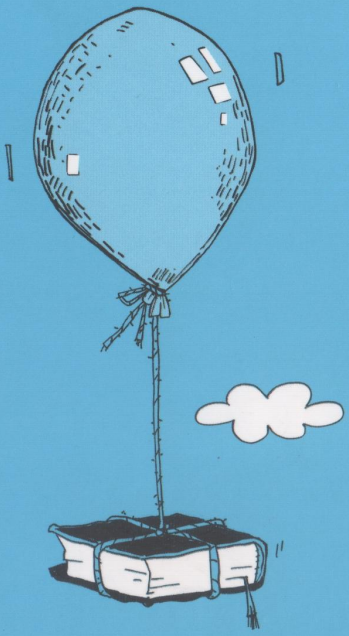
metis eleştiri

Leo Löwenthal

Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum



Metis Eleştiri 28

Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum
Leo Löwenthal

İngilizce Basımı:
Literature, Popular Culture, and Society
Prentice-Hall, Inc., 1961

© Kitabın İngilizce basımını yayımlayan
Transaction Publishers, New Jersey, ABD ile yapılan
sözleşme temelinde yayımlanmış lisanslı çeviridir.
Bütün hakları saklıdır.

© Metis Yayınları, 2013
Çeviri Eser © Beybin Kejanlıoğlu, 2017

İlk Basım: Ekim 2017

Yayıma Hazırlayan: Özde Duygu Gürkan
Kapak Deseni: Emine Bora, 2017
Kapak Tasarımı: Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

ISBN-13: 978-605-316-099-1

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Leo Löwenthal

Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum

Çeviren:
Beybin Kejanlıoğlu



metis

İçindekiler

Giriş 7

1 Popüler Kültüre Bakış 27

Popüler Kültür – Eski Bir Açmaz 28
Popüler Kültürün Tarihsel Konumu 31
Toplumsal Araştırma ve Popüler Kültür 34
Günümüzde Toplumsal Eleştiri ve Popüler Kültür 38
Eleştirel Teori ve Ampirik Araştırma Üzerine Bazı Tezler 40

2 Sanat ve Popüler Kültür Tartışması: Bir Özet 43

On Altıncı ve On Yedinci Yüzyıllarda Eğlence
ve Ruhun Kurtuluşu 44
Sanatçı ve İzleyicisi 48
"Kültürün İşleyişi Farklıdır" 62
Sosyolojik Yaklaşım 79
Tartışmanın Açıklığa Kavuşturulması 83

**3 Sanat ve Popüler Kültür Tartışması:
Örnek Vaka Olarak On Sekizinci Yüzyıl İngilteresi** 91

Edebi Yayınlar 91
İzleyicinin İnşası 95
Tepkinin Safhaları 109
İtham 124
Savunma 151

4 Kitle İdollerinin Zaferi 168

Biyografi Yazarlarının İdolleri 170
Özel Hayatlar 181
Salt Olgular 187

Dil 195
Okur 201

Ek
The Saturday Evening Post ile *Collier's*
Arasındaki Farklar 204

5 Edebiyat ve Toplum 209

Edebiyat ve Toplumsal Sistem 209
Yazarın Toplumdaki Konumu 210
Edebi Materyaller Olarak Toplumsal Problemler
ve Toplum 211
Başarının Toplumsal Belirleyicileri 225
Bazı Zorlu Hedefler 230

Teşekkür 237
Dizin 239

Giriş

I

Bu ciltte toplanan denemeler, son otuz yılın değişik zamanlarında yazılmış olmalarına rağmen, uzun vadeli düşünsel ilgilerimle yakından bağlantılı bir ana temaya sahipler. Bu ilgiler ise kişisel geçmişim ve deneyimimle bağlantılı.

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden hemen sonra Almanya'daki üniversite öğrenimim boyunca dört yılımı sosyal bilimlere, bir dört yılımı da edebiyat ve tarih incelemelerine adadım. O dönemde felsefe de çalıştım. Çeyrek yüzyıldan uzun süredir ABD'de yaşıyorum ve bu süre içinde mesleki eğilimim hem burada hem de dışarıda sosyoloji yönünde oldu. Düşünsel yaşantımın bu çıplak olguları, net biçimde tanımlanmış bir uzmanlık dalına bağlanmayı kabullenemeyeceğime ve bununla övünemeyeceğime işaret ediyor. Ben bunun bir avantaj olduğuna inanıyorum. Sosyolojik araştırmalara beşeri bilimler perspektifinden yaklaşırken aynı zamanda beşeri bilimlere sosyolojik bir bakışı korumak, bizi Batı zihnindeki ortaklaşmaya dair yeni bir farkındalığa götürebilir. Ne yazık ki, tekil akademik uzmanlıkların inatçı ayrıcalık iddiaları bu birliğin genellikle üstünü örtmüştür.

Elbette dâhiler ve şarlatanlar haricinde hiç kimse, sınırsız sayıda alana ve veriye hâkimmiş gibi davranmaz. Kendi çalışmam yıllar boyunca, kısmen kazaen kısmen de bilinçli bir tercihle kültürel fenomenlere, özellikle yazınsal üretime odaklandı. Sosyoloğun dilinde bu, iletişim alanıdır; beşeri bilimcilerin dilinde ise (sanatsal olsun ya da olmasın) edebiyatın alanıdır.

Fransız düşünür ve siyaset teorisyeni Charles de Bonald şöyle der:

Biri tarihini bilmediği insanların edebiyatını görürse, o insanların ne olduklarını söyleyebilir; edebiyatını bilmediği insanların tarihini okursa da, o edebiyatın temel özelliğinin ne olduğunu kesin olarak tahmin edebilir.

Yani edebiyat, uluslardan ve çağlardan özel altgruplara ve zamanlara uzanacak biçimde, toplumsal gruplarda tutunum sağlayan temel sembollerin ve değerlerin özellikle uygun bir taşıyıcısıdır. Edebiyat bu anlamda kavrandığında, iki güçlü kültürel bileşimi kucaklar: bir tarafta sanat, diğer tarafta pazar-yönelimli meta.

Popüler emtia, öncelikle çokluğun (*multitude*) sosyo-psikolojik niteliğinin belirteçleridir. Kitle iletişim araçlarının örgütlenmesini, içeriğini ve dilsel sembollerini inceleyerek, çok sayıda insanın emellerinin, önyargılarının, ortak inançlarının, davranış ve tutumlarının tipik biçimleri hakkında bilgi edinebiliriz. Popüler edebi ürünler, en azından edebiyatın sanat ve meta olarak iki ayrı alana bölündüğü on sekizinci yüzyıldan beri, içgörü ve hakikat iddiasında bulunamazlar. Fakat modern insanın hayatında önemli bir kuvvet haline geldikleri için çağdaş toplumda insanın incelenmesine yönelik teşhis aletleri olarak bu ürünlerin sembollerinin değeri ne kadar vurgulansa azdır.

Sanat olarak edebiyat ise başka bir meseledir. Bireylerin yaratımıdır, bireylerin bireyler olarak deneyimlediğidir. O yüzden, hekim ile hastası arasındaki ilişki bir biyokimya araştırmacısının ilgi alanına ne kadar uzaksa, sanat olarak edebiyat da bir sosyal bilimcinin ilgi alanına o kadar uzak gibidir ve sosyal bilimcilerin onun etrafından dolaşmış olmaları –en azından mesleki çalışmalarda– şaşırtıcı değildir. Ama ben içtenlikle inanıyorum ki, özellikle çağımızın Rönesans dönemindeki şafağından beri, yaratıcı sanatsal edebiyat insan ile toplum arasındaki ilişkiyi incelemek için asli kaynaklardan birini teşkil ediyor.

Daha önceki bir çalışmamda yaratıcı yazar ile anı, otobiyografi, günlük ve mektup gibi kişisel belge yazarlarını karşılaştırmış ve şöyle bir yorum getirmiştim: "Gerçekliğin olduğundan daha gerçek bir portesini çizen kişi, sanatçıdır."[1] Bu oldukça geniş kapsamlı, hatta belki abartılı bir ifade. Buradaki hedefim bunu biraz ayrıntılı ele almak.

II

Büyük edebiyat yapıtları, insanların toplumsal rollerini nasıl yerine getirdiklerini incelememize olanak tanır. Siyasi ve iktisadi tarih, kurumsal değişimle ilgili çok sayıda veri sağlar; ancak yakın zamanlarda sosyoloji, kendi yöntem ve olgularıyla resmi tamamlayabilmiş ve bu değişimlerin insan için önemini ortaya koyabilmiştir. Sosyologlar işlevlerinin bir kısmını hayranlık uyandıracak biçimde yerine getirmiş, çağdaş toplumsal durumlar içinde yaşayan çağdaş insan hakkında bize derinlikli ayrıntılar sunan ustalıklı yöntemler icat etmişlerdir. Fakat insanın toplumla ruhsal ilişkisinde uzun süreçler çerçevesinde yaşanan değişimin incelenmesi fazlasıyla ihmal edilmiştir. Umudumuz, bu alanı edebiyatın yardımıyla nihayet sosyologların perspektifine taşıyabilmemizdir.

Robert K. Merton ve diğerlerinin kaydettiği gibi, Amerikalıların tekniğe düşkünlüğü, genellikle Amerikalı sosyologların incelemelerinin kapsamını ciddi oranda sınırlamıştır. Problemler tekniklere uyacak şekilde seçilmiştir. Diğer yandan Avrupalılar öteki uca yönelmiş, genellikle tarihin bütününü kendi alanları saymışlardır. Uçlara itilen her iki yöntemden de elbette saçmalık doğabilir ve süremin iki ucunda da daha yapacak çok iş olduğuna şüphe yoktur. Çağdaş teori ve araştırmaların çoğu, ortaya koydukları problemler *ob ovo* –sosyolog dikkatini ona yönelttiği anda– doğuyormuş gibi bir yaklaşım içindedir. Edebiyatta resmedildiği haliyle bireyin tarihinin incelenmesi, buraya nasıl geldiğimizi söyleyebilir ve bunu yaparken de nereye gittiğimizi değerlendirme yeteneğimizi geliştirebilir.

Fakat daha önemli olan mesele, anlamlılık sorunudur. Eğer kendimizi gözlemlenebilir olgularla ve kendi toplumumuzla sınırlarsak, neyin önemli neyin önemsiz, neyin gerekli neyin gereksiz olduğunu belirlemenin yolu kalmaz. Burada, eski toplumların merkezi problemlerinin bilgisi açık bir değer taşır. Edebiyat sadece insanın top-

1. *Literature and the Image of Man* (Boston: Beacon Press, 1957) adlı kitabımın giriş kısmına bakınız.

lumsallaşmış davranışını değil onun toplumsallaşma sürecini de gösterir; sadece tekil deneyimden değil aynı zamanda o deneyimin anlamından da söz eder. Yazarın biricik ve önemli bir yapıt yaratma arzusu, onu o güne dek adlandırılmamış kaygı ve umutları başarıyla odağa taşıyan yeni ve çarpıcı ifadeler keşfetmeye zorlar. Yazar, birey konusunda uzmanlaşmış bir düşünürdür. Edebiyat yazarının yapıtı, bireyin toplumla ilişkileri konusunda uzman olan sosyolog için kilit bir kaynak olabilir. Edebiyatın sosyolojik yorumları, belli bir kültürel fenomenin birbirinden kopuk incelemeleri olmanın ötesine geçerek, insan hakkındaki en değerli tanıklıkların bazılarını sosyolojik bir çerçeveye oturtma çabaları haline gelebilir.

Tarihçi, daha büyük olaylara vurgu yapmak adına toplumsal ilişkileri kişisel olmaktan çıkarmak zorundadır; diğer uçtaysa anılar, otobiyografiler ve mektuplar bize daha fazla kişisel veri sunar. Ancak otobiyografik "ben", başarıları toplumun geniş kesimlerinin gerçekliğine ayna tutmalarına bağlı olan genelleştirilmiş portreleri bize sunmayı başaramaz. En iyi haliyle tümel olanı tikelde barındıran kurmaca yapıt, bu iki uç noktanın avantajlarını birleştirir: Bireyin hissettiği ve dışa vurduğu önemli bir tema sunar ve aynı zamanda bize sosyolojik olarak anlamlı bir yığın ayrıntı verir.

Edebiyatı sosyolojik bir bağlamda dikkate almak, edebiyat verilerinin güvenilirliği ve tipikliği problemini de gündeme getirir. Yazar kimin için konuşmaktadır? Yazarın zihninde, örneğin, yalnızca kendisi ve sınırlı bir seçkinler grubu oluşturan okurlar mı vardır? Yazarın içgörüleri bu grubun ne kadar ötesine uzanır? Geçmişteki önemli oyun ve roman yazarları genellikle sadece küçük bir azınlık tarafından okundular; çoğunluk ise daha çok kitlesel olarak üretilmiş ve büyük ölçüde kaçışçı materyallere maruz kaldı ve kalıyor. İster birincil isterse ikincil kalitede olsun tüm edebiyat kesinlikle sosyolojik olarak yorumlanabilir, ama Flaubert sorunları Mary Roberts Rinehart'tan tümüyle farklı biçimde sunar. Kısacası, toplum ve bireyle ilgili en etkili hakikatleri geniş kesimlerin okumadığı edebiyat içeriyor; ideal olanın gerçekleşmesi –bütün toplumun kendisiyle ilgili en derin hakikatlerin farkında olması– için gözler hâlâ gelecekte. Bir yazarın büyük yazar mertebesine ulaşmasının, insanlık duru-

muna ilişkin içgörüsünün derinliğinden kaynaklandığını varsayıyoruz, insanlık durumunun –kurmaca olmayan terimlerle– sosyoloğun alanına giren boyutları da dahil. Büyük yazarın nadir rastlanan bir fenomen olması ve az okurunun bulunması bir sosyolojik problem ortaya koyar, ama onun bir haberci olarak konumunu ya da gözlemlerinin kapsamını ve derinliğini hiçbir biçimde azaltmaz.

Daha önemlisi, yazarın gözlem ufku nüfusun çeşitli gruplarının yazara erişimine ve onlar adına yazara konuşma izni verecek şekillerde kendilerini ifade etme fırsatlarına bağımlıdır. Alt sınıfların kendi deneyimlerine ilişkin sessizliği, sanatçının daha şanslı konumdaki bireylere dair içgörülerinin derinliğiyle ancak kısmen telafi edilecek talihsiz bir kısıtlamadır. Ama bu da mevcut durumu açıkça gözler önüne serer: Alt sınıfların edebiyattaki göreli yokluğu, onların toplumsal rollerinin doğrudan yansımasıdır. Bu yüzden, bugüne kadar sosyolojik incelemelerde ele alınan kurmaca karakterlerin çoğu toplumun orta ve üst kesimlerindendir. Yine de Cervantes' in seslendiği İspanyollar, Shakespeare'in oyunlarını seyreden İngilizler ve Corneille, Racine ve Molière'in izleyicileri, ne kendilerine sunulan karakterleri tanımakta ne de o karakterlerin temsil ettikleri çeşitli düzeyleri imleyen nüansları ayırt etmekte güçlük çektiler. Kısacası, sanatçıların resmettikleri çoğu orta sınıf bireyin sahici olduğunu gösteren yeterli kanıt mevcut.

Nihayetinde elbette yaptığımız bilimin tarihsel olduğunu ve bütün tarihsel –dolayısıyla da deneye dayalı olmayan– bilimlerdeki kesinlik yoksunluğundan muzdarip olduğunu kabul etmeliyiz. Ayrıca, herhangi bir beşeri bilimin sadece bazı konuları kendiliğinden aşikârdır. Çalışma konumuz bütün duyguları ve tutumlarıyla birlikte yaşayan bir insan olunca, ortada kesinlik garantisi yoktur. Genel olarak psikoloji ve sosyolojide olduğu gibi burada da en iyi ihtimalle, belli bir ustalıkla ve olasılıkları gözeterek, elimizdeki veriler arasında geçerli ve önemli olanları yanıltıcı ve abes olanlardan ayırt etmeyi umabiliriz. Müphemlik insanın incelenmesinin ayrılmaz bir boyutudur.

Edebiyatta doğrudan toplumsal gözlemler ve toplumsal "tipler"in portreleri zaten yeterince açıktır; birçok insanın "sosyolojik

yorum" derken düşündükleri şeye karşılık gelirler. Ne var ki insan tepki ve beklentilerine dair daha kapsamlı portreler çok daha aydınlatıcıdır; bunlar toplumsal etkilerin incelenmesine daha büyük derinlik katar ve verili bir toplumda insanın deneyimlediği güvensizlik ve tedirginlikleri (ya da güvenceleri ve doyumları) anlamamıza izin verir. Nitekim genellikle, tam da bir yazarın insan doğasına ilişkin değişmez hakikatleri keşfettiğini düşündüğü yerde, toplumsal değişim sürecinin işlediğini açıkça görebiliriz. Örneğin Fransız mutlakiyetçi monarşisinin önde gelen sözcüsü Corneille'e göre insan, doğası gereği, güçlü bir devlet otoritesinin rehberliği olmaksızın kendine ve yaptığı işlere düzen getirme yetisinden yoksundu. Hayli rekabetçi bir orta sınıf toplumunun en parlak döneminde yaşayan Ibsen ise, hem kamusal hem de özel ilişkilerinde çok rekabetçi olan bireyler resmetti. Her iki örnekte de, toplumsal kökenlere sahip karakter özelliklerinin o dönemde insana içkinmiş gibi düşünüldüğü çok açıktır.

Edebiyat insan davranışının bütün düzeyleriyle uğraştığından, edebiyatla ilgilenen sosyoloğun esaslı bir görevi, sanatsal imgeler yoluyla düşünce ve duyguların birçok yüzünü ifade eden o anlam çekirdeğini bulmaktır. Görünüşte zorlu olan bu görev, belli bir zamanda verili kabul edilip başka bir zamanda edilmeyen karakter ve tutumlardaki benzerlikleri dikkatle kaydettiğimizde mümkün hale gelir. Örneğin *Don Kişot*'ta aşırı derecede kişisel güvensizliğe –aç kalma korkuları ve statü endişesinden derin ahlaki ve felsefi kaygılara dek uzanan güvensizliğe– işaret eden bir dizi duygu ve davranış biçimi buluruz. Bütün bu korkular, az çok doğrudan bir biçimde, hiyerarşik feodal dünyanın düşüşünü izleyen toplumsal hareketliliğe bağlanabilir. Cervantes'in kahramanı, kimi zaman umutlu ama çoğunlukla kaygılı, fazlasıyla tecrit edilmiş bir bireydir. Molière'in zamanındaysa artık orta sınıf yerleşikleşmiş ve yazar, insanın temel problemini, bu yeni ve güçlü ama hâlâ büyük ölçüde keşfedilmemiş toplumsal düzene uyum sağlamak olarak görmüştür.

Başka bir deyişle, bu gibi yapıtların analizleri, çeşitli zamanlarda insanın ilgi duyduğu merkezi problemleri açığa çıkarabilir. Bu da verili bir toplumda onu oluşturan bireylerin bir imgesini geliştir-

memize izin verir. Edebiyat bu yolla bize sadece geçmiş bir çağda toplumun neye benzediğini değil, aynı zamanda bireyin toplum hakkında ne hissettiğini, ondan ne beklediğini ve onu değiştirmek ya da ondan kaçmak için ne yapabileceğini düşündüğünü anlatır. Kendi zamanımızın yaşayan insanları gibi, geçmişin kurmaca karakteri de sadece çevresindeki gerçekliği değil ümitlerini, dileklerini, düşlerini ve hayallerini görüp kaydeder. Bireyin bu içsel yaşamının toplumsal anlamları, toplumsal değişimin merkezi problemleriyle bağlantılıdır.

Benzer biçimde, genellikle sosyoloğun ilgi alanı gibi düşünülmeyen geniş bir deneyim yelpazesi, merkezi bir sorunsal bağlam ışığında görüldüğü zaman toplumsal anlam kazanır. Böylece, örneğin doğa kavramının zaman içinde çeşitli anlamlar –büyük ölçüde yazarın içinde yaşadığı toplumun türüne bağlı olan anlamlar– edindiğini fark ederiz. Edebiyat tarihimizin çeşitli evrelerinde doğa farklı farklı anlamlara büründü: insanlık sahnesinden uzaklaşıp rahatlamak için gidilen insan-dışı dünya; yozlaşmış olarak görülen tarihsel bir topluma tarihsel olmayan, "doğal" bir ideal sunan ütopyaların kaynağı; ya da Romantizmde olduğu gibi, bireyi kaçınılmaz bir şekilde hüsrana uğratacağı düşünülen bir toplumdan kaçışın hedefi. Aslında detaylı incelendiğinde edebiyattaki "evrensel değerler"in çoğunun, toplumsal değişimle genellikle düşünüldüğünden daha yakından bağlantılı olduğu görülür.

Yeni deneyimi betimlemek ve adlandırmak, sosyoloğun olduğu kadar yazarın da işlevlerinden biridir. Ancak böyle yaratıcı görevler icra edildikten sonra, insanların çoğunluğu çıkmazlarını ve bunların kaynaklarını görebilir ve ifade edebilir. Aksi takdirde, insanların "görüşleri" genellikle artık varolmayan koşulları yansıtan saf klişeler olmaya müsaittir. Edebiyat toplumu haklı çıkarabilir ya da topluma karşı gelebilir; onu sadece edilgen biçimde kaydetmekle yetinmez. Bizim için imgeyi ister edebi sanatçı isterse sosyolog inşa etsin, o imge bir insanın yorumuna –dolayısıyla da yanlı bir yorum– yaslanacaktır.

Edebi materyalin bu öncülük işlevi ve kaçınılmaz sınırlılığı, ilk bakışta onu biliminsanı için uygunsuz kılıyormuş gibi görünebilir.

Fakat dikkatimizi bir edebi karakterin bir toplumsal düzene *nasıl* karşı durduğu ya da onu *nasıl* haklı çıkarmaya çalıştığı problemine yönelttiğimizde, son derece önemli bir betimleyici malzemeye sahip oluruz. Varolan toplumsal düzenlerin reddedilme ya da kabul edilme tarzlarının edebi eserlerde incelenmesi, iktisadi ve siyasi tarihin boş bıraktığı alanları doldurma olanağı tanır. Toplumsal kurumlara yönelik tutumlar zaman içinde kurumların kendileri kadar kökten biçimde değişmiştir. Örneğin on altıncı yüzyılın sonları ve on yedinci yüzyılın başlarında, ulus-devlet ve monarşi, bu siyasal oluşumları çürüyen feodalizmin kötülüklerine bir çare gibi gören yazarlar tarafından neredeyse evrensel olarak ideal kabul ediliyordu. Elbette arzulanan monarşik devlet tipi fikri yazardan yazara değişiyordu ama genel olarak varolan yapı, zamanın emellerine bir tür sınır getiriyordu. Edebiyatta cumhuriyetçi idealler ancak daha sonraki dönemlerde belirdi, Ibsen'deki gibi orta sınıfa yönelik incelikli bir eleştiri biçimiyse ancak daha da sonra sahneye çıkabildi. Yalnızca tutumların değil, ideallerin de genellikle özgül toplumsal düzenler tarafından katı biçimde sınırlanan tepkiler olduklarını görüyoruz. İdealler geçmişteki ya da gelecekteki farklı bir çağa yönelebilirler, fakat bunu varolan bir gerçekliğin sınırlamaları içinde yaparlar. Bu yüzden, yazarın "yanlılığı" ilk bakışta göründüğü türde bir sakınca içermekten uzaktır. Yazar nesnelerin, olayların ve kurumların çıplak gerçekliğiyle değil hiçbir zaman nötr olmayan tutum ve duyguları içeren *insan* gerçekliğiyle ilgilenir. Eğer bu yanlılıksa, ölü bir gerçekliği değil yaşayan bir gerçekliği sunma çabasının kaçınılmaz sonucu olan bir yanlılıktır.

O halde benim çabam, geçmiş zamanlardaki toplumsal norm ve değerlere ilişkin anlayışımızı geliştirmenin bir aracı olarak sanatsal edebiyat belgelerini, benlik ve toplum imgelerini yorumlamak için birincil kaynaklar gibi ele almaktır.

III

Şimdi meta olarak popüler edebiyata dönerek, son otuz yılda sosyal bilimler araştırmalarının serpilip geliştiği bir alana giriyoruz. Gelgelelim bu araştırmalar, verileri incelikli bir biçimde işlemek üzere araştırma teknikleri ve metodolojik buluşlarla o kadar fazla meşgul olmuştur ki, çelişkili bir durum ortaya çıkmıştır. Günümüzde varolan birçok mesleki uzmanlıktan birinin, kendini en görünür, duyulur ve zaman öğütücü toplumsal kurumlardan birini incelemeye adaması, okuryazar halkın ilgisini çok çekmemiştir. Bunun temelde teorisyenlerin ve araştırmacıların, çalışmalarını bir yandan modern kitle kültürü üzerine genel entelektüel tartışmalarla, diğer yandan da bu kültürün tarihsel öncülleriyle ilişkilendirmekte müteredditt davranmalarına bağlı olduğunu düşünüyorum.

Bir soruşturma, boş bir levhayla başlamak zorunda değildir. İlk görevlerden biri, levhanın üzerine çok şey yazılmış olduğunun ve yazılanların şimdi çözümlenip okunması gerektiğinin açıklığa kavuşturulmasıdır. Modern iletişim araştırması, sosyal bilimlerdeki diğer birçok uzmanlaşmış etkinlik gibi münzevi bir kimlik benimseyerek, kendini içerik çözümlemesi, etkiler, izleyici katmanları ve bir iletişim mecrasının kendi içindeki ve diğerleriyle arasındaki ilişkiler gibi katı biçimde tanımlanmış problemlerle sınırlandırıyor. Bu özenli, titiz ve uzmanlaşmış araştırma dünyasının dışındaysa, edebi ve entelektüel dergilere az çok incelikli katkılar sunanlar, toplum felsefecileri, sanatçılar, eğitimciler ve kurumsallaşmış ve kurumsallaşmamış kamu politikasının diğer failleri doludizgin bir edebi tartışma sürdürüyorlar. Her iki grup da, olur da birbirlerini kaale alırlarsa, diğer tarafa ironi ve horgörüyle davranıyor. Yazarlar, jargonları yüzünden uzmanların bütünü görmediklerini ya da görmek istemediklerini söyleyerek dalga geçiyor, uzmanlar ise herhangi bir kanıta dayanmaksızın teori ve ahlak üzerine yazan entelektüellere itibar etmiyorlar. Bu çatışmadaki asıl kurban, bir disiplin içinde uzmanlaşanların metodolojik angaryasıyla canını sıkmadan kendi kanıt ve spekülasyon standartlarını koymayı sürdüren edebiyat loncası

değil, incelemelerini, projelerini ve planlarını toplumsal olarak faydalı teorik yönelimlerin anlamlı bütünü içine yerleştirme (ve böylece onları dinamikleştirme) ihtiyacını artan biçimde hisseden sosyal bilimcidir. Bir ilahiyatçı ya da metafizikçi değil de bir biliminsanı olarak, sosyal bilimci bir tarihsel süreme başvurmaksızın böyle bir yönelim kazanamaz ya da yeniden kazanamaz.

Nitekim popüler kültür yüzyıllardır süren bir tarihe sahiptir ve muhtemelen insan uygarlığı kadar eskidir. İlk Doğu ve Batı uygarlıklarındaki genel ve gizli dinsel törenler arasındaki farklılaşmayı, antik Yunan ve Roma sahnelerindeki tragedya ile komedya arasındaki ikiliği, Roma imparatorlarının mülklerinde felsefe yapan seçkinler ile yine bu seçkinlerin düzenlediği sirkler arasındaki uçurumu, ortaçağda yortular vesilesiyle katedrallerde gerçekleştirilen hiyerarşik törenler ile bu törenlerden hemen sonra kalabalığın katıldığı popüler fuarlardaki halk eğlencelerini düşünmemiz yeter.

