uzman kişi uzamına çevirmelidir. Dahası, baskı gruplarının gelişmesi de daha derinlemesine incelenmelidir; sadece sayıları, görüşleri, bu gruplar için çalışan insanlar ve onların geçmişleri, eğitimleri (sosyal kontrol kuramları ve medyanın rolü üzerine bilgi sahibi olan sosyal bilimler mezunları?) değil, medya çalışanları olarak kendi profesyonel uygulamaları da masaya yatırılmalıdır. Bir baskı grubu adına çalışıyor olmak, aslında medyanın içinde ya da medyaya yakın bir konumda çalışıyor olmak mı demektir? 'Bir kampanya planlamak' aslında, örnek olay araştırmaları ve gerek görüldüğünde çağrılan medyatik uzmanlarla desteklenen, medyaya hoş gelecek olgu, *soundbite*, enformasyon ve çözümlemelerden oluşan bir dizi hazırlık yapılması mı demektir?

Baudrillard'ın (1985) 'iletişim sarhoşluğu' fikri, medyanın hızı, şiddeti ve genişleyebilme potansiyeli konusuna rahatlıkla uyarlanabilir: Medya hiç zorlanmadan, birbirlerine kenetlenmiş bir anlamlar ağı yaratır; bu anlamların her birinin kendi kuvveti, kendi hızı, kendi anlatı yapıları, kendi eşlikçi imgeleri, kendi uzmanları, şahitleri ve kurbanları vardır; hatta durum elverdiğinde, günün olayı ya da sorununa göre kendi parlamenter sözcüleri de iş başındadır. Bu meseleler çeşitli çıkış noktalarında birbirleriyle 'konuşurlar'; ayrıca, yeni ya da gelişmekte olan 'haber' konuları ile bağlantılıdırlar ve karşılıklı etkileşim içindedirler. Bu çark öylesine sofistike ve etkilidir ki, dışardan bakan bir sosyolog bile gözlerinin kamaştığını ve çok etkilendiğini itiraf etmek zorunda kalır; çünkü bu endüstri, kendi merkeziliğini ulu-

sal hayat ve politik kültürün korunması ve yapılandırılmasında bir gönderme noktası olarak yeniden tanımlamak için, en son bilgisayar teknolojilerini ve imge üretme süreçlerini mükemmel bir şekilde kullanmaktadır.

Bu tartışmada sunulan fikirlerden biri, 'halk düşmanları'nın son on yıl içinde, anaaakım muhalefet partilerinden (İşçi Partisi, Liberal Demokratlar) ziyade baskı grupları ve kişisel çaba grupları tarafından savunulmakta oldukları yönündedir. Bu tür gruplar ülkenin her tarafına yayılmışlardır; ve şimdi, tehlikeli stereotipler ve popüler yanlış yorumlar olarak algıladıkları şeyler ile mücadele etmekte en önemli rolü oynamaktadırlar. Bazı 'halk düşmanları' bu gruplarda organizatör ve kampanyacı rolünü üstlenmişlerdir.

Eski bir sapkının yeni bir uzman sayılması fenomeni, elbette, ciddi suçlar, uyuşturucu kullanımı ve yasa çiğneyen gençleri konu edinen alanlarda eskiden beri görülmektedir. Sözde halk düşmanlarının, anaakımın önyargılı medyasına karşıt olarak kendi medyasını ne derece ürettiği sorusu ise, belki de daha az öne çıkmaktadır. Örneğin, *The Big Issue*, evsiz gençlerin basındaki sesleri olarak ulusal medyada dönüm noktasını oluşturmuştur. Diğer gruplar ve aracılar bitip tükenmeyen haber ve basın bültenleri üretirler; bu bültenlerin çoğu ulusal ve yerel medyada çalışan gazetecilerin ihtiyaçlarına göre şekillendirilen 'ev üslubu'nda ile yazılmıştır. Bunun da ötesinde, Sarah Thornton'un (1993) işaret ettiği üzere, belirli gençlik altkültürleri geçmişte medya ile özel bir ilişki kurmuşlardır. Thornton'un 'rave' konusunda ortaya koyduğu gibi, bu medya, basın ve televizyonda sansasyonel bir reaksiyon yaratmaya uğraşır; bu, onların 'underground' kalma yeminlerini sahneleyerek kendi kimliklerini oluşturma eylemlerinin bir parçasıdır. Bu kitabın dokuzuncu bölümünde öne sürdüğüm üzere, gençlik altkültürleri bir iletişim taşkınlığı yoluyla, imge ve metin dünyasına bomba gibi girip stillerini, soundlarını, posterlerini, fanzinlerini, videolarını, el ilanlarını ve diğer tanıtım araçlarını ortaya koyarlar. Medyanın kirletmesinden uzakta saf kalmayı tercih eder gibi görünmekle birlikte, aslında gençlik kültürleri bir tepki uyandırmak için bu tür bir öz-tanıtım yapmaktadırlar.

Gençliğin bu iletişim biçimleri öylesine sağlam ve başarılı olmuştur ki gençlik medyası artık müzik ve stil basını, gençlik dergileri, *Top of the Pops* ve tek tük pop programları ile sınırlı değildir. Televizyon prodüktörü Janet Street-Porter punkın *cut-up* grafik stilinden yararlanmış; ve yayıncıların gençliği ciddiye almaları yönünde gelişen yeni bir yaklaşıma işaret ederek, 1980'lerin ortalarında BBC2'de yayınlanan Def II serileriyle 'Gençlik TV'sinin öncülüğünü yapmıştır. Bu tutuma bağlı kalan programların çoğu halk düşmanları ve ahlak paniklerine, özellikle de uyuşturucu etrafında gelişenlere karşı açık tavır almışlardır. Dolayısıyla, sansasyonel olmayan ve bilgilendirici bir tavırla 'rave' kültüründe Ecstasy kullanımını işleyen BBC2 *Reportage* programı, aynı konuyu ele alan, fakat geleneksel, sansasyonel ve korkutucu bir tavır gösteren *Cook Report* (ITV-1992) ile karşı karşıya konulabilir.

Medya 'karartması' [black-out], postmodern kitle iletişim araçlarının yarattığı patlama etkisinin -Baudrillard'ın (1985) tanımlamış olduğu- öteki yüzüdür; ve ayrıca, ahlak paniğinin yeniden kavramsallaştırılması ile de ilgilidir. Bu da ahlak paniği kuramının tesir gücüne -yani uzman olarak sosyoloğa- verilen bir cevap olarak görülen bir dizi gelişime işaret eder. Jock Young ve Geoff Pearson gibi isimler bu tartışmalara çağırıldıklarında, sosyal kontrol aracılarının en azından bazıları onları dinliyor olmalıydı; çünkü düzensizlik, kargaşa ve isyanların diğer bölgelere ve şehirlere sıçraması korkusunu yaratan son olaylarda, medyanın bu olayları fazla büyütmeden işlediği sık sık görülür; ayrıca bu yaklaşım polis tarafından da desteklenmektedir.

Karartma uzamı, sosyologların ilgisini çeken bir noktadır. Bir açıdan, krizin, son noktada ya da en üst düzeyine ulaştığı anda, sosyal kontrol faillerinin medyanın özerkliği ve profesyonel uygulamaları üzerinde sahip oldukları gücü gösterir. Ama burada bu tür ikili modelin artık hiç de yeterli olmadığı savunulduğuna göre, o zaman farklı bir açıklama gereklidir. Birinci olarak, karartmanın çok kısa bir ömrü vardır; sadece birkaç gün uygulanır. Çeşitli medya kurumlarının -yabancı basın da dahil olmak üzere- bu kuralı bozmaları çok uzun sürmez. İkinci olarak, 1991 yılında Oxford'da Blackbird Leys arazi-