Aslında popüler sanat özellikle modern bir fenomen olmamakla birlikte, modern çağa kadar entelektüel ve ahlaki anlaşmazlıklara yol açmadı. Bu anlaşmazlıklar ancak iki saha irtibata geçtikten sonra ortaya çıktı. Değişime yol açan süreç tedricen gerçekleşti. Ne var ki bu sürecin bir orta sınıfın başlangıcını müjdeleyen geniş toplumsal ve teknolojik değişimlerle ilişkili olduğuna pek şüphe yok. Geçimi için geleneksel olarak sanatının doğrudan tüketicilerine bağımlı olan sanatçı, artık sadece zengin ve güçlü bir hamiyi memnun etmek zorunda değildi; artarak genişleyen, daha "popüler" bir izleyicinin talepleri konusunda endişelenmek durumundaydı. Bu süreç bütün büyük Avrupa uluslarında değişen hızlarda gerçekleşmiş olmasına rağmen, her birinde on sekizinci yüzyılın sonundan itibaren bu geniş izleyici kitlelerinin ihtiyaçlarını gideren bir yazarlar ve oyun yazarları sınıfı ortaya çıktı. Aynı yüzyıl boyunca, popüler kültüre ilişkin anlaşmazlıklar ciddi biçimde şiddetlenmeye başladı. Popüler kültürün halen geçerli olan daha erken bir formülasyonunu, insan doğasının gelmiş geçmiş en derin uzmanlarından biri olan Montaigne'e borçluyuz. Onun eğlenceyi, evrensel bir insan ihtiyacının karşılanmasının aracı olarak gören psikolojik analizi, kültürün *her iki* sahasına da uygulandı ve böylece Montaigne, bilmeden, son-

raki fikir çatışmalarının fitilini ateşlemiş oldu.

Montaigne'in eğlencenin psikolojik ve toplumsal işlevi üzerine fikirleri Pascal'ın fikirleriyle karşıtlık içindedir. Onun yaşadığı yüzyıl –on yedinci yüzyıl– ortaçağın ulusüstü siyasi, ekonomik ve kültürel hiyerarşilerinin bozulmasını izleyen dönemde modern ulus-devletlerin sağlamlaşmasına tanıklık etmiştir. Dönemin düşünsel hedefi, bireyin dini ve ahlaki mirası ve temel insan ihtiyaçları ile feodal sistemin yerini almakta olan ulusal ve kapitalist ekonominin gereklerini uzlaştırmaktır. Bu yüzden, dönemin filozoflarının bireyin kültürel çabaları ve kişisel ihtiyaçlarını tinsel ve duygusal esenlikle ilişkili olarak tartışması şaşırtıcı olmadığı gibi, bu tartışmalarda filozofların öncü roller oynamış olmaları da şaşırtıcı değildir. Bugünden bakınca bu tartışmalar, bireyin, ruhunun kurtuluşuna katkıda bulunabilecek olanlar dışındaki boş zaman etkinlerinin tadını çıkarmasına müsaade edilmeli mi yoksa edilmemeli mi sorusu etrafında bazen şaşırtıcı bir spekülasyon oyunu sunar. Bu felsefi spekülasyonlar dağınık ve genel olabilir, ama modern tarihte ilk kez ciddi boş zaman uğraşlarının karşısına nispeten ciddiyetsiz olanları koyar ve böylece zımnen bir problem ortaya atmış olurlar.

Popüler kültür üzerine bu tartışmaların tarihindeki bazı yapıtaşlarını bu kitabın bünyesinde tartışacağız. Edebiyattaki sanatsal ve sanat dışı ürünlerin toplumsal rolünün yorumlanmasının, nihayetinde teorik formülasyona uygun hale gelmesini umuyorum. Şimdilik bu yorumlar birbirinden kopuk kavram dizileri ve temel ama henüz büyük ölçüde çözülmemiş sorunlar olarak kalmaya devam ediyor.

Popüler kültürün farklı boyutlarını gözden geçirirken karşımıza çıkabilecek bazı düşünceleri (ve önyargıları) sıralamakla işe başlayalım:

a) bir toplumun fikirlerinin, kavramlarının, değerlerinin *yekûnu* – kısaca antropolojik anlamda "kültür";

b) entelektüel düşünceler ve sistemler ile hakiki sanatın *popülerleşmesi*;

c) geçmişin seçkin kültürünün *kalıntılarının* genel olarak bir topluluğun daha düşük entelektüel kapasitelerine ve daha bilinçsiz duygusal ihtiyaçlarına uyarlanmış hali;

d) kitle iletişim araçlarının ürünlerini üreten ve tüketen modern orta ve alt-orta sınıfların *halk sanatı*;

e) kitle iletişim araçlarına *içkin* içerik ve değerler;

f) kitle iletişiminden *çıkarsanan* ve bir bütün olarak toplumda iş gören kavram ve değerler;

g) işlemsel araştırma *verileri*, yani böyle araştırmalarda nüfusun çeşitli örneklemlerinin bu terimin anlamına ilişkin görüşlerini ortaya atan veriler.

Tanımların tartışılmasına fazlaca zaman ayırmak kesinlikle verimsiz bir uğraş olsa da, çok uzak olmayan bir gelecekte en azından işlemsel bir tanıma ulaşabilirsek bunun bir yardımı dokunacaktır. Fakat "hakiki sanat" ile "popüler kültür" arasındaki ilişki sorusuyla yüzleşmeden önce işlevsel bir tanıma ulaşmak bile muhtemelen imkânsız olacaktır.

Bu meyanda aşağıdaki sorular araştırılmalıdır:

a) *Burada gerçekten bir ikilikle mi uğraşıyoruz*, yoksa bu iki kavram farklı mantıksal bağlamlarda mı biçimleniyor? Sanattan söz ettiğimizde, belli bir ürün, onun içyapısı, normları ve bunların tek tek diğer ürünlerin yapı ve normlarıyla ilişkisi üzerine düşündüğümüz söylenemez mi? Popüler kültürü düşünürken, ilgilerimizi tüketim, yaygınlaşma ve geniş izleyici kitleleri üzerindeki etkiler gibi meselelerle sınırlama eğiliminde değil miyiz? Sanat ve hatta sanat eleştirisinde, (ahlaki ve entelektüel) ölçütler temel olarak "hakikat"le, yapıtın sağladığı içgörü derecesiyle ilgili; popüler kültürde ise temel kriter "etki"nin mahiyeti değil mi? Birçok yazar bu "iki karşıt" bakış açısını örnekler, ama iki bakış açısının bir bileşimini savunan birkaç yazar da vardır.

b) *Bir yanda* sanat ↔ içgörü ↔ seçkin, *diğer yanda* popüler kültür ↔ eğlence ↔ kitlesel izleyici *denklemleri geçerli midir?* Seçkinler hiç eğlence aramaz mı ve geniş halk tabakaları kendi doğaları gereği yüksek kültüre yabancılaşmış mıdır? Diğer yandan, eğlence içgörüyü önler mi? Harbage'ın Shakespeare'in kitlesel çekiciliği üzerine (*Shakespeare's Audience*, New York: Columbia University Press, 1941), Dwight MacDonald'ın popüler kültür üzerine ve başkalarının çağdaş kitle iletişim araçları, özellikle de radyo ve televiz-

yonun sanatsal potansiyeli üzerine çeşitli hipotezleri bu bağlamda yukarıdaki sorularla ilgilidir.

c) Bu, bir soruya daha yol açar: *Sanat popüler kültür haline gelebilir mi ve hangi koşullar altında gelebilir?* Sanatsal niteliği şüphe götürmeyen Albrecht Dürer'in gravürleri, on altıncı yüzyılın ilk yarısında Protestanlığın destekçilerinin davalarını yaymak için kullandıkları popüler posterlerdi. Verdi'nin operaları, nüfusun çoğunluğunu oluşturan İtalyan *Risorgimento* yandaşları için kitle gösterilerinin araçları olarak işlev gördü. Richard Wagner'in müzikal dramaları Nazi Almanyasında Alman ruhuna içkin olduğu iddia edilen kahramanlıkla kitlesel özdeşleşme için araç olarak kullanıldı. Son olarak, kendi toplumumuzda, duvarı "olan" ve "olmayan" müzeler, grafik sanatların çeşitli biçimlerinin durağan ve hareketli görüntülerinin, karton kapaklı klasik felsefe ve tarih kitaplarının ve plaklara kaydedilen ciddi müziğin kitlesel dağıtımı ve tüketimi, sanat yapıtlarını "popüler" meta haline getiren toplumsal düzenlemeler olarak işlev görür.

d) Fakat kendimizi çağdaş ifadelerle sınırlarsak, kitle iletişim araçları modern uygarlığa yayıldığına göre, *sanatla popüler kültür arasındaki uçurumun açılıp açılmayacağı* sorusu baki kalır. Sanat yapıtları neredeyse her zaman tek bir birey tarafından üretilmiştir. Bu bireyin ürünü onun kendi sanatsal ve entelektüel niyetlerini içerir ve yaratıcı birey hem içerik hem de biçimden sorumludur. Fakat sanayileşmiş demokratik bir toplumun kitlesel pazar koşulları altında, çok sayıda bireyin "popüler" bir pazar için tasarlanan "mallar"ın üretimine katılması gerekir. O halde, modern bir toplumda popüler kültür üretimine içkin gereklilikler, (yukarıdaki "denklem"deki gibi kavradığımız) sanatın bu alana nüfuz etmesini önlüyor olabilir. Bu sorunu araştırırken "halk sanatı" kavramına ve en iyi haliyle kitle iletişim araçlarının, halk sanatı ile "yüksek" sanat arasında bir yere düşen sanat biçimleri geliştirme kapasitesine dikkat etmek gerekir. Ayrıca bu görece yeni kitle iletişim kültürünün çağdaş sanatçı üzerindeki doğrudan ve dolaylı etkileri meselesini de dikkate almak gerekir.

e) Bu bizi, bir on dokuzuncu yüzyıl tarihçisine bir yirminci yüzyıl sosyal bilimcisinden daha az tanıdık gelmeyen önemli bir meseleye götürür: *Bir toplumda sunulan sanat ve eğlence türlerine kim karar verir?* Meselenin kapsamını kısaca belirtmek için şu soruyu sormak yeter: Popüler kültür ürünleri haline gelebilen ya da başından itibaren öyle tasarlanan üretimlerin biçim ve içeriğine kim karar verir? Bu kararın hangi koşullar altında verildiği belirlenebilirse, sanatla popüler kültür arasındaki uçurumun kapanıp kapanamayacağı sorusunu yanıtlamaya en azından bir adım yaklaşılmış olur. Mali gruplar, reklam ajanslarının ve medya şirketlerinin yöneticileri, mühendisler, yönetmenler ve senaristlerin ortak müzakereleriyle alınan kararlar, tek başına sanatçının sorumluluk alanından o kadar uzağa taşınmıştır ki, bu soruya hazır bir cevap verilemez.

f) Bu sorularla bağlantılı olarak, *sanatta ve popüler kültürde neyin "iyi" neyin "kötü" olduğu* meselesi de ortaya çıkar. Her iki alanla da ilgilenen bazı sosyal bilimciler, sanata uygulanan geleneksel estetik ölçütlerin, bugün popüler kültür ürünlerini değerlendirirken uygulanan standartlardan mutlak surette farklı olmadıklarına kanidirler. Bu sosyal bilimciler, *katarsis* kavramının çeşitli tonlarını merkeze alan Aristoteles'in veya Alman Klasisizmininki gibi klasik estetik teorilerin, aslen ürünlerin *etkilerine* dair teoriler olduklarını varsayarlar. Eleştiri standartları meselesinin daha etraflıca araştırılması gerekir, çünkü bugün anladığımız haliyle etkiler ("tepkiler") aslen psikolojik verilerdir; oysa klasik estetiğin kategorileri, (sanatçıyı olduğu kadar) izleyiciyi sanat yapıtının tesirinden sorumlu tutan ahlaki bir standarda yönelmiş gibi görünmektedir.[2] Modern etki araştırmaları, anket sorularına yanıt verenlerin deneyimlerinin sa-

2. Edgar Allan Poe, 1842 tarihli "Exordium" yazısında tepkinin standartlarla özdeşleştirilmesini protesto eder: "Eleştirinin '*şimdi*' ... daha önceki herhangi bir dönemden ruhen farklı olması gerektiğini söylemek, değişmeyen kanunların –insan kalbinin ve zekâsının kanunlarının– değişken olduğunu ima etmektir, zira bunlar eleştirel sanatın üstüne kurulduğu yegâne temeldir. ... Neticede eleştiri bir görüş testi değildir. Bu test için, *sanatsal ürün* olma iddialarından soyunmuş yapıt, tartışılmak üzere bütün dünyaya havale edilir." Edgar Allan Poe, *The Complete Poems and Stories with Selections from his Critical Writings*, Cilt II, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1951, s. 932-33.

dece psikolojik boyutlarına odaklanarak kişileri herhangi bir ahlaki ya da estetik sorumluluktan azade kılar. Bu tartışmanın örnek kaynakları çağdaş sanat ve edebiyat eleştirmenlerinin yazılarında, kitle iletişim araçlarının Gilbert Seldes, John Gould ve John Crosby gibi profesyonel eleştirmenlerinin yapıtlarında ve bu araçların kullanımı ve sundukları doyum üzerine birkaç ayrıntılı bilimsel çalışmada bulunabilir.

Bir popüler kültür teorisi formüle etmeye hiç hazır olmadığım halde, araştırılabilecek olan birkaç muhtemel bakış açısının taslağını sunabilirim.

1) Örneğin hem belli bir dönemde sınıf ölçeğinde hem de bir tarihsel süremde, sanat ile popüler kültürün karşılıklı *etki örüntülerine* bakılabilir. Bir sanatçı elbette öncülerinden etkilenir ve kendinden sonrakileri de etkiler. Ama aynı zamanda izleyicilerinin standartlarını da etkiler ve onların standartlarından etkilenir. Dahası, bir neslin ya da çağın hem izleyicileri hem de sanatçıları, arkalarından gelen nesillerin izleyicilerinin standartları ve beklentileri üzerinde muhtemelen kayda değer bir tesirde bulunur. Nihayet, her dönemin girişimcileri hem sanatçıyla (ya da üreticiyle) hem de izleyiciyle etkileşime girer ve sonraki nesilleri etkileyebilir.

Böyle bir tesirin içeriği, yoğunluğu ve yönü zamanla değişir. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda ciddi sanatçı, bugünkü muadiline oranla izleyici ve girişimciden muhtemelen daha az etkileniyordu. O dönemde sanatçıyı etkileyecek daha az kitle iletişim aracı ve diğer iletişim kanalları mevcut olduğu için, belki de sanatçının (bilinçli ya da bilinçdışı biçimde) kendi standartlarını koyması daha olasıydı. Dahası, sanatçıya destek büyük oranda seçkinlerden geldiğinden dolayı, izleyicilerin entelektüel ve estetik ölçütleri ile sanatçınınkilerin birbirinden fazla uzağa düşme olasılığı zayıftı.

Çok çeşitli ürünlere yönelik talepleri karşılamak zorunda olan kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle, sanatçı olsun olmasın çok sayıda insan "üretmeye" başladı. Bu üreticilerin ilgisi, kendi fikirlerini ifade etmekten ziyade, mecburen kanalları doldurmaya ve rakipleriyle yarışmaya odaklanır. Böylece, kitle iletişim araçlarına yönelik üretimde, izleyicinin ne "istediği" kavramının giderek daha önemli

hale gelmesi mümkündür. Bu da, kitle iletişim araçlarının hâkim olduğu bir toplumda, izleyicinin ihtiyaç ve tercihlerinin ötesinde belirgin "program" standartları olup olmadığı, eğer varsa bunların ne olduğu ve hangi koşullar altında hesaba katıldığı sorularına yol açar. Örneğin kitle iletişim araçlarının sanatsal meziyetleri, "yüksek sanat" eleştirmenleri olarak işlev gören filozofların, modern edebiyat ve sanat tarihçilerinin ve diğerlerinin genel olarak kitle iletişim araçlarına ya da çağdaş popüler kültürün diğer ürünlerine eleştirel bir bakış yöneltmeye tenezzül etmemelerinden zarar görmekte olabilir mi?

2) Popüler kültürün sosyal teorisi için böyle bir çerçeve geliştirmekte kullanılabilecek ikinci bakış açısı, kanallardan ziyade *içeriği* –değişik dönemlerde seçkinlerden seçkinlere, seçkinlerden kitlesel izleyiciye, kitle iletişim araçlarından kitlesel izleyiciye geçmişte ve şu anda iletilen şeyleri– merkeze alacaktır. Değişik dönemlerdeki siyasi ve toplumsal eğilimler ile popüler ve "yüksek" sanatın içeriği ve tarzı arasındaki ilişki hakkında bazı hipotezler formüle etmek mümkün olabilir. Süreç boyunca, kritik ilginin ahlaki ve etik ölçütlerden belirlenimcilik, doyumlar, kaçış, vasatlık ve konformizm gibi problemlere kayması, değişen toplumsal, siyasi ve teknolojik koşullarla bağlantılandırılmalıdır.

3) Üçüncü yönelim, *belli standartların* evrimi ve iletilmesi etrafında yoğunlaşabilir. Bu bağlantı içinde şunu düşünmek gerekir: Sanatçının ve eleştirmenin standartları belli alanlarda (ve çağlarda) belirleyici olurken, izleyicilerin motivasyonları da başka alanlarda (ve çağlarda) standart işlevi görüyor olabilir mi? Ayrıca, kitle iletişim araçlarının televizyon sayesinde hızla gelişmesiyle medyanın kitlelerin ürettiği bir şeye dönüşeceği ve çok az sayıda avangardist ve klasisist haricinde, insanların kendi gündelik işleri hakkında birbirleriyle konuşuyor olacakları; böylece de sanatsal ya da başka standartlara ihtiyaç ya da ilgi olmayacağı yolundaki kötümser görüş daha fazla araştırılabilir. Burada yine kimin, popüler kültürün hangi boyutlarıyla ilgilendiği sorusuna özel bir dikkat sarf etmek gerekir.

Şurası artık gayet açık ki, popüler kültürün incelenmesi için önereceğim, her şeyi kapsayan bir formüle sahip değilim. Hatta burada

(sanatsal edebiyat alanında olduğundan daha belirgin bir şekilde) sosyal bilimler ile beşeri bilimlerin talep ettiği önceliklerin arasında kaldığımı hissediyorum. Halbuki hatırı sayılır bir kafa karışıklığına, rekabete ve zaman zaman beliren husumete rağmen, muhtemelen, bu iki grup arasında her birinin halihazırda farkında olduğundan daha fazla fikir birliği vardır. İki alandan birinde öğrenime başlayan öğrencilerin, diğer alandaki öğrencilerin yaptıklarına ilişkin bazen horgörülü, önyargılı düşünceleri olabilir (ki araştırılmaya değer bir alandır bu), ama aslında sık sık bilmeden birbirlerinin terimleriyle konuşurlar. Akademik bir çerçevede çalışan sosyal bilimciler kitle iletişim araçlarının toplumsal boyutlarını incelemenin gerekçelerini sunarken genellikle, beşeri bilimcilerin aynı meselelere yaklaşımlarının temel bir parçası olan kültürel ve ahlaki değerlere yönelik aynı ilgi ve sorumluluk duygusunun rehberliğinde hareket ederler (sosyal bilimlerin, ticari ve politik pazarlama ve satışın yalnızca önemsiz parçaları olduğuna dair bilindik varsayımı çürüten bir olgu). Aslında iki grup da modern toplumda sanatın ve muadillerinin rollerine yönelik bir ilgiyi paylaşır; her ikisi de medya ürünleri ve bunların toplumsal rolü için değerlendirme standartları ve ölçütleri ortaya koymaya çalışır; her ikisi de değerlerin zaman ve mekânda aktarımının incelenmesinin önemine inanır. Böyle bir duygusal iştirak ve gerilim ise iki alanın birçok ortak meselesinin olduğu ama henüz birbirleriyle etkili bir iletişim yolu bulamadıkları izlenimini uyandırır.

IV

Bu cildin ilk dört bölümü meta olarak edebiyatı ele alırken, son bölümü sanat olarak edebiyatın sorunlarına eğiliyor. Ne var ki popüler sanat meselelerini tartışırken kullanılan tarihsel materyal sıklıkla önde gelen edebiyatçılardan alındığı için ikisinin çakışması söz konusu. Kitapta hem tarihsel hem de çağdaş fenomenlere gönderme yapmaya ve İngiltere, Fransa, Almanya, Norveç, Rusya ve ABD dahil bir dizi ülkeden kaynaklar seçmeye çalıştım. Burada popüler kültür hakkında sunulan materyal, (bir istisna dışında) popüler metanın

doğrudan analizine değil, sanatlar ve sanatların popüler muadilleri üzerine entelektüel tartışmalara yoğunlaşıyor.

"Popüler Kültüre Bakış" başlıklı 1. Bölüm, belirgin bir polemik eğilimine sahip. Orijinal hali, on yıl kadar önce Chicago Üniversitesi İletişim Komitesi'nin sponsorluğundaki bir konferansta yapılan bir sunuştu. O zaman savunmak istediğim, şimdi de yeniden ifade etmek istediğim şey, iletişim ve popüler kültür incelemelerine yönelik, toplumsal araştırma mesleğinde sıklıkla uygulanandan daha az dar görüşlü bir yaklaşım. Burada okur, toplumsal araştırma stratejisinde daha kapsamlı bir yönelim için bazı önerilerin yanı sıra popüler kültüre ilginin tarihsel öncüllerine kısa bir gönderme de bulabilir.

"Sanat ve Popüler Kültür Tartışması: Bir Özet" başlıklı 2. Bölüm'de, bu süreğen entelektüel fikir alışverişi genel tarihsel ve sistematik boyutlarıyla ele alınıyor. Okur burada, kitlesel bir edebiyat piyasası sanatçının konumunu ve toplumsal sesini ciddi biçimde tehdit etmeye başladığında, İngiltere, Fransa ve Almanya'daki Avrupalı entelektüellerin yüzleşmek zorunda kaldığı problemlerin genel hatlarını bulacaktır.

2. Bölüm daha ziyade kalın fırça darbeleriyle seküler bir gelişmeyi resmetmeye çalışırken, 3. Bölüm özgül bir zaman ve mekânın yakın bir analizini sunuyor. "On Sekizinci Yüzyıl İngilteresinde Sanat ve Popüler Kültür Tartışması", bir çağda ve bir ülkede kitlesel bir edebiyat piyasasının ve okur kitlesinin tesiri altındaki sanatçının ve profesyonel eleştirmenin tereddütlerini, umutlarını ve düş kırıklıklarını ele alan bir "örnek vaka" incelemesidir. Tam da bu dönemde, edebiyatın sanat ve meta olarak ikiye ayrılmasını içeren o sancılı süreç ilk kez tam olarak entelektüel farkındalığın odağına yerleşti. Bu kesinlikle karmaşık bir süreçti, zira bir dizi örnekte yazarlar yarı-şizoid bir hava içinde her ikisini de denediler ve hatta bazıları meselenin iki tarafını aynı anda destekleyen bir duruş sergiledi.

"Kitle İdollerinin Zaferi: Popüler Biyografi" başlıklı 4. Bölüm bütünüyle günümüzle ilgili ve popüler emtianın ele alındığı bir örneği temsil ediyor. Popüler dergilerde çıkan Amerikan biyografilerine ilişkin kısım, içerik çözümlemesinde yerleşik araştırma yön-

temlerine de başvurarak, yirminci yüzyılın ilk kırk yılında Amerikan halkının özlemlerinde belli eğilimlerin semptomları olarak dergi yazılarını analiz etmeye çalışıyor. Okur bu içerik çözümlemesinin bir teşhis aracı gibi kullanıldığını fark edecektir – farklı edebi materyaller, bir dönem zarfında, Amerikan toplumunun sosyo-psikolojik alışkanlıklarındaki değişimin belirtileri olarak yorumlanmaktadır.

5. Bölüm'le birlikte sanat olarak edebiyata dönüyoruz. "Edebiyat ve Toplum", kültür sosyolojisinin bir boyutu olarak beşeri bilimler perspektifiyle kavranan bir edebiyat sosyolojisinin ele alması gerektiğini düşündüğüm temel meseleleri belirlemeyi deniyor. Sıralanan sorunlu alanlar epeyce kapsayıcı ama örnekler taslak mahiyetinde – daha fazla ayrıntı isteyen okuru *Literature and the Image of Man* (Edebiyat ve İnsanın İmgesi) başlıklı kitabıma yönlendirmeliyim.

Bu denemelerin hiçbiri uzmanlar için yazılmadı, bu yüzden birçok örnekte kendimi özgün kaynaklardan alıntılarla sınırladım ve ikincil materyalleri listelemedim. Genel olarak yazılar küçük editöryel değişiklikler dışında özgün halleriyle burada sunuluyor. Okur çeşitli yazıların doğduğu bağlamları hatırda tutmalı, çünkü bu bağlamlar genellikle tarzdaki ve argümantasyondaki değişkenlikleri açıklıyor. 1. Bölüm'ün hangi bağlamda yazıldığını zaten açıklamıştım. 2. Bölüm varlığını, yıllarca televizyon programcılığı ve politikası üzerine araştırmaları destekleme olasılığını değerlendirmiş olan Ford Vakfı'nın bunun için oluşturduğu geçici bir komiteye borçlu. Bana verilen özgül görev, büyük oranda Amerikan kültürel kamu politikasının liderlerinden oluşan bu komiteye, kitle iletişim araçlarının genel kültürel ve tarihsel çerçevesi üzerine bir çalışma sunmaktı. 5. Bölüm de tarihsel olarak belli bir bağlamda ortaya çıktı. 1947 yılında Illinois Üniversitesi bir İletişim Araştırmaları Enstitüsü kurduğu zaman, enstitünün ilk müdürü olan Wilbur Schramm, edebiyatın kendi başına bir iletişim aracı olduğuna ilişkin iddiamın altında yatan ilkeleri ana hatlarıyla açıklamam için beni davet etmişti. 3. Bölüm'ün hikâyesi ise şöyle: Benim beşeri bilimler yönelimimin farkında olan ama bunu kendi bilimsel yaklaşımı içinde pek

de paylaşmayan, bu ülkenin en önde gelen iletişim sosyoloğu, Columbia Üniversitesi'nden Paul F. Lazarsfeld, *Common Frontiers of the Social Sciences* (Sosyal Bilimlerin Müşterek Sınırları) başlıklı bir derlemeye bir araştırma monografisiyle katkıda bulunmam için beni cesaretlendirdi. Neticede kitap, Barnard Koleji Sosyoloji Bölümü Başkanı Mirra Komarovsky'nin editörlüğünde çıktı.

1. Popüler Kültüre Bakış

Çağdaş kitle kültürü analizlerini sınırlayan kör nokta, Tocqueville'in bir asır önce Amerikan zihninin bilgi toplama takıntısı üzerine yazdıklarında öngörülmüştü:

> Amerikalıların uygulamaları, onları kendi yargı standartlarını sadece kendilerinde sabitlemeye yönlendirir. Pratik hayatlarının sunduğu bütün küçük zorlukları yardım almadan çözmeyi başardıklarını gördükçe, dünyadaki her şeyin açıklanabileceği ve dünyadaki hiçbir şeyin anlama sınırlarını aşamayacağı gibi bir sonuca varırlar. Böylece, kavrayamadıklarını inkâr etme durumuna düşerler; bu da onları sıradışı şeylere karşı inançsızlık ve doğaüstü şeylere karşı da neredeyse aşılmaz bir tiksintiyle baş başa bırakır. Sadece kendi tanıklıklarına güvenmeye alıştıkları için, dikkatlerini cezbeden nesneyi mutlak bir açıklıkla görmeyi severler; onun için nesneyi örten her şeyi olabildiğince sıyırırlar; nesneyi daha yakından ve günışığında görmek için nesneden kendilerini ayıran ne varsa ondan kurtulur, nesneyi görünmekten gizleyen ne varsa onu ortadan kaldırırlar. Bu zihinsel eğilim, kısa zamanda, kendileriyle hakikat arasına yerleşen lüzumsuz ve rahatsız edici perdeler olarak gördükleri formları lanetlemelerine yol açar.[1]

Bu "perdeler" adına benim savunmam, sistematik olmayan beş gözlem içeriyor. Bu bağlamda, (1) popüler kültür tartışmasının modern tarihte asırlık bir geleneğe sahip olduğunu belirteceğim; (2) günümüzdeki popüler kültürün tarihsel konumunu tespit edeceğim; (3) çağdaş popüler kültürün toplumsal işleviyle ilgili ampirik araştırmaların genel yaklaşımını değerlendirmeye dönük bir girişimde bulunacağım; (4) popüler kültürün günümüzdeki felsefi, niteliksel, araştırmaya dayanmayan analizini kısaca özetleyeceğim; ve (5) toplumsal eleştiri ile toplumsal araştırma arasındaki ilişki üzerine notlar sunacağım.

1. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, New York: A. Knopf, Inc., 1945, s. 4; Türkçesi: *Amerika'da Demokrasi*, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı, 2015.

I. Popüler Kültür – Eski Bir Açmaz

Yabancı bir ülkede radyo dinleme alışkanlıklarına ilişkin bir araştırmada, görüşülen kişilerden biri şöyle demiştir:

> Radyo yalnız insanların yoldaşıdır. Neredeyse yarım asırdır devasa adımlar atıyor. Özellikle cüzi bir emeklilik maaşı olup da başka geliri olmayan, tümüyle yalnız kalan kadınlar, radyo sayesinde artık bütün dünyayla irtibat halindeler. Bu kadınlar düpedüz bir dönüşüm geçiriyorlar; bir nevi ikinci baharlarını yaşıyorlar. Güncel gelişmelerin farkındalar; spor dünyasının, filmlerin, oyunların, haber başlıklarının yıldızlarını biliyorlar. Köydeki insanların radyonun dediklerine gönderme yaparak Mozart ve Chopin'in meziyetlerini tartıştıklarını duydum.

Diğer taraftan başka bir kadın evde radyosunun olmadığını açıklamıştır. Niçin olmadığı sorulduğunda yanıtı şöyle olmuştur:

> Çünkü evde radyo olunca insan dayanamıyor. Herkes budala gibi dinliyor, çocuklar ve diğerleri de... Arkadaşım G.'nin evinde kaldığımızda kocam sürekli radyoyla oynuyor.

Bu kadının görüşü bir diğer erkek tarafından desteklenmiştir. O da evde radyoya izin vermeyi reddetmiştir. Evdeki çalışmaların, sohbetin ve etkinliğin yeterince ilgi uyandırdığına, radyodan gelişigüzel dökülen konuşma ve müziğin herkesin entelektüel düzeyini düşürdüğüne inanmaktadır.

Bu spontane sözler, modern çağ boyunca her daim mevcut olan iki temayı vurgular: bir yandan, bireyi daha fazla sosyalleştiren herhangi bir araca yönelik olumlu bir tutum; diğer yandan, boş zaman etkinliğinin kurumsal biçimlerinin herkesi tek düzeye indiren ağırlığı altında çalışan bireyin zihinsel ve ahlaki durumuna ilişkin bir kaygı.

Biyolojik ve maddi açıdan hayatta kalmanın gereklerinin ötesinde, canalıcı soru şu olmuştur: Ne uykuya ne de çalışmaya ayrılmış olan bu yaşam süresi nasıl yaşanmalıdır? Modern toplumun her toplumsal ve kültürel düzeyinde sorulan soru –artık biraz boş vaktimiz olduğuna göre ne yapabiliriz?– en mükemmel entelektüel formülas-

yonunu, hiçbir zaman gerçekleşmemiş olan felsefi bir diyalogda buldu. Montaigne on altıncı yüzyılda, ortaçağ kültürünün çöküşünden sonra bireyin durumunu değerlendirdi. Montaigne özellikle, feodalite sonrası toplum koşullarında herkese muazzam baskıların uygulandığı güvensiz bir dünyada yaşamak zorunda kalan insanları saran yalnızlıktan etkilenmişti. Baskıların tahribatından kaçmak, yalnızlık dehşetinin içinde kaybolmaktan kaçınmak için, çıkış yolu olarak bir şeylerle oyalanarak kafa dağıtmayı öneriyordu, çünkü "Varyete her zaman avutur, çözer ve dağıtır". Gayet modern kabul ettiğimiz birkaç temel kavram da on altıncı yüzyıl gibi erken bir zamanda ortaya çıkmıştır: kaçış, oyalanma ve "ödünç duygular".

Sanatların dahi doğal aptallığımızdan ve zihinsel zayıflığımızdan faydalanması mantıklı mıdır? Retorik der ki, dava vekili, savunma dedikleri farsta, ödünç duygularından ve kendi sesinin tınısından etkilenecek ve sergilediği tutkuya kapılarak acı çekecektir. Dava vekili, oynadığı bu maskeli oyunda gerçek ve somut bir keder halini taklit ederek bunu davayla ondan da az ilgilenen jüriye aktarmaya çalışacaktır. Cenazelerde matem törenlerine yardım için kiralanan, gözyaşı ve kederlerini tartı ve ölçüyle satan insanlar gibi... Çünkü ödünç duygularla harekete geçmelerine rağmen, olaya uygun yüz ifadeleri takınmanın alışkanlığıyla, genellikle sahici bir melankoliye kendilerini kaptırır ve ondan etkilenirler.[2]

Montaigne'inkiyle boy ölçüşebilecek bir karşılık bir asır sonra geldi. Bu süre zarfında ticari kültür gelişmiş, Reformasyon öncesi ya da sonrasında dinin azalan tesiri, ortalama yaşam tarzlarında kendini çok daha fazla hissettirmişti. Huzursuzluk, kişinin kendini adadığı şeyden kurtulması olarak görülen mutluluk arayışı her yerde başlıca toplumsal mesele haline gelmişti. İşte o zaman Pascal, insanın kendi benliğine zarar veren huzursuzluğa tamamen teslim olmasına karşı konuştu:

İnsanlar çocukluklarından itibaren onurlarını, mülklerini, arkadaşlarını ve hatta arkadaşlarının onur ve mülklerini korumakla görevlendirilirler. İşe,

2. *The Essays of Montaigne*, çev. E. J. Trechmann, New York: Modern Library, Inc., 1946, s. 729 vd.; Türkçesi: *Denemeler*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

dil incelemelerine ve fiziksel egzersize gömülürler; kendilerinin ve dostlarının sağlık, onur ve servetleri iyi durumda olmadıkça mutlu olamayacakları, tek bir noksan şeyin kendilerini mutsuz edeceği söylenir onlara. Bu yüzden insanlara gün doğar doğmaz koşuşturmaya başlamalarını sağlayan iş ve gaileler verilir. "Bu onları mutlu kılmak için ilginç bir yol," diye haykıracaksınız. "Onları perişan etmek için daha fazla ne yapılabilirdi ki?" Elbette! Ne yapılabilirdi? İnsanları bütün bu gaileden kurtarabilirdik örneğin, çünkü ondan sonra kendilerini görürlerdi: Ne oldukları, nereden gelip nereye gittikleri üzerine düşünürlerdi; bu yüzden onları ne kadar çalıştırıp oyalasak azdır. İşte bunun için onlara bol miktarda iş verdikten sonra, eğer rahatlamak için biraz zamanları kalırsa, o süreyi eğlence ve oyunla değerlendirmelerini ve her zaman tümüyle meşgul olmalarını öğütlüyoruz. İnsanın kalbi nasıl da kof ve kaba saba![3]

Pascal tekrar tekrar, yaşam tarzı olarak "eğlence" dediği ve sadece kalıcı mutsuzluğa yol açacağını düşündüğü şeye karşı bizi uyarır:

Zaman zaman insanların çeşit çeşit oyalanma tarzlarını; bir sürü tartışmanın, tutkunun, cesur ve genellikle kötü girişimlerin yaşandığı mahkemede ya da savaşta kendilerini maruz bıraktıkları acıları ve tehlikeleri düşündüğümde, *insanların bütün mutsuzluğunun tek bir olgudan kaynaklandığını, bunun da kendi odalarında sessizce oturamamaları olduğunu* keşfettim.

... İnsanların, içlerindeki daimi mutsuzluk duygusundan kaynaklanan ve onları dışarıda meşgale ve eğlence aramaya sevk eden gizli bir içgüdüsü var.[4]

Demek ki boş zamana yönelik tutum Montaigne'e göre hayatta kalmayı güvence altına alırken, Pascal'a göre tahrip edicidir. İhtilaf hâlâ sürüyor. Radyo araştırmasında ve bilimsel incelemelerin tanıklığında gösterildiği gibi, gündelik hayatta bütün entelektüel düzeylerde her iki tarafın da taraftarları mevcut. Bir yanda, her şey henüz harika olmasa da her gün iyiye gidiyor der gibi görünen iyimser kitle iletişim aracı analisti yer alıyor.[5] Diğer yandaysa modern insanın yalnızlığını tam bir hüsran düzeneği olan kitle iletişim araçla-

3. Blaise Pascal, *Pensées*. Everyman's Library, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1931, s. 44; Türkçesi: *Düşünceler*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say, 2005.

4.. *A.g.y.*, s. 39-42.

5. Bkz. örneğin Coulton Wough, *The Comics*, New York: The Macmillan Company, 1947, s. 354.

rıyla bağlantılandıran, konformist olmayan toplum eleştirmenini buluyoruz.[6]

Açmazı ifade etmek için kullanılan dildeki apaçık farklar aradaki üç yüz yıllık süreye işaret ediyor. On altıncı ve on yedinci yüzyıl filozofları sosyoloji jargonundan kaçamaz; profesyonel olmayan radyo dinleyicileri ya da radyo dinlemeyenler ise, gündelik hayata sinen ve her insanı kendi Montaigne'i –hatta belki kendi Freud'u– haline getiren psikolojik özçıkardan kaçamaz. Ama terminolojideki bu farklılıkların altında, açmaz aynı kalır: Belki de bu açmaza, popüler kültüre psikolojik yaklaşımlar ile ahlaki yaklaşımlar arasındaki bir çatışma denebilir.

II. Popüler Kültürün Tarihsel Konumu

Popüler kültürün karşıt kavramı sanattır. Bugünlerde gerçekliğin manipüle edilen bir yeniden-üretimi, kendiliğindenlik niteliğine sahip olan sanatsal ürünlerin giderek daha çok yerini alıyor; ve bunu yaparken popüler kültür yankılamaya değer ne bulursa onu onaylayıp yüceltiyor. Schopenhauer müziğin "bir kez daha dünya" (*die Welt noch einmal*) olduğunu söylemiştir. Bu aforizma, sanat ile popüler kültür arasındaki aşılmaz farkı gösterir: Kendini sürdürebilen araçlara sahip olan bir mecra yoluyla içgörünün artması ile ödünç aletlerin kullanımıyla verili olguların salt yinelenmesi arasındaki farktır bu.

Eğlence ve yayın dünyalarının ürünleri Batı uygarlığımızda içerik ve motivasyon olarak kabaca ulus, aile, din, serbest teşebbüs, bireysel inisiyatif gibi temaları işleyecektir; Doğu'da ise daha yüksek üretim erişimleri, ulusal kültürler, Batı'nın ahlaki ve kültürel yozlaşması gibi temaları. Tema farklılıkları belirleyici değildir ve her halükârda, bu iki dünyayı birbirinden ayrı tutan siyasi farklılıklardan çok daha az önemlidir. Hayatı *ancien régime*'de başlayıp Devrim ve Napolyon çağının ardından gerici Bourbon restorasyonu gün-

6. Bkz. örneğin James T. Farrell, *The League of Frightened Philistines*, New York: Vanguard Press, s. 276-77.

lerine uzanan, Marx'ın zamanından önce yaşamış büyük Fransız sosyalist filozofu Saint-Simon bir keresinde, en çelişkili siyasal sistemleri deneyimlediği sıralarda, siyasal değişimden hiç etkilenmeyen, tutarlı, derinlere kök salmış toplumsal eğilimlerin bu onyıllar içinde kendilerini hissettirdiklerini anladığını söylemiştir. Bu içgörüde toplum kavramının ta kendisi yatar. Günümüzde siyasal sistemler katı ve tutarlı bir biçimde birbirinden farklıyken, verili bir siyasal sistem içindeki popüler kültürün içeriğinde de toptan bir tutarsızlık vardır – ve popüler kültür toplumun birincil düzeydeki bir öğesidir. Ölçüm standardı elbette bütüncül toplumsal duruma, özellikle de iktidarın dağılımına pratik uygunluğudur.

Modern popüler kültürün kâşifi değilse bile eşsiz bir eleştirel çözümleyicisi, popüler kültürün içerik açısından göreliliğini formüle etmiştir. "Sanatlardaki o modern sahte pratikler," diye yazar Nietzsche,

> gerekli görülür – yani modern ruha en uygun ihtiyaçları tümüyle karşılıyormuş gibi görülür. ...
>
> Sanatçılar demokratik bir çağın tatminsiz, hırslı, kendini kandıran bireylerinin karanlık içgüdülerini anlatır durur: pozun önemi. ... Bir sanatın yordamları bir diğerinin alanına aktarılır; sanatın nesnesi bilimin, Kilise'nin, ırkın çıkarlarının (milliyetçilik) ya da felsefenin nesnesiyle karışır – bir adam bütün çanları aynı anda çalar ve kendisinin bir tanrı olduğuna ilişkin müphem kuşkuyu uyandırır. ...
>
> Sanatçılar kadınları, mağdurları ve adaletsizliğe karşı çıkan öfkeli halkı pohpohlarlar. Uyuşturucu ve afyon sanatta baskın hale getirilir. Bu durum kültürlü insanların, şiir ve antik dönem tarihi okurlarının tuhaf bir biçimde hoşuna gider.[7]

Nietzsche'nin, kültür filozoflarının genel terimleriyle ifade ettiklerini günümüzde savunanlar vardır. Çizgi filmlerin bir analizinde, modern bir yazar materyal seçimindeki toplumsal uygunluk kriterine dikkat çekmiştir:

> Yansıttığı şeye eleştirel bakmamak, Disney'in ayırt edici niteliğidir. Disney oldukça basittir. Toplumdaki değerler hâlâ topluma hizmet ediyor-

7. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, Cilt II, *Complete Works*, Londra: T. N. Foulis, 1910, s. 265-66; Türkçesi: *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli, Say, 2017.

sa, hâkim olan görünüm nispeten parlak ve saldırgansa, bunlardan doğaçlama bir şeyler uyduracak ve bize Mickey Mouse'u verecektir. Zaman kriz zamanıysa ve değerler topluma artık hizmet etmeyip bir çatışma ve sorgulama içindeyse, hâkim haletiruhiye derin bir şaşkınlıksa, yine hiç sınır tanımadan doğaçlama yapacaktır. Disney'in özel marifeti, kendini utandırmamasıdır. Bu onun düşlerini bazen canavarca kılar; ama aynı zamanda geniş bir referans aralığına sahip olmalarını da sağlar.[8]

Şimdiki savaş sonrası dönemde, ikna edici kültürel ve ahlaki çözümlerin yokluğundan duyulan hayal kırıklığı baskın hale geldi. Bu hayal kırıklığı, seri imalattan çıkma eğlence ürünlerinde, özellikle de kurumsal dinin klişelerinin ve karakteristik niteliklerinin manipüle edilmesinde ifade buluyor. Ortalama bir filmde, aşk arayışı rahibin görünmesi anlamına geliyor. Nietzsche bir çöküş ve nihilizm çağında dine uygulanan suni teneffüs hakkında zaten yorumda bulunmuştu. "Tanrı öldü" derken, modern hayatın taşkınlık dolu etkinliklerinin, doldurulamayacak bir boşluğu doldurma girişimi içinde popüler kültürü ürettiğini söylemek istiyordu. Nietzsche dinin istikrarsız rolünü uygarlığın baskısıyla ilişkilendiriyordu:

> Duyguların, bilginin, deneyimlerin toplamı, yani kültürün tüm yükü öyle arttı ki, sinir ve düşünme güçlerinin aşırı uyarılması genel bir tehlikedir. Avrupa ülkelerinin kültürlü sınıfları istisnasız nevrotiklerden oluşuyor ve en büyük ailelerin hemen hemen her birinin bir üyesi deliliğin eşiğinde duruyor. Gerçi şimdi sağlığa her biçimde özen gösteriliyor; ama asıl soruna gelince, o duygu geriliminin, o ezici kültür yükünün hafifletilmesi gerekiyor; büyük kayıplar pahasına elde edilecek olsa bile, yeni bir Rönesans'a beslediğim büyük umuda yer açacak bir hafifletme bu.[9]

Bu alıntıyla popüler kültür ile sanat arasındaki, sahte doyumlar ile bireyin kendini daha iyi gerçekleştirmesi yolunda bir adım olarak sahici bir deneyim (Aristoteles'in katarsis'inin anlamı da budur) arasındaki farklılıklara dönüyoruz. Sanat eylemin eşiğinde yaşar. İn-

8. Barbara Deming, "The Artlessness of Walt Disney"; ilk basımı *Partisan Review* (İlkbahar 1945), s. 226.

9. Friedrich Nietzsche, *Human All-Too-Human: A Book for Free Spirits*, Cilt VII, *Complete Works* içinde, s. 227; Türkçesi: *İnsanca, Pek İnsanca*, çev. Mustafa Tüzel, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 176-77.

sanlar bir zamanlar taptıkları ve şimdi Güzel olarak keşfettikleri şeylerden tabiri caizse geri adım atarak, kendilerini nesnelerle kurdukları mitik ilişkiden gerçek anlamda kurtarırlar. Güzelliği deneyimlemek, doğanın insanlar üzerindeki ezici hâkimiyetinden kurtulmaktır. Popüler kültürde insanlar her şeyi, Güzel olana hayranlığı bile terk ederek kendilerini mitik güçlerden kurtarırlar. Verili gerçekliği aşan her şeyi inkâr ederler.[10] Bunun tam da, açılıştaki alıntımızda Tocqueville'in ima ettiği nokta olduğunu düşünüyorum. İnsan güzellik alanından eğlence alanına geçer; bu alan ise toplumun ihtiyaçlarıyla bütünleşip bireyin kendini gerçekleştirme hakkını reddeder.[11] Bundan böyle insanlar yanılsamalara teslim olmaz.

III. Toplumsal Araştırma ve Popüler Kültür

Modern sosyal bilimler, modern toplumsal kültürü ele almak için ne ölçüde donanımlı? Araştırma araçları son derece incelikli hale gelmiş durumda. Fakat bu yeterli mi? Ampirik sosyal bilimler bir tür uygulamalı çilecilik olup çıktı. Yabancı güçlere bulaşmaktan uzak duruyor ve katı biçimde uygulanan yansızlık atmosferinde serpilip gelişiyor. Anlam alanına girmeyi reddediyor. Örneğin bir televizyon araştırması, televizyonun aile yaşamı üzerindeki tesiri hakkındaki verilerin analizine uzun uzun yer veriyor ama bu yeni kurumun gerçek insani değeri sorununu şairlere ve hayalperestlere bırakıyor. Toplumsal araştırma modern yaşamın birçok yönünü –kitle iletişim araçları dahil– olduğu gibi kabul ediyor. Bunları tarihsel ve ahlaki bir bağlama yerleştirme hedefini reddediyor. Modern çağın başlangıcında sosyal teorinin modeli teolojiydi, ama bugün doğa bilimleri teolojinin yerini aldı. Modellerdeki böyle bir değişimin geniş kapsamlı etkileri var. Teoloji ruhun kurtuluşunu amaçlar, doğa bilimi ise manipülasyonu; biri cennet ve cehenneme götürür, diğeri tekno-

10. Mit ve sanat üzerine kapsamlı bir teori için bkz. Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklarung*, Amsterdam: Querido Verlag, 1947, çeş. say.; Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Elif Öztarhan, Nihat Ülner, Kabalcı, 2010.

11. Bkz. Tocqueville, *Democracy in America*, Cilt I, s. 264.

loji ve makineye. Bugün sosyal bilimler, itinayla sınırları çizilmiş, az çok yapay biçimde ayrıştırılmış sosyal sektörlerin bir analizi olarak tanımlanıyor. Sosyal bilimler böyle yatay sektörleri, kendi araştırma laboratuvarını oluşturan öğeler olarak görüyor ve kabul edilebilir tek toplumsal araştırma laboratuvarının tarihsel durumlar olduğunu unutmuşa benziyor.

Durum her zaman böyle değildi. Özellikle gazeteler tarafından temsil edilen popüler kültür, yaklaşık yüz elli yıldır tartışma konusu. Sosyal bilimlerde doğalcı evreye girilmeden önce popüler kültür fenomenleri toplumsal ve tarihsel bir bütün olarak ele alınıyordu. Bu, Napolyon zamanından Hitler zamanına kadar dini, felsefi ve siyasi tartışmalarda geçerliydi. Çağdaş sosyal bilim literatürümüz, on dokuzuncu yüzyılda siyasi ve kültürel cephelerin hem sol hem de sağ kanatları üzerine yazılmış ciltlerce eserden bihaber görünüyor (ya da en azından onlara herhangi bir atıf içermiyor ve onları kullanıma sokmuyor). Sosyalist polemikler kadar Katolik toplum felsefesini; Nietzsche kadar, popüler kültürün eleştirisi aracılığıyla modern kültürün krizi nosyonunu kabul ettirmeye çalışan, büyük ama hiç tanınmayan Avusturyalı eleştirmen Karl Kraus'u da ihmal etmiş görünüyor. Kraus dikkati dilin analizine yoğunlaştırmıştır. Kraus'un denemelerinin ortak paydası şu tezdir: Klasik anlamıyla kişiliğin, özerk birey kavramının ve varlığının çözülüşünü ve hatta yok oluşunu, dilin içinin boşaltılmasında görebiliriz.

Çağdaş basının rolünü, hatta okur sayıları gibi özgül sorunları inceleyenler, basına dair on dokuzuncu yüzyıldaki ve yirminci yüzyıl başlarındaki analizleri okusalar iyi yaparlar. Orada, farklı siyasi ve felsefi kamplarda, toplumsal fenomenleri bağlam içinde –basın örneğinde, modern gazetenin orta sınıfların ekonomik, toplumsal ve siyasi özgürleşme tarihiyle ilişkisini göz önüne almanın– faydalı sonuçlarını görebilirler. Modern gazete üzerine bir inceleme, hem bir devrin sonunda yazan Karl Kraus'unki gibi eleştirel materyallerden, hem de on dokuzuncu yüzyılın başında yazan Alman siyaset yazarı Joseph Görres'in çalışmasındaki gibi iyimser tutumlardan oluşan tarihsel çerçevenin farkında değilse, kelimenin tam anlamıyla anlamsızdır. Görres şöyle der:

Herkesin arzuladığı ve istediği şey, gazetelerde ifade edilecektir; fakat herkesi sıkıntıya sokan ve rahatsız eden şey de ifadesiz kalmamalıdır; hakikati dürüstçe, koşulsuz ve zincirlere vurmadan dile getirecek birileri olmalıdır. Çünkü iyi bir anayasa altında ifade özgürlüğü hakkı, sadece hoş görülen bir şey değil temel bir gerekliliktir; konuşmacıya, kendi yanlışı ve yalanlarıyla hakkını kaybedene kadar kutsal bir kişi olarak bakılacaktır. Böyle bir özgürlüğe karşı mücadele edenler, kendi büyük hatalarının yükü altında ezildikleri yolundaki suçlamaya maruz kalabilirler; adil davrananlar konuşma özgürlüğünden çekinmezler – konuşma özgürlüğü neticede sadece "kim hak ediyorsa onun onurlandırılmasına" götürür; ama pisliğe ve karanlığa bağımlı olanlar kesinlikle gizlilikten hoşlanırlar.[12]

Bu, bütün sosyoloji alanının tarih etini reddedip çağdaş kemiğe talim ettiği anlamına gelmiyor elbette. Sosyal teoride ve sosyal tarihte bir dizi önde gelen bilgin, tarihsel bir uygarlığın vicdanını canlı tutuyor. Robert E. Park'ın aşağıdaki sözleri yeniden okunmaya değer:

Aslında terimin modern anlamıyla gazete diye bir şeyin olmasının nedeni, yaklaşık bir asır önce, tam olarak 1835 yılında, New York ve Londra'daki birkaç gazete yayıncısının şunları keşfetmesidir: (1) Çoğu insan, eğer okuyabiliyorsa, editör yazısından ziyade haberleri okumayı daha kolay bulur; ve (2) sıradan insan eğitilmekten ziyade eğlendirilmeyi tercih eder. Bu, o zaman için gerçek bir keşif niteliği ve önemi taşıyordu. Daha sonra Hollywood'un yaptığı keşfe, beyefendilerin sarışınları tercih ettiğine dair keşfe benziyordu. Her durumda, modern gazete yalnızca bugünkü niteliğini değil, bir tür olarak varlığını sürdürmesini de ilgili ilkenin istikrarlı uygulamasına borçludur.[13]

Park'ın görüşü, Louis B. Wright'ın kitle kültürü tarihi üzerine mükemmel bir çalışmasında onaylanır:

Modern Amerika'nın popüler kültürünün soyağacının izini sürmek istersek, ideolojisinin büyük kısmının Elizabeth dönemi İngilteresinin orta sınıf düşüncesinde örtük olarak bulunduğunu görebiliriz. Amerikan kültürü tarihçisi, Rönesans dönemine dönüp bakmalı ve tüccarların unutulan literatürünü adamakıllı okumalıdır.[14]

12. Joseph Görres, *Rheinischer Merkur*, 1 ve 3 Temmuz 1814.

13. *News and Human Interest Story*, Giriş, Helen MacGill Hughes, Chicago: University of Chicago Press, 1940, s. xii-xiii.

Amerikalılarla Avrupalılar arasındaki entelektüel ilişkide ara sıra ortaya çıkan zorluklardan biri belki de, ilkinin tarihe karşı alerjisinin olması, ikincisinin ise tarihe aşırı duyarlı olmasıdır. Bunu örnekleyebilirim: Samuel A. Stouffer ve ekibinin kayda değer çalışması *The American Soldier*'ın (Amerikan Askeri) ilk iki cildini aldığım zaman, yazarların araştırmalarını, Platon'dan beri askerler konusunda geliştirilen sosyal teoriler bağlamına nasıl yerleştirdiklerinin merakı içindeydim. Fakat Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ından bir alıntının ötesinde hiçbir tarihsel referans bulamadım. Alıntı şuydu: "Savaş durumunda orduların kuvveti, başka bir şey ile, bilinmeyen bir X ile çarpılan kütlenin bir sonucudur." Yazarlar alıntıya şu yorumu eklemişlerdi: "Demek ki, belki de askeri tarihte ilk kez, bu bölümün başında Tolstoy'un *Savaş ve Barış* kitabından yapılan alıntıda betimlenen X faktörüyle ilişkili istatistikî kanıtı sunmak mümkün oldu."[15] Yazarlar Tolstoy'un cümlesindeki matematiksel sembolizme hayran kalmış görünürler ama Napolyon zamanındaki orduların toplumsal durumunu modern koşullarla karşılaştırmanın baştan çıkarıcılığına başarılı bir biçimde direnmişlerdir. Böyle kahramanca bir dizginleme karşısında, başka bir sosyoloğun aşağıdaki alaycı sözünü alıntılamak uygun görünüyor: "Bu bağlamda modern psikolojinin başarısızlığından söz ediyorum. *Ordre du coeur*'ün (kalbin mantığının) en güncel psikoloji ya da etik ders kitaplarından çok La Rochefoucauld ve Pascal'dan (*ordre du coeur* terimini o ortaya atmıştır) öğrenilebileceğine inanıyorum."[16]

Toplumsal araştırmacının içinde bulunduğu o muazzam tecrit hali, bana genel bir şüpheyi pekiştirme eğilimindeymiş gibi geliyor: toplumsal araştırmanın son kertede pazar araştırmasından, çıkarlara

14. Louis B. Wright, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1935, s. 659-69. Edwin Miller'ın *The Professional Writer in Elizabethan England* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959) kitabı, kitle kültürünün başlangıç evresini aydınlatmak üzere tarihsel bir çerçevenin kullanılmasının önemli bir örneğidir.