sinde çıkan şiddetli olaylar gibi görsel ve dramatik olaylara uygulanabilir ancak. Medya karartmalarının, (bazen gözetleme kameralarıyla 'yakalanıyor' olmalarına rağmen) kamera ışıklarının dışında ve çok daha rutin bir şekilde gerçekleşen, yeni genç suçları diye tanımlanan suçlarla pek ilgisi yoktur. İçüncü olarak, şurası unutulmamalıdır ki, Oxford toplu konutlarında gerçekleşen bu olaylar, kameraların oraya gelmelerinden çok önce başladığı gibi, kameraların dışarıya çıkartılmasından sonra da devam etmiştir. Ve son olarak, karartmanın bir de kendi 'belirtici uzamı' vardır. Bu apaçık sessizlik içinde kurulan anlamlar nelerdir? Haber verme ile ilgili kısıtlamalar kaldırıldığında, iletişimsizlikten doğan kara delik bir 'iletişim sarhoşluğu'nu körüklemekle mi kalır sadece? Bu sessizlik döneminde hangi anlamlar dolaşımdadır? Bu boşluğu doldurmak için hangi gayriresmi ya da kanundışı iletişim sistemleri harekete geçer? Sarah Thornton, gençlik kültürü 'underground'ları üzerine yaptığı incelemesinde, bunların kendilerini 'medyaya' karşıt kara delikler olarak gördüklerini; plak şirketleri ve halkla ilişkiler departmanlarının da, bir ahlak paniğini körüklerken, bunu vurguladıklarını öne sürmektedir (Thornton, 1993).

Ahlak paniği sahnesinin ardındaki figürlerin sahiplendikleri eski konumlar; yeni, çok daha akışkan ve metinlerarası ilişkiler, konumlar ve uygulamalardan oluşan bir dizi ile nasıl yer değiştirmiştir? Bu soruya cevap vermek için, eski ahlak paniği kuramında önemsiz bir rol oynayan ve nispeten kuramlaştırılmadan kalan seyirciyi, yeniden kavramsallaştırmak şarttır. Bu seyirciler, birkaç istisna dışında, mutabakat uzamını, medya manipülasyonu uzamını, kolayca ikna edilebilen halk uzamını, ya da olsa olsa, geniş sınıf çizgileri boyunca bölünmüş ve fikirleri ve politik eğilimleri de bu özel farklılaşma tarzını yansıtan sosyal gruplar uzamını oluşturuyorlardı. Seyircileri ele alan son çalışmalar, özellikle David Morley'nin (1993) yapıtı ise bu modeli tartışmaya açmış; seyirci kitlesine katılma sürecinin çok daha etken bir rol ve önceden tahmin edilebilirliği çok daha az bir hareket olduğunu göstermiştir. Son yirmi yıl içinde gerçekleşen sosyal parçalanma süreçleri ve gelişen kimlik politikaları, sınıf politikalarının ise bunlarla beraber zayıflamaları, göz önüne alınması gereken diğer noktalar-

dır.

Okur, izleyici ya da kamuoyu başlığı altında ulamlaştırılan çeşitli sosyal gruplara, sosyal meselelerin temsilini anlamamızı sağlayacak yeni modelde her şekilde daha önemli bir yer verilmeli; ayrıca geçmişe oranla daha fazla 'medya okur-yazarlığı'na sahip oldukları da kabul edilmelidir. Amatör video kameralar, medya çalışmaları alanında bilimsel dereceler alınması, 'cevap verme hakkı' programları, 'video box'ların ve evde çekilmiş görüntülerin ulusal televizyonda yayınlanmasına imkan tanınması, (*Video Diaries* adlı bir dizi programda) medya profesyonelleri ve 'müşteriler' arasındaki -bir zamanlar aşılamaz görülen- o bölünmeyi yok etmekte az da olsa yol alınmasını sağlamıştır. Burada önemli olan bir başka nokta ise, ayırt edici bir şekilde amatörce (profesyonelden ziyade) olan bir temsil biçeminin tanıtılmasıydı. Bu temsil biçemi Channel Four'da 1980'lerin başlarında *The Tube*'da geliştirilmişti; en iyi iki temsilcisi de 'yumuşak ve falsıolu tavırları' ile Jools Holland ve Paula Yates idi. Ve son olarak, seyircinin başarılı televizyon için kaynak olarak görülmesi, Cumartesi akşamları prime-time programlarında katılımcı olarak gittikçe daha çok önem kazanması, program üretim sürecinde seyircinin daha olumlu bir yer edinmesini sağlamaktadır.