15. Samuel A. Stouffer ve diğ., *The American Soldier: Adjustment during Army Life*, Cilt I, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1949, s. 8.

16. J. P. Mayer, *Sociology of Film*, Londra: Faber & Faber, 1945, s. 273.

hizmet eden bir manipülasyon aygıtından, gönülsüz müşterileri hevesle para harcamaya hazırlayan bir araçtan başka bir şey olmadığı şüphesini. Sadece yirmi yıl önce, sosyal bilimciler kitle iletişim araçlarının tehlikelerinin pekâlâ farkındalardı ve kitle iletişim araçlarının olumlu olduğu kadar olumsuz potansiyelleriyle ilgilenmeyi görevlerinin bir parçası sayıyorlardı.[17]

Bugün manipülasyon sosyal bilimlerin bir amacı olarak sorgulanmadan kabul ediliyor. Bir yayıncı artık olağanüstü bir sosyolojik çalışmayı kitabın cildinde aşağıdaki tanıtım yazısıyla övmeye cüret edebiliyor:

> İnsan davranışını bilimsel kanıtlar temelinde yönlendirme doğrultusunda ilk kez bu ölçekte bir girişimde bulunuldu ve bulgular, toplumsal araştırmalarda ve toplum yönetiminde yeni bir çağın açıldığını gösteriyor.
>
> Editörün umudu, sosyal bilimlerin değerinin, özgün araştırmanın hizmet ettiği askeriyeye yakışacak kadar büyük olmasıdır.
>
> Sorunlar çoğu yerde savaş zamanına özgü ordu sorunlarıdır. Ama içerimleri evrenseldir.[18]

Tarihsel ya da felsefi bir referans noktasının olmaması ve menfaat, içler acısı bir formalite evliliği yapıyor.

IV. Günümüzde Toplumsal Eleştiri ve Popüler Kültür

Günümüzde popüler kültürün toplumsal eleştirisi, herhangi bir sistematik teori bütününden yoksundur. Frederick Laws bu durumu isabetli bir biçimde şöyle ifade etmiştir:

> Özellikle muazzam dağıtım makineleri olan *yeni medyanın* ürünlerine uygulandığında, *eleştirinin günümüzdeki durumunun kaotik olduğunun* inkâr edilmesi zordur. Çoğu eleştiri yazısı, heyecanında seçici değil ve reklam metninden zor ayırt ediliyor. ... *Genel olarak kabul edilen ve açık seçik ifade edilen değer standartlarından yoksunluk söz konusu.* Bu kafa karışıklı-

17. Öncü bir makale için bkz. Malcolm A. Wiley ve Stuart Rice, "The Agencies of Communication", *Recent Social Trends in the United States* içinde, Cilt I, New York: McGraw-Hill Book Co., Inc., 1933, s. 215.

18. Samuel A. Stouffer ve diğ., *The American Soldier*, I. ve II. cildin kapakları.

ğının kısmen, *sanat yapıtlarının üretildiği ve değerlendirildiği toplumsal çerçevenin kökten değiştiğini* anlama ya da kabul etme başarısızlığına bağlı olduğuna inanıyoruz. Dağıtım araçlarının ya da izleyicinin toplumsal kökeninin boyutunun sanat ya da eğlencenin kalitesini tümüyle belirlediğini varsaymak saçmalıktır, ama etkilemezmiş gibi yapmak da aptallıktır.[19]

Günümüzde kitle kültürü üzerine son derece eleştirel bir literatür var. Bu eleştirinin bir kısmı ürüne yönelik, ama daha fazlası ürünün bağımlı olduğu sisteme karşı bir eleştiri niteliğinde. Salt felsefi ya da sosyolojik çalışmalarda olduğu gibi, özel analizlerde de çoğu yazar, popüler kültür ürünlerine dair nihai nitelemelerde mutabık kalıyor.

Modern uygarlığın mekanikleşmiş çalışma süreçlerinde bireyin gerilemesi kitle kültürünün ortaya çıkmasına yol açar, kitle kültürü halk sanatının ya da "yüksek" sanatın yerini alır. Popüler kültürün bir ürünü hakiki sanatın özelliklerinden hiçbirine sahip değildir ama bütün mecralarıyla popüler kültürün kendine ait hakiki nitelikleri vardır: standartlaşma, basmakalıp yargı, muhafazakârlık, yalancılık, manipüle edilmiş tüketim malları.

Halkın istediği şeylerle denetim güçlerinin iktidarda kalmak için halka dayattığı şeyler arasında karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi vardır. Çoğu uzman, popüler kültürün alımlanmasında reklam alışkanlığının başlıca güdüleyici kuvvet olduğu ve ürünlerin kendilerinin nihayetinde reklam niteliğine büründüğü fikrindedir.

Halkın beğenisi üzerine bir fikir birliği yoktur. Kimileri neyin iyi olduğu konusunda insanların içgüdülerine güvenirken, hâkim olan görüşe göre halkın estetik zevkinin kıstasları sadece kötü ve kaba olanla sınırlıdır.

Bütün medyanın değerlere yabancılaştığı, eğlenceden ve oyalanmadan başka bir şey sunmadığı –bunların da nihai olarak dayanılmaz bir gerçeklikten kaçışı kolaylaştırdığı– konusunda dikkate değer bir mutabakat vardır. Devrimci eğilimlerin çekingence baş gösterdiği her yerde, bu eğilimler bolluk, macera, tutkulu aşk, iktidar

19. Frederick Laws, *Made for Millions: A Critical Study of the New Media of Information and Entertainment*, Londra: Contact Publications Limited, 1947, s. xvii.

ve genel olarak sansasyonellik gibi arzu-düşlerinin sahte bir biçimde doyurulmasıyla yatıştırılır ve kısa zamanda durdurulur.

Islah reçeteleri, kitlelerde hayatta değerli olana yönelik bir beğeni yaratmak üzere estetik açıdan daha iyi mallar öneren naif tekliflerden, toplumsal iktidarın günümüzdeki kuruluşu içinde herhangi bir ıslah umudu olmadığı ve daha iyi popüler kültürün daha iyi bir toplum gerektirdiği teorisine kadar uzanır.

Son olarak, kitle kültürü ürünleriyle gerçek hayat arasındaki ilişkiler hakkında dikkate değer bir spekülasyon vardır. Radyo, filmler, gazeteler ve çoksatanlar, aynı anda hem kitlelerin hayat tarzı için modeldir hem de fiili hayat tarzlarının bir ifadesidir.

V. Eleştirel Teori ve Ampirik Araştırma Üzerine Bazı Tezler

Aşağıda popüler kültür araştırmalarının verimli bir biçimde yönelebileceğine inandığım doğrultuya ilişkin bazı nosyonlar yer alıyor:

(1) Kitle iletişim araçlarının incelenmesinde teorik başlangıç noktası pazar verileri olmamalıdır. Ampirik araştırmalar, analize başlamak için belirleyici toplumsal fenomenin tüketicilerin tercihi olduğuna ilişkin yanlış varsayım temelinde çalışmayı sürdürüyor. İlk soru şu: Toplumun bütüncül sürecinde kültürel iletişimin işlevleri nelerdir? Bu soruyu şu gibi özgül sorular izliyor: Toplumsal açıdan güçlü organların sansüründen neler geçer? Formel ve enformel sansürün diktası altında bir şeyler nasıl üretilir?

(2) Bu incelemeler dar anlamda psikolojik olmamalıdır; daha çok toplumsal bütünün nesnel öğelerinin kitle iletişim araçlarında nasıl üretildiğini ve yeniden üretildiğini bulmayı amaçlamalıdır. Bu, temel bir kategori olarak "kitlelerin beğenisi"ni reddetmeyi ima eder, fakat beğeninin tüketicilere teknolojik, politik ve ekonomik koşulların ve üretim alanındaki kodamanların çıkarlarının özgül bir sonucu olarak nasıl empoze edildiğini bulmakta ısrarlı olunmalıdır. "Hoşlanılanlar" ve "hoşlanılmayanlar" toplumsal anlamda gerçekten ne manaya gelir? Örneğin günümüzde insanlar sanki beğeniye göre geniş bir seçme alanı varmış gibi davransalar ve popüler kültürün özgül bir sunumunun lehine ya da aleyhine fanatik bir şekilde

oy verme eğiliminde olsalar bile, böyle davranışların tüm medyanın niteliği olan kurumsallaşmış yinelemeyle ve özgürce tercihte bulunmanın fiilen yok edilmesiyle nasıl bağdaştığı sorusu hâlâ karşımızda duruyor. Bu muhtemelen, beğeninin –liberalizmin bir kavramı– yerini enformasyon arayışının almasını incelememiz gereken teorik alandır.

(3) Ampirik araştırmaların diğer zımni varsayımları –örneğin "ciddi" ve "ciddi olmayan" yazılı, görsel ve işitsel iletişim gibi– dikkatle incelenmeye muhtaçtır. Ciddi ya da ciddi olmayan edebiyatla karşı karşıya gelip gelmediğimize ilişkin sorun iki boyutludur. İlk olarak vasıfların estetik bir analizi yapılmalı ve sonra kitlesel yeniden üretim koşulları altında estetik vasıfların değişime tabi olup olmadığı araştırılmalıdır. Ben "ciddi" denilen programlarda ya da ürünlerde yüksek bir artışın eğitsel ve toplumsal sorumlulukta, sanatı anlamada vb. otomatik olarak "ilerleme" anlamına geldiği varsayımına karşı çıkıyorum. Estetik konularda neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar verilemeyeceğini varsaymak hâlâ tehlikelidir. Estetik kriterlerin tesis edilmesinin iyi bir örneği Benedetto Croce'nin yapıtlarında bulunabilir; Croce sanat yapıtlarının, "geçerlilikleri" hakkında karar vermeyi mümkün kılan içkin yasaları olduğunu somut olarak göstermeye çalışır. Sanatsal ürünlerin doğasını ve niteliğini ortaya çıkarmak için, anket katılımcılarının tepkilerine ilişkin bir çalışmayı sanat üreticilerinin niyetlerine ilişkin bir çalışmayla desteklemek (ya da tersini yapmak) ne gereklidir ne de yeterli.

(4) "Standartlaşma" gibi kavramların yüzeysel bir şekilde kabullenilmesi popüler kültürde içgörüyü artırmaz, çünkü standartlaşmanın farklı bağlamlarda farklı anlamlara geldiği açıktır. Endüstride standartlaşmanın ne anlama geldiğini bilmek istiyoruz. Popüler kültürün özellikle psikolojik ve antropolojik niteliği, modern insanda standartlaşma işlevinin yorumlanmasında muhtemelen anahtar konumdadır – ama bu da bir varsayım. İkinci noktayla bağlantılı olarak, özellikle psikolojik gerilemenin (*regression*) yörüngesiyle ilgileniyorum. Ama keşke popüler kültür tüketiminin gerçekten ergen niteliklerine sahip bir insan tipine mi bel bağladığını, yoksa modern insanın yarı sakatlanmış çocuk ve yarı standartlaşmış yetişkin şek-

linde bölünmüş bir kişiliğe mi sahip olduğunu bilseydim. Mesleki hayatın baskılarıyla entelektüel ve estetik gerilimden muafiyet arasında, popüler kültürün sömürdüğü karşılıklı bağımlılık mekanizmaları olduğuna işaret eden yeterli kanıt mevcut.

(5) Uyaran (*stimulus*) ve uyaranın mahiyeti meselesine gelince, burada Avrupa felsefi mirasıyla bağlantı özellikle fark edilir niteliktedir. Kendi düşüncemin kökleri, felsefi ve tarihsel olarak Dilthey ve sosyolojik açıdan Simmel tarafından tesis edildiği haliyle anlama (*Verstehen*) kavramındadır. Ampirik araştırma sık sık, uyaranı bir psikoloji laboratuvarındaki renk uyaranı gibi içerikten yoksun olarak kavrar. Fakat popüler kültürde uyaranın kendisi tarihsel süreç içindedir ve uyaran ile tepki arasındaki ilişki, tepki verenin ve uyaranın tarihsel ve toplumsal kaderi tarafından önceden biçimlendirilir ve yapılandırılır.

2. Sanat ve Popüler Kültür Tartışması: Bir Özet*

Bu bölümün amacı, çağdaş kitle iletişim araçlarının, özellikle de televizyonun incelenmesine daha geniş bir temel sağlamaya yönelik bir ilk adım olarak, sanat ve eğlence meselesi etrafında toplanan tarihsel tartışmaların bazı önemli öğelerini belirlemektir. Birkaç yüzyıla yayılan bu materyalin sistematik bir envanterini sunmak, tarihçilerin, filologların ve sosyal bilimcilerin uzun erimli ve işbirliğine dayalı çabalarını gereksinir.[1] Fakat buradaki amacımız modern çağa damgasını vuran büyük kültürel değişim tarihinin izini sürmek olmadığından, fikir uyuşmazlığının hâlâ geçerli olan terimlerle formüle edildiği bir noktadan konuya başlayacağız. (Burada okura şunu da hatırlatmak isterim ki, bu bölümde ürünlerin kendilerinin tarihsel incelemesi ve analizinden ziyade sanata karşı popüler medya meselesini çevreleyen *tartışmalarla* ilgileneceğiz.)

Popüler kültür tartışmasına kayda değer katkılarda bulunmuş birçok birey arasından, dar bir entelektüel etkinlikler alanıyla sınırlanmamış olanları seçmeye çalıştım. İlk dönem için, Giriş kısmında da belirttiğimiz gibi, Montaigne ve Pascal öne çıkan isimlerdi: İlki, filozof oluşuna ek olarak deneme yazarı, hukukçu, siyasetçi ve devlet memuru; ikincisi ise matematikçi, ilahiyatçı ve dinsel bir hareketin ruhani lideridir. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların sonu için Alman yazarlar bana en belagatli ve temsil gücü en yüksek sanatçılar gibi göründüler: Goethe – şair, devlet adamı, tiyatro yö-

* Bu bölümün bazı kısımları *International Social Science Journal*, Cilt XII, No. 4, 1960, s. 532-42'de yayımlanmıştır.

1. İdeal bir çerçeve gerçekten çok geniş olur, sadece sanat ile eğlence ilişkilerini değil, hakkında çok fazla materyal bulunan gelenekler, görenekler, moda, oyunlar, fıkralar ve sporlar gibi popüler kültürün bütün unsurlarını kapsardı.

neticisi ve doğabilimci; Schiller – filozof, estetik uzmanı, tarih profesörü ve büyük yaratıcı yazar; Lessing – oyun yazarı, tarihçi, ilahiyatçı ve tiyatro eleştirmeni. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı için, şair, eleştirmen ve okul müdürü Matthew Arnold ile sıradışı kamusal ve siyasal bir figür olan Walter Bagehot'a özellikle kulak verdim ve üç ayda bir yayımlanan İngiliz dergilerinden bazı materyalleri bu döneme dahil ettim. Tocqueville'in ilgi alanının genişliği artık iyi biliniyor – diplomat, siyaset yazarı, deneme yazarı. Grubumuzdaki diğer Fransız ise Hippolyte Taine – tarihçi, sosyolog ve edebiyat eleştirmeni. Bu tartışmaya dahil edilebilecek, Taine'in Alman çağdaşı Gervinus da, seçkin bir tarihçi ve edebiyat eleştirmeni olduğu kadar aktif bir liberal politikacıydı.

I. On Altıncı ve On Yedinci Yüzyıllarda Eğlence ve Ruhun Kurtuluşu

Eğlence Gereksinimi (Montaigne)

Sanat ve popüler kültür tartışmasını gözden geçirirken ilk olarak, aralarında altmış yıldan fazla bir zaman olmamasına rağmen bazı açılardan görüşleri taban tabana zıt olan iki edebi figürü ele alacağız: modern kuşkuculuğun kurucusu Montaigne ve modern dinsel varoluşçuluğun öncüsü Pascal. Ancak bu iki filozofun ortak bir noktası vardı: artık bir kilise, bir imparatorluk (Roma-Germen) ve feodal toplumun neredeyse değişmeyen ekonomisi tarafından kuşatılıp yönetilmeyen bir dünyada kesinlik arayışı. Kendi dönemlerindeki diğer entelektüellerle birlikte bu sancılı geçiş döneminde insanın tinsel ve duygusal yaşamını yönetecek bir felsefe arayışındaydılar. Montaigne insanın artan toplumsal baskılara *nasıl uyum sağlayabileceğiyle*; Pascal ise insanın köklü değişimlerin yaşandığı dönemlerde maruz kaldığı ayartmalar karşısında *ruhunu nasıl kurtarabileceğiyle* ilgileniyordu. Her iki filozof da bireyin gelişimi ve güvenliğini düşünüyordu, ama yaklaşımlarındaki farklılıklar, aşağıda göreceğimiz gibi sanat ve eğlence meseleleri dahil, hayatın birçok meselesine ilişkin analizlerinde barizdir. Bu iki temel tema, uyuma kar-

şı ruhun kurtuluşu, bugüne kadar popüler kültür üzerine yapılan çoğu tartışmada varlığını sürdürmüştür.

Ortaçağ standartlarının yıkıldığının anlaşılması öyle travmatik bir etki yaratmıştır ki, Montaigne ve çağdaşları kendilerini insana evrensel ve içkin bir mutsuzluk atfetmek zorunda hissetmişlerdir. Montaigne tinsel, toplumsal ve ekonomik güvensizlikten kaynaklanan acılı bir ruhsal durumun, insanın kendinden kaçmasını gerekli kıldığına inanıyordu. Hatta modern kitle iletişim araçlarının tüketimindeki doyumları yorumlarken bugün de sık sık başvurulan sözcüğü kullanmıştı – *kaçış*:

> Acı veren bir tasavvur beni ele geçirdiğinde, onu bastırmaktansa değiştirmeyi daha kestirme bulurum; onu karşıt bir düşünceyle değiştiremezsem, en azından farklı bir düşünceyle değiştirebilirim. ... Onunla çarpışamazsam, ondan kaçarım. ... Yer, meslek, eş dost değiştirerek kaçarım. ... İzimi kaybeder ve beni rahat bırakır.[2]

Fakat içsel acıyı dindirmede başarılı olmak için kaçış, farklı alanlara yönelen materyallerde ve etkinliklerde olmalıdır. Montaigne doğanın insanı büyük bir çeşitlilik kapasitesiyle donattığına ve bu kapasitenin ona ruhunu kurtarması için olmasa da en azından yatıştırması için gerekeni sağladığına inanır:

> Doğa bu şekilde işler ... zira tutkularımızın başlıca hekimi olarak bize verdiği Zaman, imgelemimize her daim başka başka meseleler sunarak ... sonuç alır.

O halde, feodal toplumdan modern topluma geçişin derin ahlaki ve tinsel belirsizliklerinin neticesinde ortaya çıkan ruhsal ıstırap, çeşit çeşit eğlenceye kaçma gereksinimiyle sonuçlanmıştır. Montaigne bu yüzden sanatların, özellikle edebi sanatların bu tür bir kaçışa vasıta olup olmadığı sorusunu kendine sorar ve yanıtı olumludur. İnsanların kurmaca hikâyelere pek inanmasalar bile, "kurmacanın kederleri[ne]; Dido ve Ariadne'nin gözyaşları[na]" kaçıp kendilerini kaptırabildiklerini keşfeder. Montaigne (sonraki yüzyıllardaki ardıllarından farklı olarak) bu kurmaca duyguların izleyiciyi duygulan-

2. Montaigne, *Essays*, çeş. say.

dırdığı kadar yazarı ve aktörü de duygulandırdığına inanır, çünkü yazarlar ve aktörler kendi elemlerinden kaçma gereksinimini izleyicileriyle paylaşırlar.

Montaigne deneme ve keşif kabilinden, dikkatini sanatın çeşitli düzeyleri meselesine çevirmiş ve kendisinden sonraki birçok toplum filozofu (çağdaşlarımız dahil) gibi, halk sanatı ile yüksek sanat arasında özde olmasa dahi biçimde ortaklıklar bulmuştur. Dürüstlük ve kendiliğindenliğin kendi içinde bir güzellik taşıdığını ve bu güzelliğin neredeyse sanatın en yüksek biçimleri kadar değerli sayılması gerektiğini ima eder gibidir. Her ikisi de doğru ve o yüzden güzel ifadelerdir. Montaigne halk sanatını küçümseyen ama büyük sanata yeteneği olmayan arada kalmışları bir güzel paylar: Bunlar ürünleri "dünyayı rahatsız eden" tehlikeli, budala, baş belası insanlardır; vasatlığın üreticileri, "iki tabure arasındaki yerleriyle ilk safhayı (halk sanatını) küçümseyen ve diğerlerine (büyük sanatçılara) katılamamış olan kırmalar"dır. Montaigne böylece ilkel ve yüksek sanat standartlarının taslağını oluşturmuş ve kitle iletişim araçlarının öncüleri denebilecek eserleri bir tür araf konumuna yerleştirmiştir. Değerlendirme kriterini en iyi niteleyen sıfat muhtemelen "ahlaki"dir – doğru ile güzeli harmanlayan Rönesans idealinden doğan bir ahlaki kriter.

Eğlencenin Tehlikeleri (Pascal)

Montaigne'in en büyük hayranlarından ve en kavrayışlı eleştirmenlerinden biri, en ünlü eseri *Düşünceler*'de on altıncı yüzyıldaki selefine sık sık itiraz eden büyük on yedinci yüzyıl Fransız filozofu Blaise Pascal'dır. Pascal Montaigne'in insanın eğlenceye gereksinimi olduğuna ilişkin inancına itiraz etmez ve o da bu gereksinimin feodalite sonrası çağdaki tinsel inanç yokluğu ve diğer belirsizliklerden, "zayıf ve fani halimizin doğal yoksulluğu"ndan ileri geldiğinin farkındadır.[3] Daha önce de belirtildiği gibi, nasıl ki Montaigne bu dürtünün kuvvetini azımsamıyorsa, Pascal da azımsamaz: İnsanların, "içlerindeki daimi mutsuzluk duygusundan kaynaklanan ve

3. Pascal, *Pensées*, çeş. say.

onları dışarıda meşgale ve eğlence aramaya sevk eden gizli bir içgüdüsü vardır".

Fakat Montaigne eğlence ve sanatı (yüksek ve bayağı, hatta belki orta seviyedeki sanatı) aklarken ya da en azından derinlere işlemiş bir insan gereksinimine kaçınılmaz bir tepki olarak kabul ederken, Pascal bu tür bir kaçışı mücadele edilmesi gereken bir şey olarak görür. İnsan daimi harekete, "gürültü ve telaşa" itilir. Ama bunlarla mücadele etmesi gerekir çünkü bunlar onu ruhunun kurtuluşuna götürebilecek iç tefekkürden kaçmaya yöneltir. Pascal'ın "insanların bütün mutsuzluğunun bir tek olgudan kaynaklandığı, bunun da kendi odalarında sessizce oturamamaları olduğu"na ilişkin "keşfi"ni daha önce duymuştuk. Odalarında sessizce otursalardı, "ne oldukları, nereden gelip nereye gittikleri üzerine düşünürlerdi"; ama Pascal insanların çok yüzeysel olduklarını düşünür; "yorgun olmak için binbir nedenleri olmasına rağmen, bilardo oynamak gibi en küçük şey bile" onları eğlendirmeye yeter.

Pascal'a göre eğlencenin en tehlikelisi tiyatrodur. Tiyatro bütün duyularımızı emer ve bu yüzden, insanı sahnede sergilendiğini gördüğü bütün o asil nitelikleri taşıdığına inandırmak suretiyle kandırma kapasitesi yüksektir: "Büyük eğlencelerin hepsi Hıristiyan yaşantısına yönelik bir tehdittir ama bütün bu icat edilen dünyalar arasında hiçbiri tiyatrodan daha korkulası değildir." Bir bakıma Pascal'ın eğlence eleştirisi (bildiğimiz kadarıyla büyük sanatı da bu kategoriye dahil eder), popüler kültür üzerine modern tartışmaların en önemli temalarından birini önceden haber verir: popüler kültürün ahlaka, tefekküre ve bütünlüklü bir kişiliğe tehdit oluşturduğu ve daha yüksek hedefler için çabalama eğilimini ortadan kaldırarak salt araçsallığa teslim olmakla sonuçlandığı görüşü.

Montaigne ile Pascal arasındaki fark, fikirleri modern tartışmalara taşındığı ölçüde şöyle özetlenebilir: Montaigne insana dair kötümser bir görüşü temsil eder – insan doğasının talepleri değiştirilemezdir ve bu talepleri en iyi şekilde değerlendirmemiz gerekir; onlardan (hayali ya da gerçek) doyumu esirgemenin anlamı yoktur. Tüm yapabileceğimiz, insana sunduğumuz kültürel ürünlerin kalitesini bir biçimde yükseltmeye çalışmaktır. İlhamı ve motivasyonu

derin bir dinsellik taşıyan Pascal ise tinsel ilerlemeyi temsil eder: Eğlence ve kaçış ihtiyacının kökünü kazımak imkânsız değildir, insanın daha asil itkileri ona karşı seferber edilmelidir. Eğlencenin dikkat dağıtıcılığından uzakta, sadece yalnızken ulaşabileceğimiz ruhani benliğimizin artan bilinci kurtuluşun yolunu açar. Pascal'ın dili, doğal olarak modern reformcuların ve toplumsal ve kültürel değişim savunucularının diline tercüme edilmeye yatkındır; Montaigne'in diliyse yüzeysel olarak modern bilet gişesi müdürününkine benzer – "Halk bunu istiyor ya da buna ihtiyaç duyuyor." Elbette aslında Montaigne'in tutumu daha derinliklidir. Katılımcı olarak izleyiciye incelikli bir bakışı vardır ve eğlencenin işlevine ilişkin kavrayışı, daha sonra ciddi sorunlar haline gelecek olan manipülasyon ya da edilgenlik olasılığına meydan bırakmaz.

II. Sanatçı ve İzleyicisi

Fransız düşünce hayatında 1650 ile 1750 yılları arasında çok büyük bir rol oynayan hararetli tartışmalar genellikle tiyatronun, örneğin Corneille'in, Racine'nin ya da Molière'in oyunlarının ahlak ve dinin gerekleriyle uyumsuz, boş bir meşgale olup olmadığı meselesi etrafında dönüyordu. 1800 yılına gelindiğinde mesele artık geçmişte kalmıştı. Bütün Avrupa'da ve özellikle Almanya'da tiyatro, kabul edilmiş bir kurum haline gelmişti. Ama kısmen bu sağlam kazılmış siperin bir sonucu olarak yeni bir açmaz gelişti: Oyun yazarı ile izleyicisi arasındaki ilişki nasıl olmalı?

Goethe

Bu meselenin ciddiyetini, Goethe'nin büyük doğaüstü trajedisi *Faust*'un başına "Sahnede Önoyun" başlıklı bölümü koymayı gerekli bulmasında açıkça görebiliriz. Bu bölüm tam da şu sorularla uğraşır: Bir sanatçı halkın beğenisine ve salt eğlenceyi ve rahatlamayı yeğleyen tavrına taviz vermeli mi? Vermeliyse ne ölçüde? "Sahnede Önoyun", Müdür ve Şair olarak belirlenen iki karakter arasındaki bir diyalog formunda sunulur. Ele alınan konu, halka sunulacak yapıtların niteliğidir ve sadece gişe hasılatıyla ilgilenen

Müdür "sanat" hakkında bazı kesin fikirlere sahiptir. Ona göre başarının sırrı oldukça basittir: "ortaya karışık bir yemek – yapması kolay." Halk aptaldır, der Müdür sinik bir tavırla, ve "salt çeşit sunarak" onun beğenisini kazanabilirsiniz:

> Kitleyi ancak miktarın çokluğuyla etkileyebilirsiniz, zira
> her biri kendine uyan parçayı seçer sonunda.

Şair "böyle bir ticaretin yozlaştırıcı olduğunu" ve böyle "acemice yapıtlar" üretmenin sanatçının onuru ve hakikat aşkıyla tutarsız olduğunu söyleyerek karşı çıktığı zaman Müdür, amacın aracı haklı çıkaracağına ilişkin asırlık ilkeyi yardıma çağırır: Biçim ve içerik izleyiciye göre ayarlanmalıdır:

> Sonuç almaya niyetli olan insan
> En uygun aletleri kullanmalı bunun için.

Şairin üzerinde çalıştığı materyal halktır, der Müdür, ve halk edilgendir: "Size yarmanız için verilen yumuşak odundur." İnsanlar tiyatroya canı sıkkın, bitkin halde ve en kötüsü "günlük gazeteleri okuduktan sonra" gelirler. "Maskeli baloya" gelir gibi, tek güdüleri ya merak ya da şıklıklarını sergilemektir (burada hanımefendilere gönderme yapar). Müdür, Şair'i tiyatroya gelen müşterilerinin yüzlerine bakmaya davet eder – "Bir yarısı soğuk, diğer yarısı kaba saba."

> Zavallı ahmak ozanlar, böyle amaçlar için
> Neden eziyet edesiniz ki nazik esin perilerine?
> Ben derim ki, verin ve hep daha çok verin...[4]

Bu diyalog, Montaigne ve Pascal'ın zamanından Goethe'nin zamanına eğlence üzerine tartışmaların temel bileşenlerinin nasıl değişmiş olduğunu gösterir. İki Fransız yazar, eğlenceye içsel ıstıraptan kaçma gereksinimini tatmin etmenin bir aracı olarak bakıyordu. Yazarlardan birine göre bu, (yüksek bir sanatsal düzeyde) doyurulması gereken bir ihtiyaçtı, diğerine göreyse tinsel arayışın sürdürülebilmesi için bu ihtiyacın tatmin edilmemesi gerekiyordu. Burada

4. Goethe, *Faust*, New York: Modern Library, Inc., 1950, s. 5.

Faust'ta, tartışmanın dinsel ve ahlaki tınılardan arındığını ve üç yeni unsurun getirildiğini görüyoruz: eğlenceye içkin manipülatif etmenlere ilişkin bilinç; sanatçı ile halk arasında, ölçütü başarı ve hedefi iktisadi olan işletme aracısının rolü; ve gerçek sanatçının gereksinimleri ile kitlesel izleyicinin dilekleri arasında bir çatışma hissi. Müdür yeterli miktar ve çeşit olduğu sürece izleyicinin her şeyi kabul edeceğini ima eder ve izleyiciyi istediği gibi yönlendirebileceği konusunda Şair'i ikna etmeye çalışır. Ama Montaigne'in tersine Müdür, Şair'e izleyicilere psikolojik bir bütünlük sağlamak için çeşitlilik sunmasını öğütlemez; daha ziyade başarıyı garanti altına almak adına herkes için bir şeyler sunmasını öğütler (Müdür ahlaki vaazlardan daha fazla para kazanılabileceğini düşünseydi, Şair'i bu yönde teşvik etmekte tereddüt etmezdi). Son olarak, Montaigne sanatçı ile izleyicinin psikolojik güdüleri arasında kesin bir ayrım yapmazken, Goethe sanatçıyı "ticaret"inin yüksek standartlarının sözcüsü olarak, halkı ise edilgen tüketici rolünde görüyor gibidir. Benzer biçimde, Şair Müdür'ün öğütlerine direndiği zaman, bunu dinsel ve tinsel değerler adına değil sanatçının misyonu açısından yapar.

Sanatçının çıkarlarıyla halkın çıkarları arasındaki bu uyuşmazlık, daha sonra ikisi arasında tam bir ayrılığa yol açacaktı. Ama Goethe'nin zamanında, hem popüler gazete ve dergilerin yaygınlaşmasına hem de büyük edebiyatın benzersiz gelişmesine tanıklık eden dönem daha yeni başlıyordu. Bu evrede sanatçı ve izleyicisi hâlâ birbiriyle barışıktı. O halde Goethe'nin –sistematik ve sürekli bir biçimde olmasa dahi, uzun yaşamı boyunca kaleme aldığı yazılarında dağınık halde bulunan pasajlarda– izleyicinin niteliği, kitle iletişim araçlarının doğası, sanatsal standartlar sorunu ve sanatçının sorumluluğu gibi meseleleri göz önüne almış olması şaşırtıcı değildir.

Modern İzleyicinin Niteliği Üzerine. Goethe modern izleyiciyi niteleyen huzursuzluktan, daimi değişim, yenilik ve sansasyon arzusundan yakındığı zaman hem Pascal'ı yankılar hem de organize eğlencenin modern eleştirisindeki temel temalardan birini önceden haber vermiş olur. "Güçlü modalar," der Goethe, "genelde dünyaya olduğu gibi tiyatroya da musallat olur" ve moda (buna geçici heves de diyebiliriz) "daha sonra sonsuza dek aforoz edilecek" bir şeye

fazlasıyla kapılarak tapınmaktan ibarettir.[5]

Sadece tiyatro değil gazeteler de bu huzursuzluğu yansıtır:

> Günün her saati için gazetelerimiz var. Akıllı bir kafa bunlara hâlâ birkaç tane daha ekleyebilirdi. Bu yolla her şey, herkesin ne yaptığı, ne istediği, ne yazdığı, hatta ne tasarladığı kamusal olarak teşhir ediliyor. Birinin mutluluğu ya da ıstırabı başkalarının eğlencesi oluyor ve büyük bir süratle evden eve, kasabadan kasabaya, imparatorluktan imparatorluğa ve nihayet kıtadan kıtaya iletiliyor.

Yeniliğe dönük bu huzursuz itkinin kendisi Goethe'yi rahatsız etmişe benzemez; o daha ziyade bu itkinin yaratıcı süreç için esas olan bir tür olgunlaşmayı önlemesinden rahatsız gibidir – önceki günün olayları hakkında sürekli gazeteleri okuyan kişi, "el ağızda, hiçbir şey yaratmadan günler ve hayatlar harcar".[6]

Modern izleyicinin Goethe tarafından kaydedilen ikinci özelliği edilgenliğidir. Yukarıda *Faust*'tan yapılan alıntıda Goethe, Müdür'e izleyici "size yarmanız için verilen yumuşak odundur" dedirtirken bu edilgenliğe gönderme yapar. İzleyici parası karşılığında kendisine zevk verilmesini ister, oyunun ona sunduğu mesaja sahici bir ilgi göstermez. İzleyiciler "tiyatroya hazırlıksız doluşur, doğrudan hoşlanabilecekleri şeyi talep ederler. Bir şey görmek, bir şeye şaşırmak, gülmek, ağlamak isterler."[7]

Modern kitle kültürünün Goethe tarafından ayırt edilen başka bir özelliği konformizmdir. Goethe, modaya uygun giyinmiş halde tiyatroya gidenlerle ilgili ironik sözleriyle buna gönderme yapar ve gazetelerin konformizm yaratma rolüne ilişkin içgörüsüyle de Tocqueville ve diğer toplum eleştirmenlerinin –Almanya'da Tönnies, Amerika'da Ward ve Cooley, Avusturya'da Karl Kraus gibi– fikirlerini önceden ifade etmiş olur. Goethe sözde özgür basının aslında halkı küçük gördüğünü söyler; görünüşe göre muhalif düşünce dışında her şey kabul edilebilirdir:

5. Goethe, "Weimarisches Hoftheater", *Samtliche Werke* içinde, Jubilaumsausgabe, Cilt XXXVI, Stuttgart, Berlin: Cotta, s. 193.

6. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Schriften der Goethe Gesellschaft, Cilt 21, Weimar: Verlag der Goethe Gesellschaft, 1907, s. 102.

7. *A.g.y.*

Gelin her şeyi basalım
Ve her yerde faal olalım,
Ama hiç kimse kımıldamamalı
Bizim gibi düşünmüyorsa şayet.[8]

Kitle İletişim Araçlarının Doğası Üzerine. Goethe'ye göre, halkın bayağı içgüdülerine hitap eden sanat, türsel olarak belli bir gruba seslenen sanattan farklı değildir; sadece "acemice"dir. Goethe'nin sanatsal olarak kalitesiz ürünlere ilişkin nitelemeleri, modern toplum eleştirmenlerinin kitle iletişim araçları için üretilen popüler sanata ilişkin nitelemelerindeki birçok unsuru içerir. Goethe bayağı sanatın yalnızca eğlenceyi amaçladığını öne sürer. Schiller'e yazdığı 9 Ağustos 1797 tarihli bir mektupta şöyle der: "Bütün hazların, hatta tiyatronun bile sadece eğlence amaçlı olduğu farz edilir ve okuyan halkın süreli yayınlara ve romanlara yönelik yoğun ilgisi, süreli yayınların her zaman, romanın ise genellikle eğlenceye eğlence katmasından kaynaklanır." Goethe izleyicinin dürtülerini layıkıyla anlar, ama bayağı ürünler sunmak suretiyle bu dürtüleri çıkarları için kullananlara göz yummayı reddeder: "Akıntıya kapılıp halkı enayi yerine koyan herkes başarısına güvenebilir" (Schiller'e mektup, 3 Ocak 1798). Bu popüler zevk manipülatörlerinin eserleri içerikleri açısından ayrım gözetmez niteliktedir; dünyayı bütün ayrıntılarıyla mekanik biçimde yeniden üretirler ve halkın bayağı içgüdülerine hitap ederler.[9] Sıradan insandaki yaratıcılık yoksunluğu kısmen bu manipülatörlerin suçudur.[10]

8. Goethe, *Zahme Xenien, Samtliche Werke* içinde, Cilt IV, s. 47.

9. Schiller izleyicinin gerçekleşmemiş potansiyellerini vurgulayarak bu temayı geliştirmiştir: "Halkın sanatı aşağıya çektiğine ilişkin yaygın iddianın pek temeli yoktur. Halkı kendi kavrayışlarının düzeyine çeken sanatçıdır ve sanatın gerilediği her çağda sanat, onu icra edenler aracılığıyla başarısızlığa uğramıştır. İnsanlar sadece duygulara gereksinim duyarlar ve duyguları zaten vardır. Sessiz bir özlem ve muhtelif kapasitelerle perdenin önündeki yerlerini alırlar. En yüksek olana meylederler – doğru ve sağgörülü olandan en büyük hazzı alırlar ve bu takdir güçleriyle bayağı prodüksiyonlarla tatmin olmaya tenezzül ederlerse, yine de, daha önce mükemmeli bir kez olsun tatmışlarsa, nihayetinde kendilerine onun sunulmasında ısrar ederler." Bkz. "The Use of the Chorus in Tragedy", *The Works of Frederick Schiller: Historical Dramas* içinde, Londra: Bohn, 1872, s. 439.

Goethe kariyerinin bir noktasında, Schiller'le birlikte, sığ sanat olarak adlandırdıkları bu tür bayağı sanatın ayırt edici özelliklerini belirlemeye yönelik bir proje tasarlamıştır. Schiller'e yazdığı 22 Haziran 1799 tarihli başka bir mektubunda, sığ sanata ilişkin bu çalışmasını "son derece mühim bir proje" olarak niteler:

> Her sanatın sanatçılarının, girişimcilerinin, satıcılarının, alıcılarının ve amatörlerinin sığ sanata ne ölçüde battığını, bu mesele üzerine epey kafa yormamızdan ve ona bir isim vermemizden sonra, ancak şimdi dehşetle idrak ediyorum. ... Bent kapaklarını açtığımız zaman çok tatsız kargaşalara neden olacağız çünkü şarlatanlığın mutlu mesut yerleşmiş olduğu bütün o güzel vadiyi sular altında bırakacağız. Fakat şarlatanın temel özelliği *ıslah edilmezlik* olduğu ve çağdaş şarlatanlar hayli kaba bir küstahlıktan muzdarip oldukları için, bahçelerini bozduğumuzu haykıracaklar ve sular çekildikten sonra, karıncaların sağanak yağışın ardından yaptıkları gibi her şeyi eski haline sokacaklar. Ama hiç önemli değil, nihayetinde suçlu bulunacaklar.

Bu girişimin sonucu, Schiller tarafından taslağı çizilen bir "Sığ Sanat Şeması" olur. Şema şiirden dansa bütün sanatların bir tablosundan oluşur; her birinin yararı ve zararı ayrı sütunlarda belirtilir. Bu tabloya şöyle bir göz atmak, yazarın "yararlı" sütununu doldurmaya çalışırken zorlandığını hemen belli eder. Örneğin müziğin altındaki iyicil etkiler "zaman geçirme", "sosyalleşme" ve "yüreklilik" maddelerini içerirken, buna karşılık gelen "zararlı kareler" "boş düşünceler", "dostça ilişkilerden yoksunluk", "kulak tırmalayan tıngırtılar" gibi ifadelerle doldurulmuştur. Şiirin altındaki "zararlı" sütununda ise "beylik laflar", "beceriksizlik" ve "vasatlık" gibi betimlemeler buluruz. Şema hiçbir zaman taslak olmanın ötesine gitme-

10. Bu kavramı örneğin büyük Amerikalı sosyolog E. A. Ross'un yüzyıl dönümünde yayımlanan *Social Control* kitabında formüle ettiği kınamalarla karşılaştırınız: "O büyük Hukuk, Kamuoyu, Eğitim, Din ve Edebiyat kurumları, bayağı ve değersiz mizaçları uygarlığımızın ahlaki gerilimlerine katlanabilecek hale getirmek için ellerinden geleni yapıyorlar ve muhtemelen çalışmalarının başarısı sayesinde asilin bayağı karşısındaki doğal üstünlüğünü yok ediyor, böylece insan doğasının en muhteşem niteliklerinin gelişmesini yavaşlatıyorlar." Edward Allsworth Ross, *Social Control: A Survey of the Foundations of Order*, New York: The MacMillan Company, 1939, s. 437.

miştir, ama bağlama bakıldığında şemanın bugün klasik hümanist estetik görüş açısından popüler kültür diyeceğimiz oluşumu değerlendirmek için bir girişimi temsil ettiği açıktır.

Sanatsal Standartlar Üzerine. On sekizinci yüzyılda sanatçı, gereksinimleri ve beğenileri yeterince birörnek olan görece küçük, eğitimli bir kesim için üretirdi; on dokuzuncu yüzyılın başındaysa kitle iletişim araçlarının modern izleyicisine benzeyen yeni, çok daha geniş bir kesim ses çıkararak dikkat çekiyordu ve bu olgu sanatçıyı yeni sorunlarla yüzleştirdi; bu sorunların en önemlisi de "doğru" standartlardı. *Xenien*'de şöyle der Goethe: "Önceden bir beğeni vardı, şimdi birçok beğeni var. Ama söyleyin bana, insanlar bu beğenileri nerede buluyor?"

Standartlar sorunu popüler kültür hakkındaki modern tartışmalarda merkezi bir yer tutar ve her zaman halkın beğenisinin kitlesel ürünlerin niteliği üzerindeki tesiri problemiyle bağlantılıdır. Bu tartışmalarda Goethe'nin Müdür'ü tarafından ileri sürülen argümanlardan bazılarını buluruz. Kimileri, hüküm süren standartların halkın gereksinimlerinden ve isteklerinden kaynaklandığına inanma eğilimindedir ve halkın beğenisindeki bazı kalıcı öğeleri, insan doğasının temel değişmez niteliklerini yansıtan öğeleri belirlemeye çalışır. Kimileri ise halkın beğenisinin doğal değil yapay bir mahsul olduğunu ve beğeninin, tüketicilerin fantazilerini ve düş kırıklıklarını bencilce amaçlar uğruna, kitle iletişim araçları yoluyla manipüle eden politik ve ekonomik çıkarlar tarafından belirlendiğini iddia eder. Aradaki bir konumu savunanlar da vardır: Onlara göre, beğeni standartları bu iki dizi kuvvetin karşılıklı bir oyununun sonucunda belirlenir.

Goethe sanatçı adına konuşur – ve standartlara ilişkin konumu gayet açıktır: Bireysel ahlak ve kültürün akıbetinin sorumluluğunu entelektüel seçkinlere yükleyen hümanist geleneği temsil eder. Bu seçkin kesim, düşük seviyeli kitaplar ve bayağı oyunlar üretip halkın ucuz içgüdülerine seslenerek hoşa gitmeye çalıştığında misyonuna ihanet eder. Başka bir deyişle Goethe, yazarın geniş bir kesimin dikkatini çekmek için nasıl bir yol izleyebileceğini değil, tam tersini sorar: Halk, gerçek sanatın gerektirdiği entelektüel çabayı

sarf etmeye nasıl ikna edilebilir ve sanatçının kendisi bu süreci kolaylaştırmak için ne yapabilir? Rönesanstan bu yana birçok sanatçı ve teorisyen gibi Goethe de, dinle, felsefeyle ve bilimlerle karşılaştırıldığında sanatın özgül işlevinin üretken imgelemi canlandırmak olduğunu hissetmiştir. Goethe'nin ucuz sanatın fazla düzanlamlı olması ve belli duygusal gereksinimleri karşılamasına yönelik eleştirisinin içerimlerinden biri, gördüğümüz gibi, tam da yaratıcılığı engellemesidir. Weimar Saray Tiyatrosu üzerine denemesinde, halka "ayaktakımı gibi davranılmaması gerektiği" ve oynanacak oyunların seçimini yönlendiren amacın halkın *gereksinimlerini* karşılamak değil, imgelemi ve derin düşünceleri teşvik etmek olması gerektiği konusunda ısrar eder;[11] oyun izlemeye gidenler, der Goethe, "öğrenmek ve eğlenmek için ziyaret ettiği ilginç yerlerde evinin bütün konforunu bulmayan bir turist gibi" hissettirilmelidir.[12]

Sanatın bu işlevine vurgusunda Goethe, Alman tiyatrosunun gelişimiyle yakından ilgilenmiş olan şair, oyun yazarı ve eleştirmen Lessing ile aynı fikirdedir. *Laocoön*[13] ve *Hamburg Dramaturgie*[14] adlı yapıtlarında Lessing, sahici sanat ile taklitçi sanat arasındaki farkların tartışılmasına sayfalar ayırmıştır. İzleyicinin hayal gücüne bir şey bırakmayan sanatsal yapıtları açıkça kınar. Resmin sessiz şiir ve şiirin konuşan resim olması gerektiğine ilişkin (bir antikçağ yazarına atfedilen) görüşe saldırır. Böyle bir anlayışın, şiirde zamansal ilişkilerin ve resimde mekânsal ilişkilerin tahayyülünü felç edeceğini söyler. Ressam ve heykeltıraş için hayal gücüne hitap etmenin, yazar ya da oyun yazarına oranla daha zor olduğunun farkında olan Lessing, onlara "en verimli an"ı resmetmelerini tavsiye eder; bu, bir resimde ya da yontulan bir figürde temsil edilen eylemin neyi önceklediğini ya da takip ettiğini hayal etmek için en elverişli andır. "Ne

11. Bunu Schiller'in tiyatro seyircisi üzerine yorumuyla karşılaştırın: "Gayeleri rahatlamaktır ve sadece eğlence bekleyen bu insanlar zihinsel çaba harcamak durumunda kalırlarsa hayal kırıklığına uğrarlar. Ama tiyatro daha yüksek gayeler için kullanılırsa, seyircinin hazzı artmasa da soylulaşır. Bu da bir eğlencedir, ama şairane bir eğlence." "The Uses of the Chorus in Tragedy", s. 439.

12. Goethe, *Weimarisches Hoftheater*, s. 294.

13. Lessing, "The Limits of Painting and Poetry", 1766.

14. Lessing, "Collection of Theater Reviews", 1767-69.

kadar çok görürsek, düşünme yoluyla o kadar çok ekleme yapabilmeliyiz. Düşünme yoluyla ne kadar çok ekleme yaparsak, o kadar çok gördüğümüze inanmalıyız." Benzer şekilde, Lessing'e göre, Racine ya da Voltaire gibi katı tiplemeler yaratan oyun yazarları, gelişme halinde olan karakterler yaratan ve seyirciye o karakterlerle özdeşleşme olanağı tanıyan antikçağ yazarlarından ve Shakespeare' den daha aşağı konumdadır.

Söylemeye gerek bile yok, Lessing ve Goethe'nin fark ettikleri tehlike, modern medyanın gelişiyle daha da vahim bir hal aldı.[15] Nitekim Goethe'nin küçük bir epigramı neredeyse aynen televizyona uygulanabilir:

Saçma sapan konuşmak,
Ya da hatta yazmak,
Ne bedeni ne ruhu öldürür,
Her şey değişmeden kalır.
Ama gözler önüne serilen saçmalığın
Büyülü bir hakkı vardır:
Duyuları zincire vurduğundan,
Zihin köle olarak kalır.[16]

O halde, Goethe'ye göre bir sanat yapıtı izleyicinin duyularını ne kadar çok meşgul ederse, hayal gücüne o kadar az yer kalır. Bu açıdan, kötü bir kitabın etkisi, aynı anda göze ve kulağa hitap eden ve seyirciyi neredeyse tam bir edilgenliğe indirgeyen kötü bir gösterinin etkisinden çok daha azdır.[17] Özetle Goethe, sanat ve sanatçıyla ilgili standartlarından taviz vermez; önerileri tiyatronun reper-

15. Modern eleştirmenlere göre, popüler sanatın hayal etme yeteneğine ket vuran etkileri artık bir spekülasyon meselesi değildir. Bu eleştirmenlerden biri olan Randall Jarrell, "dergilerimizdeki ortalama makalelerin her konuya aynı kolay, otomatik, 'magazin' hırkasını giydirdiğini" gözlemler. "Bir sözlüğün sınırları dışına çıkmayan yazar değersizdir," diyen Goethe'nin tutumu ile "aldığı en iyi komplimanın, 'tek bir sözcük için dahi sözlüğe bakmam gerekmeden romanınızı okudum' diyen bir okurundan gelen mektup" olduğunu söyleyen Somerset Maugham ile karşılaştırır. Ve Jarrell şu sonuca varır: "Popüler yazı o kadar uzun süredir hayal gücüne hiç iş bırakmıyor ki, hayal gücü artık körelmeye başladı." Randall Jarrell, *Poetry and the Age*, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1053, s. 18-19.

16. Goethe, *Zahme Xenien*, s. 47.

tuvarını geliştirme ve izleyicinin entelektüel düzeyini yükseltme çabalarıyla sınırlıdır. Halkın artan tesirini umutsuzluk içinde izleyip uygarlığın sona ermesini bekleyen Fransız romancı Gustave Flaubert gibi sonraki yazarların aksine Goethe, fildişi kulesine çekilen sanatçıyı zımnen suçlar. Bir seferinde bir söyleşide, sadece gerileme çağlarında sanatçı ve şairlerin kendilerine odaklandıklarını, gelişme çağlarında ise yaratıcı zihnin daima dış dünyayla ilgilendiğini söylemiştir (*Conversations with Eckermann*, 29 Ocak 1826). Fakat sanatçı hiçbir zaman halka boyun eğmemelidir; sanatçı sadece kendi iç sesini dinleyerek özgürlüğünü koruduğunda halka en iyi şekilde hizmet eder. Denemeler yapma üzerine denemesinde Goethe, sanatçıyı biliminsanıyla karşılaştırır: Biliminsanı bulgularını sürekli olarak halka sunmak durumundadır, oysa "sanatçıya tamamlanana kadar çalışmasını kendine saklaması pekâlâ öğütlenebilir, çünkü kimse halihazırda ona bu konuda yardımda ya da tavsiyede bulunacak durumda değildir".

Schiller ve Estetik Deneyimin Toplumsal Rolü

Gördüğümüz gibi Goethe, sanatçının toplumla ilişkisindeki problemleri tartışırken doğrudan toplumsal ve siyasi problemlerle arasına hatırı sayılır bir mesafe koymuştur. Diğer yandan Friedrich Schiller, Fransız Devrimi'nin hakiki bir evladıdır ve hem sanatsal hem de teorik yapıtlarında devrimin siyasi başarılarına coşkuyla hürmet eder. Schiller'in temel meselesi "ahlaklı" bir toplumun gelişmesidir

17. Amerikalı sosyolog William Albig, fazlasıyla zihin açıcı bir çalışma olan *Modern Public Opinion* (New York: McGraw-Hill Book Co., Inc., 1956) adlı kitabında bu problemi, film izlemeye karşılık okumanın olası etkilerini karşılaştırarak tartışmıştır. Albig, modern insanın "giderek artan stereotip gereksinimi"ne dair analizinde, filmlerde sunulan stereotiplerin "gerçek insanlara ilişkin kanaati fazlasıyla etkilediğini", oysa "basılı tasvirlerin nadiren o kadar canlı olduğunu" belirtir. Albig şöyle der: "Yüzeysellik, görüntülü biçimlerde sunulduğunda rahatça ikna edici olabilir. En düşük düzeylerde dahi olsa, okurken düşünmek için durulabilir ya da herhangi bir noktada sadece durulabilir. Filmlerdeyse tasvirin temposu mekanik bir biçimde bireyin dışından kontrol edilir. O yüzden bireyin cesareti kırılır ve tabii sık sık hayal kırıklığına uğrar. Birey diğer iletişim araçlarında olduğundan daha edilgen bir alıcıdır."

ve gerek estetik üzerine çalışmaları, gerekse sanatın ve popüler kültürün rollerine ilişkin analizi, böyle bir topluma erişmek için üstesinden gelinmesi gereken problemler hakkındadır. Schiller'in yazılarının ayrıntılı, sistematik bir analizini yapmak amaçlarımız açısından oldukça faydalı olurdu, ama burada onun ideal duruma erişmede sanatsal deneyimin merkezi rolüne ilişkin görüşünün salt bir taslağıyla kendimizi sınırlamak durumundayız.[18]

"İyi" Hayatın Aracı Olarak Güzellik Deneyimi. Schiller bireyin kendi içindeki iyi ve kötü güçler arasında süregelen bir mücadelenin ortasında kaldığına inanmıyor, daha ziyade insanın her durumda "iyi olanı iyi olduğu için tercih edeceğine" güveniyordu – tabii bu seçenek soruna yol açmadığı ve makbul olanı dışlamadığı takdirde. İnsan kendi içinde, ahlaki iyiliğin ne olduğunu bilir; ona erişmekten bizi alıkoyan doğuştan kötü güçler değil, rahat ve haz arayan duyumsal arzularımızdır.