Bu tür olgular, seyirciye ayrılan yeni ve görüldüğü kadarıyla daha akıcı bir konuma işaret ettikleri gibi, Baudrillard'ın postmodern kitle iletişim araçları ile ilgili fikirleriyle de uyum gösterir. Baudrillard'ın kötümser tezine göre, medya seyircisine demokratik bir tavırla yaklaşıyormuş gibi görünmekle birlikte, aslında sadece kendi etki ve kontrol alanını genişletmeye çalışmaktadır. Daha az kötümser olan bir başka postmodern yorum ise, göstergenin yeni ekonomisinde dolaşımda olan imge ve metinlerin akışını vurgular; ayrıca, etken faillerin rolünü de ele alır, ki bu faillerin üretim ve dağıtımdaki rolleri Baudrillard'ın öne sürdüğü üzere robot gibi değildir. Böyle bir yorum, bu düzensiz postmodern sektörde çalışanların deneyimlerinin ve mesleki kültürlerinin çok daha derin bir çözümlemesinin yapılmasını da gerekli kılar. Eğer uzman kişinin ya da sözcünün baskı grupları açısından taşıdığı rolü daha ciddiye alacak ve onları halka açık tartışma

alanlarında etken sesler olarak kabul edeceksek, o halde bunu, kendi fikirlerini oluşturmaya, göstermeye ve tartışmalara katmaya çalışan prodüktör ve editörlere kadar genişletmek de gerekir.

Altı çizilmesi gereken son nokta, belki de çok açık. Bir zamanlar ahlak paniği kuramcılarının gündemlerinde sosyal kaygı ve hatta kriz mahalleri olarak yer alan sosyal meseleler ve politik tartışmalar, artık 'bizim' kim olduğumuz ve 'bizim' milli kültürümüzün nasıl birşey olduğu üzerine sürüp giden sonsuz tartışmanın bir parçası olarak yeniden tanımlanabilir. Bunlar aslında, 'ev içi' meselelerdir. Görüntülerinin yoğunluğu, yarattıkları heyecan, artık arka plandan kurtulup ön planda duyulmaya başlayan ve araya girip gerçekliği üreten sesler, 'mevcut işler'in birliğinden ziyade sosyal farklılığı ele alma gerçekliğine işaret ederler (Hall, Connell ve Curti, 1981).

Dolayısıyla ahlak paniği modelinin acilen yeniden gözden geçirilmesi ve güncelleştirilmesi gerektiği savunulmuştur; bunun sebebi de modelin başarısıdır. Bu kuram radikal sosyoloji alanında hayatına başladığında, savının dayanağı, yönünü hemen başlangıçta ilgilenmiş olduğu alanlara çevirmiştir. Ve sonuç olarak, sosyal kontrol faili olarak polis, potansiyel sapkınlık artışı ve aşırı tepki göstermenin tehlikeleri konusunda bilinçlenirken, medya sektörleri de düzenli olarak okurlarını veya seyircilerini bir ahlak paniği yaratmanın tehlikeleri konusunda uyarmaktadır; ve böylece halk düşmanı diye tanımlananların bazı özelliklerini yanlış bir şekilde onlara atfederek toplumun geniş kesimlerini yabancılaştırmanın tehlikelerine de değinmektedir. Bu kuram, halk düşmanlarına hak tanınmasının önemine de dikkat çekmiştir; çünkü bu şekilde halk düşmanları ya da onların temsilcileri yaptırım dizilerini ve sosyal kontrolü sorgulayabilirler.