> Böylece aslında bütün ahlaklı eylemler sadece iyi olanla uygun olan arasındaki ya da başka bir ifadeyle, arzu ile akıl arasındaki bir çatışmaya dayanır; bir yanda duyumsal içgüdülerimizin *kuvveti* ve diğer yanda iradenin, ahlaki melekenin zayıflığı, görünüşe göre bütün hatalarımızın kaynağıdır.[19]

Schiller bu çatışmanın, kuvvetlerden birinin diğeri üzerindeki zaferiyle çözülebileceğine ya da çözülmesi gerektiğine inanmıyordu. Örneğin insan yaşamı sadece içgüdülerin doyumu temelinde örgütlense, Hobbes'un tasvir ettiği duruma (doğa durumuna) ulaşırdık ve bu durumda (Schiller'e göre), "toplum ancak doğanın doğa aracılığıyla bastırılmasıyla mümkün olurdu". Diğer yandan Schiller, Rousseau'nun öne sürdüğü gibi bireye genel iradeye boyun eğmesi-

18. Bu fazlasıyla basitleştirilmiş değerlendirme Schiller'in geniş vizyonuna gölge düşürmesin diye, burada okura şunu hatırlatmak yerinde olabilir: Schiller Kant'ın seçkin bir öğrencisi ve Alman idealist felsefe okulunun bir temsilcisi; önemli bir profesyonel tarihçi; kayda değer bir oyun yazarı ve şair ve Goethe'nin yakın arkadaşıydı. Burada ilgilendiğimiz meseleler üzerine ciltler dolusu yazmıştır.

19. Schiller, "The Moral Utility of Aesthetic Manners", *Works of Frederick Schiller* içinde, Cambridge Edition, New York: John D. Williams, 1840, Cilt 8, s. 128.

ni emreden bir ahlaki duruma ulaşılabileceğine de inanmıyordu; zira öyle bir durum, daha yüksek bir düzeyde de olsa, bireyin özgürlüğünü inkâr ederdi. Kabul edilebilir tek durum, her bireyin özgürlüğünün başkalarının özgürlüğünü bozmaksızın tamamen korunduğu bir durum olacaktır ve Schiller'e göre bu durum, insandaki iki kuvveti kullanan ve uzlaştıran bir estetik deneyim –yani güzellik deneyimi– yoluyla meydana gelebilir.

Sanatın hedefinde sadece geçici bir hazza yer açmak, bir anlık bir özgürlük düşü uyandırmak yoktur; sanatın amacı bizi mutlak biçimde özgür kılmaktır ve bunu, duyumsanan dünyayı nesnel bir mesafeye taşıma gücümüzü artırarak (zira aksi takdirde duyumsanan dünya bize yalnızca yük olur ve ilkel bir güçle bizi bunaltır), onu ruhumuzun serbest işleyişine dönüştürmemizi ve böylece idealar aracılığıyla madde üzerinde hâkimiyet kazanmamızı sağlayarak başarır.[20]

Bu güzellik deneyimi yüksek sanat aracılığıyla yaşanır. Schiller'e göre bu deneyim bireysel ve toplumsal nimetler üretir. Bireysel düzeyde güzellik algısı, insanın duyusal varlığıyla tinsel varlığını, normalde çatışmalı ve uzlaşmaz olan bu boyutlarını kapsar ve birleştirir.

Bütün sanatlar hazza adanmıştır ve insanları mutlu etmekten daha ulvi, daha değerli bir amaç olamaz. Gerçek sanat en yüksek derecede haz veren sanattır ve bu da ruhun bütün melekelerini serbest bırakmaktan ibarettir.[21]

Toplumsal düzeyde, estetik deneyim bölücü olmaktan ziyade birleştirici bir etkisi olan tek iletişim biçimidir (diğer bütün iletişim biçimleri bireysel çıkarlardan doğar ve sadece bireysel çıkarlara seslenir):

Topluma ancak beğeni uyum getirir, çünkü beğeni bireyde uyum tesis eder. ... Diğer bütün iletişim biçimleri toplumu böler çünkü bunlar toplumun tekil üyelerinin ya özel duyarlılığıyla ya da özel maharetiyle bağlantılıdır, ... sadece Güzel olanın iletilmesi toplumu birleştirir çünkü toplum üyelerinin hepsinin ortak noktasıyla bağlantılıdır.[22]

20. Schiller, "The Uses of the Chorus in Tragedy", s. 440.

21. *A.g.y.*, s. 439-40.

22. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, İng. çev. Reginald Snell, Londra: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1954, s. 138.

Bugün iletişimimize hâkim olan düşük seviyeli sanatsal ürünlerle bu neredeyse ütopik bir düşünce gibi görünüyor. Schiller için bile, sanayileşmiş bir toplumun artan taleplerinin, (gerçek güzelliğin tek kaynağı olduğuna inandığı) hakiki sanatı tehdit eden tehlikeleri büyük bir endişe kaynağıydı.

Alelade Sanat Problemi. Schiller giderek makineleşen toplumun bireyin hayatı üzerinde daha sert taleplerde bulunduğunun farkındaydı. Bu talepler hem zihni hem de bedeni bitap düşürür ve insan böylece boş zamanında dinlenme ve rahatlama ihtiyacı duyar:

> Emek artık dinlenmeyi makul bir istek haline getiriyor, ahlaki doğanınkinden çok daha güçlü bir istek; çünkü zihnin kendi taleplerini gösterebilmesi için önce fiziksel doğanın doyurulması gerekir.[23]

Güzellik,

> ... insanın tüm melekelerine seslenir ve ancak bir insan bütün gücünü kullanırsa kıymeti takdir edilebilir. İnsanın ona açık bir anlam, geniş bir yürek, taptaze bir ruh getirmesi gerekir.[24]

Oysa alelade sanat bu tür taleplerde bulunmaz, diye devam eder Schiller. Alelade sanat, düşünceyi uyandırmaktan ziyade duraklatır:

> Bundan sonra alelade yeteneklerin başarısına hayret edilebilir mi ...? Ya da küçük zihinlerin hakiki enerjik güzellik karşısındaki acı öfkesine? Orada uygun bir eğlence bulmaya bel bağlarlar ve kendilerini aşan bir güç gösterisi gerektiğini keşfettiklerinde buna hayıflanırlar.[25]

Schiller burada yorgun işadamının sanat anlayışı denebilecek şeyi betimler ve alelade sanatsal ürünlerin okur, dinleyici ya da izleyiciyi içine ittiği edilgenliğin boyutlarından endişe duyan modern eleştirmenlerin fikirlerini önceler. Böyle bir edilgenlik, biçimin deneyimlenmesine ve takdir edilmesine izin verir ama tözün deneyimlenmesine ve takdir edilmesine izin vermez.

Beğeninin (Schiller bu sözcüğü biçim duyusuyla eşanlamlı olarak kullanır) fazla gelişmesi, estetik duyumculuktan ya da (güzelliğin sadece orantıdan veya sanatçının kullandığı araçların amaca uy-

23. Schiller, "On Simple and Sentimental Poetry", *Works* içinde, s. 336.
24. *A.g.y.* 25. *A.g.y.*, s. 337.

gunluğundan ibaret olduğu) biçimci sanat teorisi doğrultusunda daha yoğun bir takdirden kaynaklanabilir. Buradaki tehlike, "beğeninin tek belirleyici etken haline gelmesi" ve insanların, "gerçekliğe kayıtsız hale geldikleri ve sonunda yalnızca biçim ve görünüşe değer verdikleri" eğlendirici bir oyuna kapılmalarıdır. İnsan en yüksek potansiyelini ancak bütün güçlerini serbest bıraktığında gerçekleştirir. İnsan, beğeni (ya da biçim duyusu) içgüdüsel dürtülerinin yerini aldığı ya da onları bastırdığı için özgür olduğunu düşünerek kendini kandırmamalıdır. "Beğeni," der Schiller, "başka yerden gelen bir emri yerine getirdiğini asla unutmamalıdır."

Gelişen bir kültürün her daim sunduğu yeni biçimleri tartışırken Schiller bir bakıma modern kitle iletişim araçlarını ve medyanın biçime yönelik yeni talepler yaratarak yaratıcı ve ahlaki düşünceye yer bırakmaması tehlikesini önceden görür:

> Bizi özgür kılmaktan çok uzak olan kültür, bize verdiği her güçle birlikte yeni bir ihtiyaç da geliştirir; fiziksel olanın zincirleri hep daha fazla sıkılaştırılır ki, böylece kaybetme korkusu gelişmeye yönelik en güçlü itkileri bile bastırır.[26]

Ne var ki Schiller, tehlikeyi görmekle birlikte bugün bizim olduğumuzdan çok daha iyimser kalır. Biz gerçek sanat ve güzellik deneyiminin ayrıcalıklı gruplarla sınırlı olduğuna inanma eğilimindeyken, Schiller hâlâ bütün insanları özgür kılacak bir "estetik" durum ya da güzellik kavramının yönettiği bir durum tasavvur eder:

> İktidarların dehşet verici alanı ile yasaların kutsal alanının ortasında estetik yaratıcı itki ... keyifli bir alan ... kurar. ... *Özgürlük yoluyla özgürlük bahşetmek* bu krallığın temel yasasıdır.[27]

Buradaki anlayış esasında insanın potansiyeline dair on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki liberal-idealist kavrayıştır. Bu dönemin siyasi, felsefi ve estetik teorilerinin hepsi, her insanın doğal, üretken ve yaratıcı bir varoluş potansiyeli olduğu konusunda birleşir. Kısacası Schiller, yakın gelecekte hüküm sürecek olan bir kitle toplumunda bireysel gelişim fırsatları hakkındaki modern kuşkucu-

26. Schiller, *Aesthetic Education*, s. 36-37. 27. *A.g.y.*, s. 137.

luğun kıpırtılarının farkında olmakla birlikte bunlara teslim olmamıştır.

III. "Kültürün İşleyişi Farklıdır"

Almanya'da popüler edebiyat akınına tepki büyük ölçüde akademik kaygı ve bir beyhudelik duygusuyla sınırlıydı, ama diğer ülkelerde daha geniş bir toplumsal bakış ve daha fazla siyasi özgürlüğü yansıtan farklı bir tutum öne çıktı. Özellikle İngiltere'de popüler sanat eleştirmenleri, estetik açıdan reddettikleri popüler sanatı daha derin toplumsal güçlerin birçok tezahüründen sadece biri olarak görme eğilimindeydiler.

Bu yeni tutum daha 1800 yılında –popüler yazı akını İngiltere'yi Almanya'dan onlarca yıl önce vurmuştu– William Wordsworth'ün *Lyrical Ballads* (Lirik Baladlar) kitabının ikinci basımındaki ünlü önsözünde formüle edilmişti. Büyük İngiliz şair, gerçek sanatta temsil edilen "güzellik ve vakar"ın, "çılgın romanlar, yavan ve ahmakça Alman trajedileri, boş ve abartılı manzum hikâyeler tufanı tarafından" nasıl tehdit edildiğine ilişkin endişesini dile getiriyordu. Wordsworth bu popüler edebiyatın yayılmasını analiz ederken, artık bize tanıdık gelen bir psikolojik çözümlemeye başvurur: Modern insanın "yoğun ve şiddetli uyaranlar"a dönük ihtiyacı, "zihnin ayrım yapma gücünü köreltme" eğilimindedir; öte yandan gerçek sanatın işlevi bu gücü harekete geçirmektir. Popüler edebiyat, insanları edilgenlik tutumuna ya da Wordsworth'ün sözleriyle "neredeyse ilkel bir hissizlik durumuna" getirir. Wordsworth bu yatkınlıkların toplumsal değişim tarafından, "her gün meydana gelen büyük ulusal olaylar" tarafından etkinleştirildiğini ve "hızlı istihbarat aracılığıyla saat başı doyurulduğunu" gözlemler.[28] Aynı bağlamda Wordsworth kendi yapıtlarının "yeni alçaltıcı eğilimlere karşılık vermek" için mütevazı bir girişim olduklarını söyler.

Burada alıntılanan birkaç cümle, on dokuzuncu yüzyıl Alman popüler kültür eleştirisine karşılık İngiliz eleştirisini niteleyen he-

28. *An Oxford Anthology of English Prose*, Londra: Oxford University Press, Inc., 1944, s. 393 vd.

men hemen tüm temaları içerir: Sanatla ilgili kaygılar, bir bütün olarak kültürle ilgili kaygılardan daha az önemlidir; dikkat kurumsallaşmış toplumsal baskılar üzerinde odaklanır; konformizm tehdidi özellikle vurgulanır ve izleyicinin tutumunu, edilgenliğe, atalete ya da bayağı içgüdülere yönelik doğuştan gelen bir eğilim temelinde değil, toplumsal baskıların doğal sonucu olarak değerlendirme girişiminde bulunulur. Son olarak, bu eleştirmenler yüksek sanatın artan sanayileşmenin kötü etkilerine karşı koyabileceğine inanırlar.

Matthew Arnold bu İngiliz eleştirmenler arasında en belagatli sözcüdür. Wordsworth'ün aksine, ilgisi estetik değerlerden ziyade tinsel değerlere yöneliktir ve bu açıdan Pascal'ı anımsatır; Wordsworth'ün "güzellik ve vakar" dediği şey, Arnold için "tinsellik, tatlılık ve ışık"tır.[29] Wordsworth Shakespeare ve Milton'dan bahsederken, Arnold, "aklın ve Tanrının İradesinin hüküm sürmesi için tatlılık ve ışık" yayarak yaşamın temelini genişleten yazarlar olarak Lessing ve Herder'i örnek gösterir. Sanayileşmenin hızla yayılmasının "kültür"ü boğma ihtimali onu derinden endişelendirir, zira onun için kültür "zihnin ve ruhun içsel bir koşulu olarak mükemmellik ideası"dır. Gerçek kültürün bu rolünün insanlık için her zamankinden daha gerekli olduğuna inanır.

> Bu işlev, Yunan ve Roma uygarlıklarından çok daha büyük ölçüde mekanik ve dışsal olan ve bu doğrultuda gitmeye devam eden bir uygarlığı barındıran modern dünyamızda özellikle önemlidir. ... Makineye duyulan inanç ... yakamızı bırakmayan bir tehlikedir.

Böylece kültürel hedefleri sınai ilerlemenin karşısına koyan Arnold, ardından özgül popüler kültür fenomenlerini ele alır. Pascal'a (ya da modern "küçük" dergilerdeki toplum eleştirmenlerine) benzer bir şekilde, Arnold da oyun, spor ve kitle iletişim araçlarını hayatın hakiki özünden uzaklaşma eğiliminin çeşitli tezahürleri olarak görür.

29. Bunlar ve izleyen alıntılar şu kitaptandır: Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (1869), New York: Cambridge University Press, 1950. Özellikle bkz. s. 22-23, 60-61, 69-71.

... Şu an yetişmekte olan oğlan çocuklarını ve genç erkekleri meşgul eden bütün o oyunların ve spor dallarının sonucu, gelecekte daha iyi bir beden tipinin ortaya çıkması olabilir, ... ama bu esnada bizim neslin oğlan çocukları ve genç erkekleri feda ediliyor.

Arnold aynı bağlamda, kitlesel tüketim için edebiyat üretenlere saldırır.

Birçok insan kitleler diye adlandırdıkları kişilere, onların fiili koşuluna uygun olduğunu düşündükleri biçimde hazırlanıp uyarlanmış bir düşünsel besin vermeye çalışır. Sıradan popüler edebiyat, kitleler üzerinde bu tür bir ikna çalışmasının örneğidir.

Arnold bu tür manipülasyonların kültürle uyuşmadığına, kültürün "farklı işlediğine" inanır. O da gazeteyi (özellikle Amerikan gazetelerini) hedef alır ve gazetelerin pragmatizminde kültürün tam karşıtını bulur.

Çünkü insanların İncil'lerini ve gazetelerini okumalarını ve işleri hakkında pratik bilgi edinmelerini sağlamak ve onları buna teşvik etmek, bir ulusun daha yüksek tinsel hayatına, gerçek anlamıyla kültürün hizmet ettiği kadar hizmet etmez ve kültürün gerçek anlamıyla kavranması ... tam da Amerika'nın başarısız olduğu şeydir.

1867 yılında İngiliz Anayasası üzerine kaleme aldığı incelemesinde Walter Bagehot, "gösterişten ibaret bir hayata" yönelik doğal İngiliz eğiliminin ve bunun "hakiki felsefe"den uzaklığının, ulusu giderek daha fazla bir yüzeysellik tarzına ve başarı hayranlığına maruz bıraktığını söyler. Profesyonel politikacılar ile profesyonel işadamları arasındaki esef verici ittifakın baskısı altında Britanya aristokrasisinin değerlerinin tümüyle yozlaşacağından endişelenir ve bu modern putperestliğin ulusun metinlerine ne ölçüde yansıyacağını düşünerek hayıflanır.

Rütbeye –en azından soydan gelen rütbeye– hürmetin paraya hürmet kadar rezilce olduğu doğru değildir. Tarih boyunca görgü, belli kastlarda yarı yarıya kalıtsaldı. Görgü güzel sanatlardan biridir, toplumun bir tarzıdır;

30. Walter Bagehot, *The English Constitution*, The World's Classics, New York: Oxford University Press, Inc., 1944, s. 80-81.

edebi ifade sanatı insanların yazılı münasebetinde ne ise, görgü de günlük konuşmaya dayalı münasebetlerde odur.[30]

Bagehot gazete okumayı hâlâ geniş bir izleyici bulan tek entelektüel etkinlik olarak diğerlerinden ayırır. Klasik Avrupalı ve Amerikalı sosyologlar (Tönnies, Max Weber, Ward ya da Ross) gibi, o da gazeteleri kasten belli siyasi ve ticari çıkarlara hizmet eden ve kamuoyunu pekiştiren araçlar olarak görür: "Şimdi dahi kamusal hayat denilen şey tehlikeli bir imtiyaz sunuyor. Gazeteler dikkat çeken bir kesimi günbegün ve sürekli olarak betimliyor; karakterleri üzerine yorum yapıyor, ayrıntılarını naklediyor, güdülerini araştırıyor, gidişatını kestirmeye çalışıyor." Bagehot siyaset dünyasına gönderme yaparak, gazetelerin "başka herhangi bir dünyaya vermedikleri önceliği ve itibarı o dünyaya vermelerinden" yakınır. "Edebiyat dünyası, bilim dünyası, felsefe dünyası siyaset dünyasıyla itibar açısından karşılaştırılabilir olmadığı gibi dünya bile sayılmaz. Gazeteler bu dünyalara değinmez, değinemez." Bagehot, Schiller'in geliştirdiği Alman idealist düşüncesine koşut biçimde, bu doğal eğilimin kaynağının tüketicilerde değil üreticilerde yattığına ama nihayetinde tüketicilerin baştan çıkarıldığına inanır.

> Gazeteler nasılsa okurlar da öyle olur: Kaçınılmaz bir şekilde, gazetelerde sürekli görünen o insanların diğerlerinden daha akıllı, daha ehil ya da her halükârda bir şekilde daha yukarıda olduğuna inanırlar. ... İngiliz siyasetçiler ... sahnedeki oyunculardır ve hayranlıkla dolu seyircilerin hayran olunan aktörün kendilerinden daha büyük olduğuna inanmamaları zordur.[31]

Bagehot, gerçek kültür ve sanat ile insanların entelektüel ve ahlaki standartlarını düşüren popüler ürünler arasındaki uzlaşmaz karşıtlıklarla ilgili geleneksel tartışmaya iyice gömülmüştür. Büyük bir kısmı ellili yıllarda yazılmış olan *Literary Studies* (Edebi İncelemeler) yapıtında, Sir Walter Scott'un Waverley Romanları üzerine bir deneme buluruz (Alman eleştirmenler de Scott'un romanlarının eğlence işlevlerinin gayet farkındaydı). Bu denemede Bagehot, romanların başarılı imalatçısını dolaylı olarak övdükten sonra aşağıdaki yorumu yapar:

31. *A.g.y.*, s. 42.

Kabaca söylemek gerekirse, Scott insan hayatını resmederken iki kusur işler. Bize bir ruh tasviri vermeyi ihmal eder. ... Kutsayan gücün yokluğunu hissederiz. ... Ölümsüz varlıkların aşk ilişkileri gibi şeyler belki de vardır, ama kimse bunu Scott'tan öğrenemez. Onun kadın ve erkek kahramanlarının kılık kıyafetleri ancak bu dünya için yerindedir, başka bir dünya için değil; aşklarında bile ölümsüzlüğe uygun bir şey yoktur. Fark edileceği üzere, Scott soyut, dünyevi olmayan bir akıl tasvirini de ihmal eder. Mesele yalnızca bu olsaydı, dramatik olmayan ve ruhsuz doğası dikkate alındığında bu da büyük bir kusur sayılmayabilirdi; ama az önce söz ettiğimiz ihmalle bağlantılı olarak ele alındığında son derece önemlidir. Duyularla romansın birlikteliği Scott'un dünyasını çok karakteristik bir biçimde makbul kıldığı, yaşadığımız dünyanın bizi en çok hoşnut edecek büyüleyici bir resmini sunduğu için, zayıf ve bocalayan aklın ve doğaötesi ruhun yetersizliği, Scott'un "dünya"sına hantallık ve geçicilik, kısacası dünyanın alametifarikası olan maddiyatçılığı verir.[32]

Schiller, okurun sadece rahatlama gereksinimini doyurmaya hizmet eden bir edebiyata sanat denilemeyeceğini söylemişti. Bagehot aynı düşünceyi farklı terimlerle ifade eder; ona göre popüler edebiyat, ahlaki ve entelektüel değerlerden yoksun bir edebiyattır. Scott'un romanlarını, insan ruhu ile gerçek hayat arasındaki gerilimi göstermeyi başaramadıkları, ölümsüzlüğü vurgulamak yerine duygulara hitap eden ve hoşa giden şeyler düzeyinde kaldıkları temelinde eleştirir. Bagehot böylece Pascal'ın görüş açısına yaklaşır: Tinsel ve entelektüel mücadeleyi dışlayan sanat, sanat değildir.[33]

Arnold, Bagehot ve o dönemin diğer eleştirmenleri, ezoterik sanatsal üretimi ve popülerlik ya da pazar arayışındaki ikame ürünleri birer alternatif olarak görmüyorlardı. Daha ziyade, dışlayıcı da, küçümseyici de olmayan –ama aynı zamanda popüler kültür ürünlerine hiç yaşam alanı sağlamayan– bir sanat kavramı formüle etmiş-

32. Walter Bagehot, *Literary Studies*, Everyman's Library, Cilt II, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1932, s. 160-61.

33. İlginç bir şekilde, Bagehot'un toplumsal ve siyasi görüşlerine tümüyle zıt görüşleri olan John Stuart Mill de faydacı değerlerin egemen olduğu bir sanatı kınamıştır. Mill edebi metinlerinde, Coleridge'i "ontolojik, muhafazakâr, dindar, somut, tarihsel ve şiirsel" olduğu için över ve Bentham'a "deneysel, yenilikçi, imansız, soyut, bütünüyle olgusal ve esasen şiirsellikten yoksun" olduğu için saldırır. Bkz. *Mill on Bentham and Coleridge*, Londra: Chatto & Windus, Ltd., 1950.

lerdi. Bu düşünürler şuna inanıyordu: Sanatın, özellikle de edebiyatın temel işlevi insan türünü evrensel olarak özgürleştirmektir.[34]

Özgürleştirici bir güç olarak böyle bir sanat, özellikle de edebiyat kavramı, ilk kaygısı birey olan, örgütlü toplumu özerk ahlaki öznelerin bir toplamı olarak gören, on sekizinci yüzyılın sonu ve on dokuzuncu yüzyılın başında yaşamış klasik hümanistlerin sanat kavrayışından çok daha öteye gider. Bu yeni kavram, bireyin potansiyellerine ilişkin sınırsız iyimserlik gerilemeye başladıktan sonra öne çıkmış ve nihayetinde bireye fayda sağlayacak olan tepeden inme bir toplumsal değişim düşüncesinden kaynaklanmıştır. Tuhaf bir şekilde, bu yeni kavram, ulusal kökenleri ve edebi üslupları Matthew Arnold ve Leo Tolstoy kadar birbirinden farklı yazarlar tarafından neredeyse aynı şekilde ifade edilmiş, bu yazarlar sanatların ve edebiyatın hakikat ve özgürlükle ilgili fikirlerin iletilmesini sağlayarak insanın her tür toplumsal manipülasyondan özgürleşmesine yardımcı olma kapasitesini işlemişlerdir. Söz konusu yazarların metinleri, bu kavramı zengin olduğu kadar şaşırtıcı derecede benzer biçimlerde ifade eder.[35]

Demokratik olmasa da liberal eğilimli bir toplumda, "halkın beğenisi"nin rolüne, yani pazaryerinin kamuoyu üzerindeki tesirine ilişkin önemli soru, Viktorya dönemi öncesinde ve esnasında yapı-

34. Lionel Trilling bir keresinde şöyle demiştir: "On dokuzuncu yüzyılda, Avrupa'da olduğu gibi bu ülkede de, zihnin her etkinliğinin altında edebiyat yatıyordu. Biliminsanı, filozof, tarihçi, teolog, iktisatçı, toplum teorisyeni ve hatta politikacının edebi yeteneklerinin olması icap ediyordu, bu yetenekler onların meslekleriyle alakasız değildi." *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, Anchor Books, New York: Doubleday & Company, Inc., 1953, s. 99.

35. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, New York: Cambridge University Press, 1950, s. 69-71 ve Leo Tolstoy, *What Is Art?*, Londra: Walter Scott Publishing Co., Ltd., s. 192-93, özgün Rusça elyazısından çeviren ve Giriş'i yazan: Aylmer Maude (Türkçesi: *Sanat Nedir?*, çev. Mazlum Beyhan, İş Bankası Kültür Yayınları, 2007). Bu, insanların hoşuna gitmekten öteye geçmeyen şeyin sanat olmadığını ima eden, en uçtaki, ya hep ya hiç şeklindeki sanat kavramıdır. Kitle iletişim araçlarına ilişkin çağdaş tartışmada, bazen Tolstoy ve Arnold'un tartıştığı sanatın insanlar *için* olmadığı gerekçesiyle bu sanatı bir kenara atan hayli zıt bir görüş bulunabilir. Böyle bir görüş açısı, örneğin Coulton Waugh'un bant karikatürler üzerine kitabında açıkça belirtilir. Bkz. 1. Bölüm, 5. dipnot.

lan tartışmalarda tekrarlanan bir mevzu haline gelmiştir. Bu devrin ediplerinin çoğu William Hazlitt'in (1778-1830) aşağıdaki ifadelerine hararetle katılmaktan hararetle karşı çıkmaya kadar uzanan yelpazenin bir noktasında konumlanmıştı.

Sanatın her alanında dehanın en yüksek çabaları, insanlığın geneli tarafından asla anlaşılamaz.[36]

Halkın beğenisi, yerleşik ve kapalı modellere uymayan her özgün dehanın sırtında taşımak zorunda olduğu bir yüktür.[37]

Hazlitt bu öncüllere dayanarak sanatın bayağılaşmasından endişe eder. Hazlitt'e göre popüler kültür, müşteri beğenisinin buyrukları altında yüksek kültürün yozlaşmasıyla oluşur.

Bu yüzden halkın beğenisi, kamusal olduğu ölçüde ister istemez bozulur; ortak kanıdan gelen her telkin onu aşağıya çeker. Değerlendirenlerin sayısı ne kadar fazlaysa, değerlendirme yetenekleri de o kadar düşük olmak durumundadır, çünkü iyi olanların sayısı daima az, kötü olanlarınki ise sonsuzdur. Böylece sanatın bozulmasının, onun ilerlemesinin zorunlu sonucu olduğu söylenebilir.[38]

Hazlitt sanatsal konulardaki otoritelerin toplumsal konfigürasyonuna, paranın rolüne ve halkın genelinin toplumsal başarıya ulaştığında görünüşü kurtarma hevesine işaret ederek, kitle kültürünü ve halkın boş vakit aktivitelerini betimlerken kullandığımız çağdaş kategorilere çok yaklaşır. British Museum'un seçme politikasını hedefe aldığı, *Examiner*'da (1816) çıkan bir makalesinden alıntılarsak:

... Kraliyet Akademisi, Sanatın onurundan ziyade tacirler ve satıcılar olarak kârlarını düşünen kişilerin, Güzel Sanatlardaki işportacıların oluşturduğu bir topluluktur. ... Revaçtaki bir Sanatçı ve revaçtaki bir kuaför, teori ve pratikte aynı ortak ilkelere sahiptir. Biri bir balo salonunda, diğeri Kraliyet Akademisi'nin büyük odasında müşterilerinin beğeni toplamalarını sağlar.[39]

Şunu belirtmek gerekir ki, on sekizinci yüzyılda en azından İngiltere'de çözülmüş gibi görünen "sanatçının statüsü" sorunu, sanat-

36. Hazlitt, *The Round Table* (1817), *The Complete Works* içinde, Londra: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1930, Cilt 4, s. 164.

37. Hazlitt, *Lectures on the English Poets* (1818), Cilt 5, s. 96.

38. *A.g.y.*, s. 45-46.

çılar ya da onların sözcüleri yeni "hami"leri olan pazaryerini yeniden değerlendirdiklerinde bir kez daha gündeme gelmiştir. Hazlitt bir yazarın herhangi bir toplumsal mevkisi olmadığı çıkarımında bulunarak olumsuz uçta konum alır.

Bir insanın bir biçimde yazar olarak görülmesi için yazardan daha çok ya da daha az bir şey –zengin bir tüccar, bankacı, lord ya da çiftçi– olması gerekir. Kendisine yabancı olan bir şeyden dolayı hayranlık görür. ... Hakkında iyi konuşulması için belli bir standardı tutturması, belli bir zümreye ait olması gerekir.[40]

Hazlitt'in halka yönelik küçümsemesi, aşağıdaki ifadesinde doruğa çıkar:

Halk konuyu ya da yazarı sevdiğinden değil, sadece moda olduğu için okur, hayranlık duyar, över.[41]

Son alıntı bize Goethe'yi hatırlatabilir. Bazen Hazlitt ile Goethe birbirlerinden alıntı yapıyormuş gibi görünürler. Hazlitt operaya ya da bir oyuna gitme konusunda şöyle yazar:

Localar ve içlerindeki kişiler ne kadar görkemli olsalar da, zevk almanın ruhunu soluyamazlar. Daha ziyade, belli bir sınıftan insanların akşam için moda karantinasına mahkûm edildiği, lüksün ve tembelliğin hüküm sürdüğü hasta koğuşları gibidirler. Seyircilerin geri kalanı da aksi ve kendini beğenmiştir. ...[42]

Goethe'nin tiyatro Müdürü, Şair'e açıklar:

Canı sıkkın, tükenmiş halde gelir biri,
Bir ziyafette tıkabasa doyup da gelir diğeri,
Ve en kötüsü, bir sürü insan
Günlük gazeteleri okumuştur evden çıkmadan.
Tembel tembel gelirler, maskeli baloya gelircesine,
Ruhlarını ısıtan meraktır sadece,
Şık kıyafetleriyle hanımefendiler
Maaş almadan katılırlar gösteriye.
O yüksek şiirsel yerlerde ne düşler kuruyorsunuz?

39. Hazlitt, *Lectures on the English Poets*, Cilt 18, s. 105-8.
40. Hazlitt, *Table Talk* (1821-1822), Cilt 8, s. 210-11.
41. *A.g.y.*, s. 99. 42. *A.g.y.*

Ama heyhat, tiyatroyu dolu görmeyi seviyorsunuz?
Yaklaşın da bakın hamilerinizin suratlarına!
Bir yarısı soğuk, diğer yarısı kaba saba.[43]

Aşağıdaki alıntı, demokratik bir toplumda beğeninin değersizleşmesinin en kaba örneği olarak ABD'yi vermesiyle bize Stendhal ve Tocqueville'i anımsatır:

Bu ülkede *Macbeth*'e sadece müzik hatrına katlanılıyor; devletin felsefi ilkelerinin teori ve pratikte daha ileri taşındığı ABD'de ise *Dilenci Operası*'nın sahnede yuhalandığını görüyoruz. Toplum yavaş yavaş bir makineye dönüşüyor; bizi güvenle ve ruhsuzca, çok rahat bir nesir tarzında, yaşamın bir ucundan diğerine taşıyan bir makineye.[44]

Examiner'daki (1816) bir makalesinde Hazlitt, kötü beğeniyi "iyileştirmekten" ziyade "azdıran" "kamusal cehaleti" ve "kamuoyunun kabalığı"nı suçlar. Özetle: "Beğeninin yayılması, beğeninin iyileşmesiyle aynı şey değildir."[45]

Muhtemelen ilk profesyonel tiyatro eleştirmeni olan Leigh Hunt (1784-1859), gazetelerde çıkan yetkin ve etkili oyun eleştirilerini başlatanlardan biriydi. Hunt'ın temel meseleleri Hazlitt'inkilerle aynı gibi görünür.[46] Hunt da tiyatronun yozlaşmış durumu olarak düşündüğü şey konusunda endişeliydi. 1807 yılında, İngiltere'de komedinin konumu üzerine *News*'ta bir dizi makale yazdı (bu makaleler zaman zaman Oliver Goldsmith'in 1762 tarihli *The Citizen of the World*'ündeki [Dünya Vatandaşı] İngiliz tiyatrosu yergisinin bir tefsiri gibi görünür). Bu makalelerde Hunt, etki yaratmak için oyun-

43. Goethe, *Faust*, s. 5.

44. Hazlitt, *Lectures on the English Poets*, Cilt 5, s. 10.

45. Hazlitt, *a.g.y.*, Cilt 18, s. 102-3.

46. Ne var ki Hunt, edebi kariyerinin gidişatında konformist standartlarla uzlaşan bir yazar tipini temsil eder. Kırk yıl sonra yayımladığı otobiyografisinde (Londra: Smith, Elder and Company, 1850) gençliğindeki tiyatro eleştirilerini yorumlar. Artık görüşleri kayda değer biçimde yumuşamıştır ve önceki kanaatinin neredeyse tam tersini benimsemiştir: "Bu demek değil ki komedileri mükemmeldi ya da Congreve ve Sheridan'ın üstün meziyetleri hakkındaki beylik laflarım temelsizdi; ama 'beş perdeli fars'larında farz ettiğimden daha fazla yetenek vardı ve ben büyük ölçüde dönemin kusurunu –dramatik karakterlerin kıtlığı– ondan yararlanmak zorunda olan yazarlara atfetme hatasını yaptım."

lar ve hileler kullanan komedi yazarlarının yeni aşırılıklarına hayıflanır. Yeni komedi yazarı kolay yoldan beğeni kazanmakla, hızlı başarıyla ilgilenir. Olaylar ve karakterler ya "ayan beyan klişe"dir ya da "yeniymiş gibi görünmek için en canavarca kılık değişikliklerine bel bağlar; bize bazı panayırlarda ... oynanan oyunları hatırlatır".[47] Kısacası, modern komedi yazarının sanatı, izleyiciyi şaşırtmayı amaçlayan bir dizi kandırmacadan oluşur. Peki hangi izleyici kitlesi bu bayağı gösteriyi teşvik etmekten sorumludur?

> [Modern yazar] ... buna bağlı olarak tribünler için, ya da başka bir deyişle, değerlendirme kapasitesi en düşük ama yargısını bildirmekte en gürültücü olan izleyici kesimleri için yazar.[48]

Sir Walter Scott'ta (1771-1832) sanatçı ile halk arasındaki ilişkiye yönelik kökten değişik bir tutumla karşılaşırız. İlk olarak Scott, yazma işini para mükâfatını hak eden meşru bir iş alanı olarak görür: "Kimin bildiği umurumda değil – ben genel eğlence için yazıyorum."[49]

Samimi bir dergi yazısında Scott, "Halkın teveccühü benim tek piyangomdur," diye dürüstçe itiraf eder ve "Uzun zamandır yüksek övgülerin tadını çıkarıyorum," diye gururla ekler.[50] Scott'un satan kitaplar ile okuyan halkın sağlam beğenileri arasında istikrarlı bir ahenk varsaymakla, belki de vasatın amentüsünü formüle ettiğini söyleyebiliriz.

> ... kendi dönemlerinde en iyi kabul edilenlerin gelecek kuşaklarca da kabul edilir olmayı sürdürdükleri sık sık vakidir. Günümüz kuşağı hakkında, bu kuşağın mevcut beğenilerinin gelecekte illaki kınanacağını farz edecek kadar kötü şeyler düşünmüyorum.[51]

Hazlitt'in ya da genç Hunt'ın –Coleridge, Wordsworth ve Shelley'

47. Leigh Hunt, "An Essay of the Appearance, Causes and Consequences of the Decline of British Comedy", *Critical Essays*, Londra: J. Hunt, 1807, s. 132.

48. *A.g.y.*, s. 131.

49. Scott, *Fortunes of Nigel*, Cilt I, Londra: W. Scott, Ltd., 1892, s. xxxviii.

50. *Journal of Sir Walter Scott* (1826), haz. J. G. Tait, Edinburgh: Oliver and Boyd, 1950, s. 73.

51. Scott, *Fortunes of Nigel*, s. lii.

den söz etmeye gerek bile yok– savundukları ezoterik sanat kavramına taban tabana zıt bir şekilde, Scott toplumun işleyişine "faydalı" bir edebiyat "geliştirme"yi savunur.

> Şiire yönelik bir beğeni, ... çok fazla müsamaha görürse, dünyanın olağan işleyişine karşı müşkülpesent bir horgörüye neden olmaya ve zamanla yararlı ve milli erdemleri uygulamaya geçirme becerimizi zayıflatmaya meyillidir, zira bu erdemler büyük oranda, duygularımızı eğitimli ve düzenli toplumun tabiatının ötesinde yüceltmemize bağlıdır. ... O halde, bayım, şiir ve edebiyat beğeninizi zarif ve ilginç bir eğlence olarak geliştirin, ama onu daha ciddi ve sağlam çalışmalarla birleştirin.[52]

Scott'un yaptığı, sanattan estetik ilkeyi çıkarıp onu ikincil bir etkinlik kategorisine çevirmektir. Scott için sanatsal yapıtların yeterliğini ya da güzelliğini yargılayacak eleştirel kurallar yoktur. Farklı sınıflar farklı sanatsal üretim tiplerinden haz alırlar ve Scott bu ayrımın korunmasına izin verir. Ne var ki kendi sınıfının standartlarının belli sanat tiplerinin popülerliğince düşürüldüğüne kanaat getirdiğinde kaygılanır – yine uzlaşımsal bir ahlaki standart, estetik bir standardı ikame eder. Scott, eğer sanat ikincil bir etkinlikse ve eğer toplum standartları hüküm sürüyorsa, o halde sanatın yöneldiği izleyici de meşru eleştirmendir, sonucuna vararak sanatsal standartları belirleme ya da koruma probleminden kaçınır.

Edinburgh Review

Edinburgh Review, *Quarterly Review*, *Blackwood's* ve benzer dergilerin ciltleri incelenirse, dergilere katkıda bulunan tanınmış ya da daha az tanınmış yazarların çoğuna hâkim olan sosyolojik yönelim (örtük de olsa) fark edilecektir. Bu muazzam yazı arşivinde kültür ve iletişim alanını kavramsallaştırmaya uygun olan neredeyse bütün kategoriler bulunabilir. Bu yazılar her türden edebiyatın toplumsal rolüne; halkın değişen beğenisine; farklı yayın mecralarının pekiştirici rolüne; toplumsal zümreler ile edebi modalar arasındaki karşılıklı ilişkiye; siyaset, iş dünyası, büyük işletme ve promosyonun iç

52. *Letters of Sir Walter Scott*, Cilt II, haz. H. J. C. Grierson, Londra: Constable and Co., Ltd., 1932, s. 278.

içe geçmesine ilişkin çeşitli teoriler içerir. Bu denemenin (sınırlı) kapsamı içinde okura bu veri zenginliği hakkında ancak bir fikir verebilirim.

1802 yılında kurulan *Edinburgh Review*, on dokuzuncu yüzyıl boyunca popüler ve popüler olmayan kültüre ve kültürün genel olarak toplumla ilişkisine dair tartışmalardaki ana başlıkları görmek açısından belki de en verimli kaynaktır. Bu derginin neredeyse tamamını teşkil eden değerlendirme makaleleri imzasız yayımlanıyordu, ama pratikte İngiliz edebiyat çevresinin başlıca isimlerinin hepsinin zaman zaman az çok düzenli biçimde dergiye katkıda bulundukları biliniyor. Yıllar içinde sergilenen baskın tutum, dostça uzlaşma tutumudur – genel olarak okuyan halkın gereksinimleri ve haklı istekleri ile kaliteyi dengede tutmaya yöneliktir. Burada tartışılan başlıklardan ve benimsenen konumlardan birkaç örnek sunacağım.

65. ciltte (1837) tarihsel bir kitabın değerlendirmesini buluruz: altbaşlığı "Gazete Edebiyatı" olan bir makale. Değerlendirme, "modern uygarlığın yaklaşıyormuş gibi göründüğü evrensel imparatorluğu" metheder. Yazar "İngiltere manzarasının" antikitenin dehasından "çok daha az şiirsel" olduğunu kabul etmekle birlikte, yine de "kendi çağımız ve ülkemiz[in] yaşamın konforunun avantajlarını paylaşabilen çok sayıda kişiyle" gurur duyabileceğini belirtir.

> Tren ya da buharlı gemiyle ucuz ve hızlı yolculuk imkânı, cam pencereli sıcak yuvası, temiz gömlekleri ve pamuklu çorapları, çay sofrasına uzaklardan getirilmiş malzemelerin ve piponun lüksü, iyi uyarlanmış bilgiyle dolu küçük kitap rafı ve hepsinin ötesinde, gazetesi.[53]

53. *Edinburgh Review*, Cilt 65, 1837 (No. CXXXII), s. 197. *Edinburgh Review*'a bütün katkılar anonimdir. Mümkün olan yerlerde katkıda bulunan kişinin adı verilir. Yukarıda alıntılanan makalenin yazarı William Empson'dır. Yazarın kim olduğunun araştırılması konusunda Ina Lawson'a (Kaliforniya Üniversitesi, Berkeley, İngilizce Bölümü) müteşekkirim.

Wellesley College'da Walter E. Houghton'ın editörlüğünde halen bir proje yürütülüyor. *Viktorya Dönemi Süreli Yayınları Wellesley Dizini* (*The Wellesley Index to Victorian Periodicals*) olarak bilinen proje, sonunda, başka şeylerin yanı sıra yazarların isimlerini de bize verecek.

Bu gerçekten de anahtar sözcük. Yazar şöyle devam eder:

Gazeteler uygarlığımızı niteleyen özgül ruhun ve eğilimin asli bir unsuru ve simgesidir. Nüfuz etmedikleri bir yer, hizmet etmedikleri bir amaç, memnun etmedikleri bir kişi yoktur.[54]

Yazar, günümüzün gazetesine geçmiş dönemlerde destanın gördüğü işlevi atfederek bir tür sosyolojik estetiğe girmekte tereddüt etmez.

Çağdaş uygarlığımız onlara dayandığı ölçüde, gazetelerin insanları yüce ve mükemmel olana yönlendirme konusundaki doğrudan etkileri destanı şiirlerinki kadar büyük olmayabilir, ama muhtemelen kendi daha mütevazı yöntemleriyle (ki bunu elbette şairlere hak ettikleri hürmeti göstererek söylüyoruz) özgürlük için en az onlar kadar iyi bir güvence olduklarını kanıtlayacaklardır.[55]

Bir yanda gazetelere bağımlı bir kamuoyu ile diğer yanda yazarların gazete okuyan halkı tatmin etme gereksinimi arasındaki önemli açmazdan sakınılır. Makale ayrıca, "günlük gazetelerin yazarları" için, "halkın onlara boyun eğmekten başka seçeneği yoktur," der. Fakat aynı zamanda, "bir yazar hakikati dile getirmek için çok uygunsuz bir konumdadır".[56]

Ne var ki burada iyimser bir ton ağır basar ve şu sav öne sürülür: "Belli bir dönemdeki tek uygun standart [yani bir toplumun ahlaki ve entelektüel düzeyinin ölçümü için uygun olan standart] o dönemin binalarının ve popüler yazılarının tarzıdır."[57] Bunun anlamı şudur:

54. *A.g.y.* 55. *A.g.y.*, s. 148. 56. *A.g.y.*, s. 201.

57. Ayrıca bkz. Cilt 61, 1835 (No. CXXIII), s. 184: "Kitapların fiyatları ne kadar ucuz ve tarzları ne kadar popüler olursa olsun, bilgisiz insanlar kitap okuma eğiliminde değildir. Bir cildi satın almak ya da edinmek ve okumaya başlamak zaten belli bir ilerlemeye işaret eder. Ama bütün insanlar HABERLER'i okuyacaktır; köylüler, çiftliklerdeki hizmetçiler, kırsaldaki gündelikçi işçiler bile komşu kasabada olanları bildiren gazetelere bakacak, hatta onları büyük bir dikkatle inceleyeceklerdir. Demek ki burada, günlük olayların ve siyasi istihbaratın yanı sıra, insan gelişiminin dostlarının ve genel eğitimin sağgörülü teşvikçilerinin en iyi enformasyonu yayabildiği ve bütün sınıfları, en mütevazı olanlarını dahi genel bilginin patikalarına kolaylıkla çekebildiği bir kanal vardır."

Özgür ve ucuz bir basın varsa, gazeteler belli bir zamanda bir nüfusun büyük bir kısmının gerçek ahlaki ve entelektüel durumunun belki de en iyi temsilcileridir.[58]

Sırası gelmişken bu makalenin John Ruskin'in önem verdiği iki meseleye dokunduğunu kaydedelim. Onun için de mimari, bir toplumun kültürel düzeyini değerlendirmede temel bir ölçüttür; fakat onun tavizsiz liberalizm-karşıtı konumu, büyük bir insan kitlesi için üretilen kültürel malları dengeli ve olumlu bir yaklaşımla değerlendirmesine izin vermez ve bu makaleye oldukça ters düşen bir biçimde, bir dönemin ahlaki ve entelektüel durumu için tek kriterin sanatın kendisi olduğunu öne sürer.

Bunun epey hararetli bir tartışma olduğunu, yaklaşık on yıl sonra yayımlanmış başka bir makaleye bakarak görebiliriz. Makale "periyodik yayın literatürüne bağımlılığın" yol açtığı "talihsiz etkiler" hakkındadır.

Periyodik Yayın Literatürünün sürekli tekrarlanan talepleri, bu işle profesyonel olarak uğraşanlar için, görüşlerini gözden geçirmeleri ve konularını ihtimamla seçip araştırmaları açısından ölümcüldür.[59]

Makale bir şeyleri "yapay olarak çalkalayıp köpürterek" "yenilik" sunma ihtiyacı hakkında sert sözler içerir. Yazara göre bu ihtiyaç, halkın "dinginlik ve sükûneti, ayrıca dilimizin klasikleri olarak kabul ettiğimiz yapıtların ayırt edici niteliği olan kapsamlı ve dengeli bir kompozisyonu takdir etmeyi öğrenmesini önler".[60] Ve Amerika yine, kültürün yozlaşmasının en bariz örneği olarak ufukta belirir:

Bay Dickens'ın ABD'de Basının genel ruh halini etkileme derecesinden bahsederken yanılmış olmasını umuyoruz. Eğer betimlemesi doğruysa zehirin gücü bir panzehir gibi işlemeli, diye düşünmekten kendimizi alamıyoruz. Amerika'daki herhangi bir eğitimli kişi bu gazeteleri *saygıyla* okur mu?[61]

58. *A.g.y.*, Cilt 65, s. 203.
59. *A.g.y.*, Cilt 83, 1846 (No. CLXVIII), s. 383. 60. *A.g.y.*
61. *A.g.y.*, Cilt 76, 1843 (No. CLIV, Mak. VIII), s. 520 [James Spaulding, yazar].

Derginin sayfaları, gazete ve dergilerin magazin ekleri, tefrika ve özet romanlar gibi meselelerin lehine ve aleyhine argümanlarla doludur. Ama özellikle ilgi gören bir konu vardır ki, o da gazetenin basın-yayın dünyasındaki nispi toplumsal rolüdür. Beş yıl sonra çıkan ilginç bir makaleye göre, gazete kültürün durumunu anlamak için en uygun ölçüt olmakla kalmaz, aynı zamanda kitabı gereksiz kılar.

> Ne zaman önemli kamusal olaylar meydana gelse ya da büyük değişimler tartışma konusu olsa, kitap yayımlamak faydasızdır – bu, önde gelen bütün kitapçıların iç çekerek doğrulayacağı, bilinen bir olgudur.[62]

1843 tarihli bir makale tiyatronun durumunu tartışır. Alman edebiyatının klasik yazarlarının (özellikle Schiller'in) saldırılarına benzer biçimde, halkın genelinin değersiz melodramları ve komediyi tercih etmesi, modern uygarlığın taleplerinin etkisi altında sanatsal duyarlılığın zayıflamasına atfedilir.

> Günümüzde debdebeli sahne dekorlarına ve kitaplarda bol görsel malzemeye yönelik aşırı beğeni, bize, bir şeyler hayal etmeye isteksiz olan ve tembel yetersizliğini pohpohlamak için sahnede temsiller talep eden zayıf bir zihnin bayağı eğilimine boyun eğmek gibi görünüyor.[63]

Modern uygarlığın üretken imgelemi iğdiş etmesi meselesi, şiirle ilgili bir makalede daha ele alınır:

> Günümüzde insanların etrafında arttıkça artan yardımcılar ve cihazlar onları kuvvetten düşürüyor. Yasal koruma, her insanın kendini savunma yeterliği olmasını gereksiz kılıyor; işbölümü, bireyin düşünsel açıdan kendi kendine yetmesinin ve tek başına çalışan bir insanda tam tersi niteliklere gereksinim duyulan zamanlarda büyük ölçüde gelişen becerilerin serpilmesinin önüne geçiyor. Benzer şekilde, sanayileşme –haklı ödülü olan zenginlik sık sık bencilliğe dönüşürken– tutkuları uyuşturuyor.[64]

Yeri gelmişken, bu makale toplumsal eleştirinin –sözgelimi Riesman ve diğerlerince kullanılan– modern kategorilerini önceler. Bu

62. *A.g.y.*, Cilt 88, 1848 (No. CLXXVIII, Mak. II), s. 342 [A. Hayward, yazar].
63. *A.g.y.*, Cilt 78, 1843 (No. CLXVIII, Mak. V), s. 384-85.
64. *A.g.y.*, Cilt 89, 1849 (No. CLXXX, Mak. III), s. 360 [Aubrey de Vere, yazar].

kategoriler, bir toplumsal grubun kabul edilen bir üyesi olarak kalabilmesi için bireyin değerlerinin tarafsız olması gerektiğini ima eder.

Belli bir toplumsal tekbiçimlilik ortaya çıkıyor ve havanın direnci ya da maddenin aşınması gibi frenleyici bir kuvvet uyguluyor; duyarsız bir biçimde insanların mizah anlayışlarını, kendilerine özgü özelliklerini, spontane duygularını yok ediyor. Bunu onların saklanmasını daimi bir gereklilik haline getirerek, onlara besin ve alan tanımayarak yapıyor. İnsanlar böylece adeta bir kalıba dökülüyor. Ayrıca günümüzdeki gibi bir yaygın bilgi döneminde birlikte varolan ve zihin yapımızı inşa eden sayısız entelektüel ve ahlaki etki, köken ve eğilim bakımlarından genellikle büyük bir farklılık sergiliyor; bu nedenle de birbirlerinin tesirlerini yok ederek bir insanı düşünceler ve sözlerle donanmış ama çoğunlukla amaçsız ve hedefsiz bir halde ortada bırakıyorlar.[65]

Makale, sanatın "Genel Kanaate –küçük şeyleri büyütüp büyük şeylerin görüş alanımıza girmesini engelleyen o sorumsuz hayata– boyun eğmeyle" nitelenen bir dönemde, "doğru ve gerçek olana ancak cılız bir biçimde tutunabileceği"ni ifade ederek biter. Ama basitlik olmadan ideallik varolamaz.[66]

1858 yılında popüler edebiyatla ilgili önemli bir Fransızca kitabın –*Historie des livres populaires, ou de la littérature du colportage, despuis le XV siecle*– eleştirel bir değerlendimesi yayımlanmıştır. Eleştirmen on beş sayfa boyunca bu kitabı ele alır çünkü onu "İngiltere'deki aynı derecede önemli yayın türü açısından son derece kayda değer bulmamak olanaksız"dır. Ardından İngiltere'deki bu "yayın *altkatmanı*"ndan bir dizi örnek verir. Kitlesel pazar ürünleri bağlamında popüler kültür meselesini bu açıklıkta ifade eden başka bir on dokuzuncu yüzyıl formülasyonu bilmiyorum. Edebiyatın çağdaş "işportacıları"ndan bahsederken şöyle der:

Hiç şüphesiz ki bu, çağımızın, ilköğretim sorunundan pek de aşağı kalmayan büyük toplumsal sorunlarından biridir; çünkü bireyin karakterinin pratik oluşumu üzerinde ve ister hissedilmeden olsun isterse açıkça söylensin, hayatı boyunca hareketlerini yönlendirmeye yazgılı ahlaki ilkelerin – iyi ya da kötü sonuçlarla– baştan belirlenmesi üzerinde doğrudan etkisi olan kendini-yetiştirmenin başarısı buna bağlıdır.[67]

65.-66. *A.g.y.* 67. *A.g.y.*, *Cilt* 107, 1858 (No. CCXVII, Mak. VIII), s. 246.

Beyan edilmiş bir toplumsal maksadı olan bir dergi olarak *Edinburgh Review*, dergiye katkıda bulunanların popüler eğlencenin içler acısı seviyesi konusuna dönmelerine tekrar tekrar izin verir. Katkıda bulunan çeşitli yazarlar tarafından, çeşitli zamanlarda birtakım çözüm önerileri ortaya atılır: eğitim, kalitesiz yapıtlara karşı yasal önlemler, tiyatroların daha kapsamlı sınıflandırılması ve entelektüellerin genel halkın standartlarını yükseltip "belirleyici oylar"ın "iyi beğeni"ye uygun yapıtlara yönelmesini sağlamak için bilinçli bir şekilde çaba sarf etmesi gibi.[68]

On dokuzuncu yüzyıl boyunca, yeni gelişmelere korkuyla bakan yazarlara nadiren karşı çıkılıyordu. Halk çoksatanları satın almaya devam ederken, yüksek kültürün savunucuları teorik tartışmalara hâkim gibiydi. Ne var ki, saflığı vurgulayan bu duruşa karşı sınırlı bir muhalefet ortaya çıktı, "halk için sanat" ve "halkın sanatı" görüşünü güçlü biçimde savunan yazarlar vardı. Bu tutum 1896 tarihli bir *Edinburgh Review*'da iyi ifade edilir. Şu soru sorulur: Kitlelerin ahlaki ve maddi refahının artmasının "ancak entelektüel bireyin çağa damgasını vurmasının zorlaştırılmasıyla sağlanabileceği", "kitlelerin düzeyinin yükselmesinin kaçınılmaz olarak dehanın düzeyinin düşmesine yol açtığı" doğru mudur?[69] Eğer doğruysa, "çoğunluğun çıkarlarının, korkarız ki, azınlığın ihtiyaçlarına baskın gelmesi lazım. ..."[70] Fakat bu doğru değildir:

> ... [M]addi zenginliğe ahlaki gelişme eşlik etmiştir; insanlarımızın hayatı genel olarak, elli yıl öncesine göre daha sağlıklıdır, ... evleri daha aydınlık, çalışma koşulları daha iyi, dinlence ve eğlence fırsatları daha fazladır. ... Kitlelerin düzeyinin yükselmesiyle dehanın düzeyinin düştüğüne ilişkin bir kanıt yoktur. Tam tersine, bizim görüşümüze göre, deha kendini yeni uğraşlara ya da yeni araştırmalara adayabilse de, entelektüel gelişmemizde zayıflama olduğuna ilişkin bir delil yoktur; doğaya hâkim olmada ve doğayı açıklamada önceki bütün yüzyıllardan daha fazlasını yapmış bir çağ, düşük bir entelektüel seviyeye sahip olmakla suçlanamaz.[71]

Edinburgh Review yüzyılın başarılarını işte bu iyimser tonda özetler ve bilim ve teknolojinin artan zaferini yeni bir momentumla

68. *A.g.y.*, Cilt 65, 1837 (No. CXXXII), s. 204.
69. *A.g.y.*, Cilt 183, 1896 (No. CCCLXXV), s. 20. 70.-71. *A.g.y.*

ileriye taşır. Arnold'un bahsettiği yontulmamış bireyler burada işbaşındadır, popüler kültürü Viktoryen ilerlemenin büyük yürüyüşüyle ilişkilendirirler. Bu makale *Review*'un tarihinde bir dönüm noktasıdır. Dergi kabaca 1860'a kadar beğeni ve üslup gibi edebi konulara büyük bir ilgi göstermiş, kültürel ve özellikle estetik meseleler hakkında tartışma yaratan pek çok beyana yer vermiştir. Daha sonraki katkılar ise daha zayıftır, tarz yavan ve tartışma düzeyi müphem, zaman zaman da yüzeysel hale gelir. Şöyle bir hipotez öne sürülebilir: Derginin düşünsel tarihi, Avrupalı yazarların Romantik ekollerinde en parlak dönemini yaşamış olan sanatın, kamusal düşünce ve eğitim politikalarının kilit meselesi olarak oynadığı rolün zayıflama sürecini yansıtır.