Eski ahlak paniği modelindeki sorunlar şunlardır: Birinci olarak, bu model medya dünyası ile sosyal gerçeklik dünyası arasında kesin bir ayırım yapmıştır. Ama medya bir anlamda, en az herhangi bir diğer öğe kadar sosyal gerçekliğin bir parçasıdır. Televizyon seyreder ya da gazete okurken sosyal gerçekliğin dışında değiliz; televizyonu kapatıp bulaşıkları yıkamaya başladığımızda ya da gazeteyi atıp

yatttığımızda gerçekliğe dönmüş de olmuyoruz. Aslında, temsil dünyasının dışında tamamen saf bir sosyal gerçeklik olmadığı bile söylenebilir belki. Gerçeklik bize, dil, iletişim ve imgeler dünyası yoluyla aktarılır. Sosyal anlamlar, kaçınılmaz olarak temsiller ve seçmelerdir. Dolayısıyla, sosyöloglar yaşamın gerçekte nasıl bir şey olduğunu anlatan; ve ahlak paniğine katkıda bulunan abartılı, gösterişli konulardan ziyade gerçek meseleleri ele alan bir açıklama istediklerinde, dikkat edilmesi gereken nokta, onların gerçeklik açıklamasının da bir temsil, gerçek meseleler diye algıladıkları şeyler hakkındaki bir anlamlar dizisi olacağıdır.

İkinci nokta ise, ahlak paniği sosyologlarının medya, sosyal kontrol aracıları, halk düşmanları ve ahlak bekçileri arasında var olduklarını gördükleri nazik ilişkiler dengesinin, çok daha karmaşık ve daha parçalanmış bir bağlantılar dizisi izlenimi veren bir şeye yol açmış olmasıdır. Ahlak paniği kuramcılarının tanımladığı ulamların her biri, kendilerini engelleyen yıllar içinde bir yarılma sürecinden geçmişlerdir. Yeni işbirlikleri gelişmiş ve yeni insiyatifler gözetilmiştir. Yukarıdaki bölümde baskı gruplarının gelişmesine ve gittikçe artan önemlerine dikkat çekilmiştir; bu gruplar, diğer şeylerin yanında, geleneksel ahlak bekçilerinin yükselttiği seslerle de şiddetle mücadele etmişlerdir.[1]

Ayrıca ahlak paniğinin net bir şekilde tanımlandığı ve apaçık görülebildiği eski güzel günlerin yerini, sosyal ve politik meselelerin halka çok daha sofistike bir temsille sunulması almıştır. Mesela muhafazakâr bir politikacının anlattığı, ahlak paniği dersi veren öyküler, şimdi çok daha sert bir muhalefeti göğüslemek zorundadır; çünkü bu oyunun sahnelendiği yer olan medya, sahneyi ahlak bekçilerinin yükselttiği seslere vermeyi reddederek onların güçlerini ve görece özerkliklerini sömürmektedir. Bunun nasıl gerçekleştiğini derinlemesine çözümlemek için özel durumların (röportaj tekniği, bir öykünün nasıl yayınlanacağı ve kimlerin davet edileceği üzerine verilen editoryal kararlar) iyice incelenmesi gereklidir. Ve bu da, anlamın farklı medya biçimleri çağında farklı şekillerde nasıl kurulduğunun iyice anlaşılmasıyla mümkün olur. Genel olarak ise, paniği düzenleyen ve savları-

nı 'iyi televizyon' dilinde sunmakta en az ahlak bekçileri kadar başarılı olan kişilerin karşısına, fikirleri genellikle zıt yönde olan uzmanların çıktığı görülebilir.

NOTLAR

1. 10 Eylül 1993 Pazar günü Granada TV'deki *Judy Finnegan Show*'a uzman sosyolog olarak katılmak üzere davet edilmiştim. Programın konusu bek(r annelerdi; ve panele katılanlar arasında, İşçi Partisi'nden ve Toryler'den birer milletvekili, 'aile değerleri'ni savunan bir Tory destekçisi ve ünlü bek(r anne Sara Keays vardı. Birkaç baskı grubunun üyesi de seyircilerin arasına serpiştirilmişti. Seyirci büyük oranda bek(r anneleri savunuyor ve Toryler'i suçluyordu (özellikle de Cecil Parkinson! Temsil edilen gruplar şunlardı: Campaign Against the Child Support Act (Çocuk Destek Eylemine Karşı Kampanya), Dads Against Divorce (Boşanmaya Karşı Olan Babalar), Families Need Fathers (Ailelerin Babaya İhtiyaçları Vardır), Gingerbread and Wages for Housework (Zencefilli Çörek ve Ev İşi İçin Maaş). Ayrıca, iki yaşındaki kızını bakıcı tutacak parası olmadığı için 'evde tek başına' bırakıp işe gitmek zorunda kalan ebeveyn Heidi Colwell. Seyirci açıkça Colwell'i destekliyor ve onun Toryler tarafından suçlanmasına öfkeyle tepki veriyordu.

KAYNAKÇA

Baudrillard, Jean (1985) 'The ecstasy of communication', H. Foster (der.) *Postmodern Culture*, Londra: Pluto Press, s. 126-35.

Bhabha, Homi (1983) The other question: the stereotype and colonial discourse', *Screen* 24, 6: 19-35.

Cohen, Stan (1980) *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers,* Oxford: Blackwell.

Foucault, Michel (1988) *Politics, Philosophy, Culture -Interviews and Other Writings, 1977-1984*, Londra: Routledge.

Gilroy, Paul (1987) *There Ain't No Black in the Union Jack*, Londra: Hutchinson.

Hall, Stuart, Critcher, Charles ve Jefferson, Tony (1978) *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*, Londra: Macmillan.
Hall, Stuart, Connell, Ian ve Curti, Lidia (1981) 'The "unity" of current affairs television', T. Bennett vd. (der.) *Popular television and Film*, Londra: BFI, s. 88-118.
Hebdige, Dick (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, Londra: Routledge.
McRobbie, Angela (1991) 'Settling the accounts with subcultures: a feminist critique', Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture: from Jackie to Just Seventeen*, Londra: Macmillan, s. 16-35.
McRobbie, Angela (1993) 'Shut up and dance: youth culture and changing modes of femininity', *Cultural Studies* 7, 3: 406-426 (bu kitabın dokuzuncu bölümü olarak yeniden yayınlanmıştır).
Morley, David (1993) *Television, Audiences and Cultural Studies*, Londra: Routledge.
Muncie, John ve Fitzgerald, Mike (1981) Humanising the deviant: affinity and affiliation theories', Mike Fitzgerald vd. (der) *Crime and Society: Readings in History and Theory*, Londra, s. 403-429.
Nava, Mica (1988)'Cleveland and the press: outrage and anxiety in the reporting of child sexual abuse', *Feminist Review* 28 (Bahar): 103-122.
Nunn, Heather (1993) 'The happy limbo of non-identity: re-reading Herculin Barbin', kültür araştırmaları üzerine yayınlanmamış master tezi, Thames Valley University.
Pearson, Geoff (1983) *Hooligan: A History of Respectable Fears*, Londra: Macmillan.
Thornton, Sarah (1993) 'From record hops to raves: cultural studies of youth, music and media', yayınlanmamış doktora tezi, John Logie Baird Centre, University of Strathclyde, Glasgow.
Watney, Simon (1987) Policing Desire: *Pornography, AIDS and the Media*, Londra: Methuen.
Wilkins, L. (1964) *Social Deviance*, Londra: Tavistock.
Williams, Raymond (1975) *Television: Technology and Cultural Form*, Harmondsworth, Mx: Penguin.
Young, Jock (1971) *The Drugtakers: The Social Meaning of Drug Use*, Londra: Paladin.