IV. Sosyolojik Yaklaşım

Kitle kültürünün yükselişi karşısında verilen akademik tepkiler ile kültürel tepkiler epey farklı olmakla birlikte önemli bir ortak özellikleri vardır: Her ikisi de özünde ahlak dersi verir, yani her ikisi de Pascal'ın eğlenceyi dinsel bir temelde kınamasını andırır. Daha modern kınamalar dini sanatla ikame ederek Pascal'ınkinden farklılaşır, ama burada da sanat hakikat ve güzelliğe hizmet eden, doğası itibariyle ahlaki ve tinsel olan bir tür ibadet gibi görülür. Böylece popüler sanat rahatlama arayışı ya da gerçeklikten kaçma girişimi olarak tasvir edilirken, yüksek sanatın ruhu asilleştiren ve onu ideal bir alana yükselten meşru ve tinsel olarak verimli bir uğraş olduğu varsayılır. İnsanları düşük seviyeli tinsel olmayan etkinliklerle ilgilenmeye sevk eden nedenler ve bu etkinliklere karşıt olan yüksek sanatın doğası çeşitli biçimlerde kavranabilir; ama her durumda, açık ya da örtük olarak, akademik ve kültürel yaklaşımın sözcüleri popüler sanatı kınamaya varan bir uyarı, bir ahlaki yargı formüle ederler.

Bu yeni fenomene dönük başka, üçüncü bir tutumun ilk kez Pascal ve Montaigne'in ülkesinde formüle edilmiş ve uygulanmış olması belki de tesadüf değildir. "Sosyolojik" diyeceğimiz bu yeni tutum, bir anlamda Montaigne'e, onun ahlaki yargıyı askıya alarak bü-

tün insani fenomenleri serinkanlılıkla inceleme yöntemine bir dönüşü işaret eder. Popüler kültür fenomeninin herhangi bir başka ülkeden önce Fransa'da serinkanlı bir nesnellik ruhu içinde incelenmiş olmasının tek sorumlusu, her yeni düşünceyi nihai sonuçlarına vardırmaya ve en uç biçimiyle formüle etmeye yönelik Fransız düşünce geleneği değildir. Fransa'da on dokuzuncu yüzyılın politik ve toplumsal mücadelelerinin fazlasıyla yoğun geçmiş ve ideolojik hareketlerin son derece gelişkin ifadelere ulaşmış olması gibi bir tarihsel koşul da mevcuttur. Fransız Devrimi'nden sonra Napolyon diktatörlüğünden 1871 Komünü'nün komünist deneyimine kadar Fransa'da yaşanan çok sayıda ayaklanma, bilimsel bir yaklaşımın önkoşulu olan bir özelliğin, toplumsal fenomenler karşısında o ironik mesafenin gelişmesini desteklemiştir.

Modern sosyal bilimin öncülerinden biri olan Alexis de Tocqueville, 1835 gibi erken bir tarihte popüler kültür fenomenini ve onun edebiyat sanatıyla ilişkisini tam da böyle mesafeli bir bilimsel zihniyetle çözümlemiştir. Tocqueville popüler sanat iyi mi kötü mü diye sormaz, sadece daha üstün denilen sanat biçimlerinin modern kapitalist demokrasilerde elverişli bir gelişme ortamı bulmadığını söyler. Çünkü "siyasetle ya da bir meslekle uğraşan" insanlar, "hayatın ciddi işlerinin ortasında geçici ve gerekli bir oyalanma" olarak kabul edilen "düşünsel zevkleri ara sıra ve gizlilik içinde tatmak"tan fazlasını yapmaya ne zaman bulabilir ne de heves duyarlar. Örneğin Amerikan demokrasisinde insanlar, "edebiyat sanatının daha incelikli güzelliklerini takdir etmelerini sağlayacak kadar detaylı bir bilgiyi asla edinemezler". Sanayileşmiş bir toplumun mensupları, "pratik hayatın mücadelesine, sıkıntılarına ve monotonluğuna" katlanmaya alıştırılırlar. Araştırma öncesi safhanın birçok sosyoloğu gibi Tocqueville de, geçim sağlama araçlarıyla koşullanan yatkınlıkların, nihayetinde işin sıkıcılığını dengelemek üzere boş zamanda heyecan arama gereksinimine yol açtığı sonucuna varır. Böylece modern insanların "güçlü duygular, şaşırtıcı pasajlar, onları uyandıracak ve adeta şiddetle konunun ortasına daldıracak kadar parlak hakikatler ya da hatalar istediğine" inanır. Tocqueville psikolojik gereksinimleri ekonomik durum temeline yerleştirdikten sonra, de-

mokratik çağın edebiyatını (herhangi bir somut örnek vermeksizin) toplumsal gereksinimlerin doyumu açısından betimler. Demokrasi çağında gerçek bir sanatın ya da biçime itibar etmenin mümkün olmayacağını belirttikten sonra şöyle devam eder:

> Üslup çoğunlukla acayip, yanlış, aşırı yüklü, gevşek, neredeyse her zaman hararetli ve cüretkâr olacaktır. Yazarlar ayrıntının mükemmelleştirilmesinden ziyade hızı artırmayı amaçlayacaktır. Küçük üretimler cüsseli kitaplardan daha yaygın olacaktır; bilgelikten çok nükte, derinlikten çok hayal gücü olacaktır ve edebi performanslar genellikle büyük bir çeşitliliğe ve doğurganlığa sahip düşüncenin eğitimsiz ve kaba kuvvetinin izlerini taşıyacaktır. Yazarların hedefi memnun etmek yerine hayrete düşürmek, beğeniyi cezbetmekten ziyade tutkuları uyandırmak olacaktır.[72]

Tocqueville'in vardığı sonuç kötümserdir. Modern toplumlarda yalnızca kitle iletişiminin ve geçerli entelektüel, sanatsal ya da ahlaki kriterlerle bağlantılı olmayan popüler kültür ürünlerinin başarılı olabileceğine inanır. Böylece yazar bir işletme medeniyetinin önemli bir parçası haline gelir ve artık kendi çapında, herhangi bir işadamı gibi bir meta üreticisidir.

> Demokratik edebiyatta her zaman yazına sırf ticaret gözüyle bakan bir yazarlar topluluğu olur ve bu edebiyatı güzelleştiren tek tük birkaç büyük yazara karşılık binlerce fikir taciri bulabilirsiniz.[73]

Yaklaşık yirmi yıl sonra, Tocqueville gibi Fransız olan Hippolyte Taine bu kavramları daha da geliştirmiştir. Taine'in yazar ile okur arasındaki ilişki hakkında gözlemlerle dolu beş ciltlik *History of English Literature* (İngiliz Edebiyatı Tarihi) başlıklı kitabı günümüzde bir sosyoloji klasiği olarak yeniden okunabilir. Saf sanat ile popüler olarak kabul edilen edebiyat arasındaki farklılıklar onun için, yerli ve yabancı meslektaşları için olduğu kadar önemli değildir. Taine İngiliz eleştirisini de hatalı bulur çünkü bu, "duygularımızın ve melekelerimizin işleyişinden bihaber olan, insanın dürüstlüğünü kesin biçimde ölçmek üzerine kurulu, her zaman ahlaki, hiç-

72. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, Cilt II, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1945, s. 59.

73. *A.g.y.*, s. 61.

bir zaman psikolojik olmayan" bir eleştiridir.[74] Edebiyata bu yaklaşım, "uygulamalı bilim" olmaya yakındır. Mesela Taine'in üç bölümden oluşan Dickens analizini ele alalım: İlk bölüm yazarın hayatını ve karakterini, üçüncüsü romanlarındaki karakterleri analiz ederken, aradaki bölüm Dickens'ın okurlarının fenomenolojik incelemesine ayrılır. Okurları konu alan bu bölümden birkaç satır, Taine'in popüler edebiyatın kamusal alımlanmasını betimlemeyi nasıl ele aldığını gösterecektir:

> Bu yeteneği İngiliz toprağına ekin; ülkenin edebi kanaati, büyümesini yönlendirecek ve meyvelerini açıklayacaktır. Zira halkın görüşü onun şahsi görüşüdür, ona dışsal bir kısıtlama gibi başvurmaz, içsel bir itikat gibi onu içinde hisseder; onu engellemez, geliştirir ve kendine fısıltıyla söylediğini sesli olarak yinelemekle yetinir. Halkın beğenisinin nasihatleri –onun doğal eğilimine uydukları için daha güçlü olan ve onu kendine özgü güzergâhında gitmeye teşvik eden bu nasihatler– aşağı yukarı şöyledir:
>
> "Ahlaklı olun. Bütün romanlarınız genç kızlar tarafından okunacak nitelikte olmalı. Biz pratik insanlarız ve edebiyatın pratik hayatı bozmasına izin veremeyiz. Biz aile hayatına inanıyoruz ve edebiyatın aile hayatına saldıran tutkuları resmetmesine izin veremeyiz. Biz Protestanız ve eğlence ve tutkulara karşı babalarımızın ciddiyetinden bir şeyleri muhafaza ediyoruz. Bunların içinde aşk en kötüsüdür. Bu açıdan komşularımızın en tanınmışına benzememeye dikkat edin. Aşk, George Sand'in bütün romanlarının kahramanıdır. Evlilik olsun ya da olmasın, aşkı kendiliğinden güzel, kutsal, yüce olarak düşünür ve bunu söyler de. Buna inanmayın, inanırsanız da söylemeyin. Bu kötü bir örnektir."[75]

Taine'le neredeyse modern zamanların eşiğine ulaştık. Yüzyıl dönümüyle devam ettiğimizde, sanat ve popüler kültür üzerine tartışmanın iki ekol etrafında toplandığını görürüz: Nietzsche'ninki ve Karl Marx'ınki. Bu iki ekolün yaklaşımlarını burada ayrıntılı biçimde analiz edemeyiz, ama ikisinin ortak noktası, günümüzün siyasi ve kültürel uygarlığına yönelik olumsuz bir tutumdur. Bir bakıma (en azından bizim referans çerçevemizde), Nietzsche ve ekolü Marksistlerden daha radikaldir, çünkü bütün entelektüel yaşamın (geçmi-

74. H. A. Taine, *History of English Literature*, Cilt IV, Londra: Chatto & Windus, Ltd., 1886, s. 142, 143.

75. *A.g.y.*

şin büyük yapıtları dahil) modern uygarlığın pragmatik faydacılığıyla lekelendiğine inanırlar. Nietzsche ve öğrencileri, en başta da Avusturyalı yazar Karl Krauss, daha yüksek tipte bir entelektüellik ve yaşam gücü adına mevcut dönemin neredeyse bütün edebi ürünlerini reddederler; bu ürünlerin üsluplarının ve dillerinin, ticarilik, ahlaksızlık ve asılsızlık dışında bir şey açığa çıkarmadığını düşünürler. Edebiyata ara sıra gönderme yapmaktan öteye geçmemiş olan Marx ise buna rağmen hümanist geleneğe fazlasıyla gömülmüştür ve kendilerini hakikate adamış olan Shakespeare, Goethe ve Balzac gibi sahici sanatçılar ile yöneten grupların çıkarlarına hizmet eden uşak edebiyatı diyeceği edebiyat arasında ayrım yapar.

V. Tartışmanın Açıklığa Kavuşturulması

Popüler kültür üzerine ihtilafların tarihsel arka planını taradığımızda, her tür eğlenceye yönelik Pascalcı bir kınamanın alana egemen olma eğiliminde olduğunu görürüz. Çünkü bu noktaya kadar dikkate aldığımız çoğu yazar, istikrarlı biçimde popüler kültürü eğlenceyle eş tutmuş, bu yazarların popüler kültüre yönelik tutumları genellikle olumsuz olmuştur. Sosyolojik yaklaşım olarak adlandırdığımız yaklaşımın temsilcileri dahi, en iyi ihtimalle zorunlu bir şer olarak görülen popüler kültürü savunmaktan uzaktırlar. Peki ihtilafın diğer tarafı nasıl temsil edilir?

Çoğu eleştirmenin entelektüel geleneği yüzünden, muhtemelen "bayağı" sanatın bir savunucusunu keşfetmeyi bekleyemeyiz. Popüler sanatın teorik bir müdafaası, sadece "hakiki" sanatın savunucularının temel varsayımlarını sorgulama ya da çürütme biçiminde mümkünmüş gibi görünüyor. Örneğin yüksek sanatın işlevi hakkındaki hâkim varsayımlar sorgulanabilir; popüler üretimlerin yalnızca düşük düzeydeki gereksinimleri doyurmaya yaradığına ilişkin Montaigne ve Pascal'dan kaynaklanan zımni varsayımlar sorgulanabilir; son olarak, popüler ürünlerin kınanması her zaman kitle iletişim araçlarının kınanmasıyla ilişkilendirildiği için, kitle iletişim araçlarının kaçınılmaz bir şekilde bayağı ürünlerin araçları olarak hizmet etmeye mahkûm olup olmadıkları sorulabilir.

Bu üç potansiyel müdafaa çizgisinden herhangi biri hiç savunulmuş mudur? Bu soruya yanıt vermeye kalkıştığımızda, tarihsel incelemelerin yokluğunu belirgin bir biçimde hissederiz. Konuya ilişkin kapsamlı bir çalışma olmadığı gibi, varolan o küçük analizler de genellikle tatmin edici olmaktan uzaktır, sistematik değildir ve sıklıkla yüzeyseldir. O yüzden bu kısımda, önceki bölümlere kıyasla daha da az malzemeyle sınırlı kalıp, ciddi tarihsel araştırmanın ışığında geliştirilebilir olan içgörü ve formülasyonlara ancak şöyle bir göz atabileceğiz.

Eğer Pascalcı düşünce özgün haliyle benimsenmiş olsaydı, sadece popüler sanat değil sanatın bütünü, insanın bireysel kurtuluşuna giden patikayı tıkayan oyalanmalar olmakla suçlanırdı. Popüler sanatın birçok eleştirmeni yüksek sanatın eğlence ve kaçıştan başka bir maksadı olduğunu ve ulvi bir düzleme ait olduğunu varsayar. Fakat bu varsayımı sorgulamış olan toplum filozofları ve popüler sanat destekçileri de vardır. Eğer yüksek sanat eğlence değilse, diye sorarlar, o halde nedir? İçeriği, işlevi, değeri nedir? Çok sayıda sanat felsefesi formüle edilmiş olmasına rağmen, bu meseleler üzerinde genel bir anlaşmaya varılmış değildir.

Özellikle, popüler sanatın yükselişine tepki olarak sanat için sanatın en uç teorilerinin geliştirildiği Fransa'da, on dokuzuncu yüzyıl boyunca ezoterik sanat saldırıya uğramış ve birçok Fransız eleştirmen doğalcılık gibi sanat hareketlerini popüler sanata sağlıklı bir dönüş olarak görmüştür. Sanat için sanatı, insanları ahlaklı kıldığı ya da eğittiği gerekçesiyle savunmak kesinlikle tuhaftı. *Şiddet Üzerine Düşünceler* adlı kitabı yirminci yüzyıl siyasal düşüncesini derinden etkileyen Fransız toplum filozofu George Sorel, 1901 yılında yayımladığı *La Valeur sociale de l'art* (Sanatın Toplumsal Değeri) başlıklı kitabında büyük sanatı eğitimsel işlevleri temelinde savunmanın zor olduğunu öne sürer.

> Çağdaşlarımızın ünlü yapıtlarının eğitimsel değeri üzerinde anlaşan iki kişi bulmak imkânsızdır. Bu, geçmişteki yapıtlar için de geçerlidir. Nitekim M. Brunetiere [ünlü Fransız edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni], *Bajazet* ve *Rodogune*'de [Corneille'in klasik tragedyaları] suç ve hovardalık kayıtlarına yaraşan maceralar yok mu diye sorar.[76]

"Hakiki sanatsal güzellik kendiliğinden ahlakileştiricidir ve hakiki sosyalliği dışa vurur," diyen Fransız eleştirmen Guyot'ya karşı Sorel ironik biçimde şöyle sorar: "O halde hakiki bir güzellik ile sahte bir güzelliğin varolduğunu mu farz etmeliyiz?"[77]

Yüksek sanata karşı bu tür argümanların geçerli olup olmadığı bizim için önemli değil. Şüphesiz bunlar genellikle yüksek sanatı savunanların beyanlarını düzanlamıyla yorumlayan yüzeysel görüşlere dayanıyordu. Fakat genellikle ezoterik olanın destekçileri olarak görülen ve popüler eğlencenin reddinde aşırıya kaçan Flaubert gibi yazarların sanata ilişkin görüşlerinin hiçbir biçimde akademik eleştirmenlerin görüşleriyle örtüşmediğini belirtmek uygun olur. Kendini serbestçe ifade ettiği özel mektuplaşmalarında Flaubert sık sık sanatçı ile halk arasındaki bölünmeden yakınmıştır. Kendisininki de dahil olmak üzere modern sanatı, tam da bu bölünmeyi yansıttığı için Yunan sanatından aşağı görmüş, bir gün bu durumun değişeceğini kuvvetle ümit etmiştir.

> Güzellik zamanı sona erdi. İnsanlık ona dönebilirse de, şu anda ona gereksinimi yok. ... Geleceğin yapıtlarının nasıl bir göz kamaştırıcı düşünsel ışıkta gelişip serpileceğini öngörmek, günümüz insanının düşünce gücünün ötesinde. Şu an için karanlıkta el yordamıyla ilerlediğimiz loş bir koridordayız. Bir manivelamız yok. ... Hepimiz bir temelden yoksunuz – biz edebiyatçılar ve ikinci sınıf yazarlar. Bütün bunların yararı ne? Çene çalmalarımız herhangi bir gereksinime yanıt veriyor mu? Kalabalıklarla aramızda bir bağ yok. Bu hem kalabalıklar hem de –özellikle– bizim için bahtsız bir durum. ... Fakat bizi onaylamayan insanlığa ve maddi şeylere aldırmadan mesleğimiz için yaşamalı, fildişi kulemize tırmanmalı ve düşlerimizle birlikte orada ikamet etmeliyiz. ... [Louise Colet'ye bir mektuptan, 24 Nisan 1852][78]

Böyle görüşler klasik çağa, örneğin hakiki sanatın eğlence işleviyle bağdaşmayacağına hiçbir biçimde inanmamış olan Goethe'ye ve Schiller'e yabancıydı. Sözgelimi Schiller, bu bölümde daha önce gönderme yaptığımız, insanlığın estetik eğitimini konu alan eserin-

76. G. Sorel, *La Valeur sociale de l'art,* alıntılayan Henri Poulaille, *Nouvel âge Littéraire*, Paris: Valois, 1930, s. 13.

77. *A.g.y.*, s. 14.

78. Gustave Flaubert, *Correspondence, deuxième série*, Paris: Conard, 1926, s. 395-96.

de, geleceğin sanatını "oyun dürtüsü" diye adlandırdığı şeyin tezahürü, kendiliğindenliği de onun temel özelliklerinden biri olarak görür.

Doğalcı ekolü ve bu ekolün bazı dallarını –örneğin açıkça beyan edilmiş amacı modern kitle kültürünü uygun biçimde ifade edecek yeni bir edebiyat için çalışmak olan popülist hareketi– eleştiren Fransız eleştirmenler, ezoterik sanat destekçilerinin popüler sanatı mahkûm etmek için kullandıkları argümanlara (yani popüler sanatın temel işlevinin eğlenceye ve kaçışa hizmet etmek olduğu iddialarına) karşı çıktılar. Sanat için olan sanat, ezoterik sanat –kısacası popüler olmayan sanat– bu doğalcı eleştirmenlerin gözünde bir lükstü, bir kaçış aracıydı. "Kendi ayrıcalıklarını korumak için bu sanatı kıskançça savunan bir tür mandarinler kastının özel mülkiyeti," diye yazıyordu, 1920'lerin sonları ve 1930'ların başlarında popülist harekete liderlik eden romancı Henri Poulaille. Poulaille halkın sanatını, halk için ve halk tarafından gerçekleştirilen sanatı, gerçeği söyleyecek bir sanatı destekliyordu. Ona göre böyle bir sanat, Balzac, Hugo, Zola gibi isimleri içeren saygıdeğer bir geleneğe sahipti. Poulaille seviyesiz popüler eserleri yoksul sınıfların kaçış aracı olarak görüp kınarken, kaçışçı olmayan yeni bir sanatın olanakları ve eninde sonunda edebiyatı bir kaçış aracı olmaktan azat edeceğine inandığı yeni kitle iletişim araçlarının potansiyelleri hakkında iyimserdi.

> Basit bir gramofon plağı bizi Hawaii adalarına, Çin'e, Meksika'ya ulaştırıyor. Bir anda ekranda Fiji adalarını, Hindistan'ı, Tayland'ı görebiliyoruz. Dünyanın bütün senfonisi, bakmayı ve duymayı seçtiğimiz takdirde, gözümüzün önünde, kulaklarımızın yanı başında hazır ve nazır. ...
>
> Edebiyatımız tarihe karıştı. Edebiyatımız artık insanı sürekli dürten kaçış ihtiyacını doyurmuyor. En azından modern mekanik buluşlar kadar doyuramıyor.[79]

Popüler sanatın meziyetleri konusunda, karşımızda hiçbir zaman sistematikleştirilmemiş bir görüşler ve argümanlar karmaşası bulunduğundan, kendimizi rasgele bir örneklemle sınırlamak durumundayız. İngiltere'de Elizabeth çağını enine boyuna analiz etmiş olan

79. Henri Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, s. 433.

ünlü bilgin Louis B. Wright, popüler sanatın en azından tarihsel olarak *incelenmesi* gerektiğini savunmuştur. Yazdığı edebiyat tarihine popüler sanatı dahil etmeyi reddeden Gervinus'un tersine Wright, popüler sanatın önemli ve verimli bir çalışma konusu olduğunu düşünür ve Elizabeth İngilteresi üzerine yapılmış önceki çalışmaları eleştirir: "Bütün o kitaplar karmaşasında bir konu nispeten ihmal edilmiştir: ortalama yurttaşın okuması ve düşünmesi, düşünsel alışkanlıkları ve kültürel beğenileri gibi önemli bir mesele."[80] Wright'a göre eğlence, bu sanatın yegâne işlevi değildir – ve bu popüler sanatın lehine başka bir önemli argümandır.

Burjuva okur eğlendirilmekten hoşlanıyordu ama eğlence arzusundan daha önemlisi, düşünülebilecek her türlü bilgiye yönelik bir talepti.

Diğer yazarlar popüler sanata içkin gelişme olanaklarına işaret etmiş, hatta bazı popüler sanat ürünlerini "belli başlı" sanatların ürünlerine eşit değerde görmüşlerdir. 1924 yılında Gilbert Seldes, popüler sanatları –çizgi romanlar, filmler, vodviller– saygın ve zamanın testini geçmiş seçkin sanat eserlerinin arasına katmak için yoğun ve incelikli bir çaba göstermiştir. Kendisi örneğin bant-karikatürlere atfen şöyle der:

Amerika'da ironi ve fantazi belli başlı sanatlarda sadece, üst sınıf çerçöp üreten bir-iki kişi tarafından kullanılıyor ve küçümsenen bir alanda çalışan Bay Herriman,* en ufak bir gösterişe kaçmadan her gün özünde kaliteli işler üretiyor. Bu daha ziyade *douanier* Rousseau'nunki** gibi naif bir duyarlılığın sonucudur; zekâdan yoksun değildir çünkü enine boyuna düşünülerek inşa edilmiş bir eserdir. İkinci sınıf sanattan çıkan birinci sınıf bir eserdir – ve müthiş keyiflidir![81]

* 1913-44 yıllarında *Krazy Kat* bant-karikatürünü çizen George Joseph Herriman. – *ç.n.*

** Vergi tahsildarı olmasından dolayı, nükteli bir lakapla "gümrük memuru" olarak bilinen Fransız naif ressam Henri Rousseau. – *ç.n.*

80. Bu alıntı ve izleyen alıntılar şu kaynaktandır: Louis B. Wright, *Middle Class Culture in Elizabethan England*, Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1935. Özellikle bkz. s. vii, 83, 659, 660.

81. Gilbert Seldes, *The Seven Lively Arts*, New York: Harper & Brothers, 1924, s. 231.

Partisan Review dergisinin Kasım-Aralık 1946 sayısında yayımlanan bir makalesinde Robert Warshow da Krazy Kat hakkında benzer bir değerlendirmede bulunur. Warshow'a göre, çoğu "kitle sanatı biçimi" "Lümpen Kültür" olarak görülüp gözden çıkarılabilir, ama "Krazy Kat herhangi bir sanat yapıtı kadar gerçek ve önemli"dir. İlginç bir şekilde, her iki durumda da, bu sorunlara dair daha erken tarihli tartışmalarda karşılaştığımız daha geniş toplumsal ve ahlaki bağlamlar içinde yapılmış herhangi bir ciddi analiz yoktur.

Televizyon çağının on beş yıl öncesinde, 1930 gibi erken bir tarihte popülist yazar Henri Poulaille şöyle der:

> Filmler bütün edebiyatların dayandığı yazılı sanata yönelik o eski önyargıyı yavaş yavaş yok ediyor. ... Filmler sayesinde kitap okuru nesnel gerçeklikle olan temasını geri kazanıyor ve yakında, filmlerin başlattığı duyuların talimini sürdürecek olan televizyonun etkilerini görebileceğiz.[82]

Daha yakın bir zamanda başka bir Fransız, René Sudre, radyonun potansiyelleri üzerine provokatif bir çalışmada aynı sorunla uğraşmıştır. Bu çalışma çok sayıda ilgili sorunu ele aldığı için daha uzun bir tartışmayı hak ediyor. *The Eighth Art* (Sekizinci Sanat) başlıklı bu kitap televizyonun daha başlangıç evresinde, 1945 yılında basılmıştır. Kitabın birincil amacı radyonun yeni bir *sanatsal* araç potansiyeline sahip olduğunu ve yeni sanatsal değerler yaratabileceğini göstermektir. Kitabın başında Sudre, radyoyu geleneksel felsefe ve psikolojiye meydan okuyacak bir aygıt olarak niteler.

> Radyo filozofların aklını karıştırır. Ben mikrofon başındaki konuşmacı için orada mevcut olmadığım halde, onun benim için burada mevcut olması nasıl bir şeydir? Mevcudiyet kendi kendini böler mi? Bu, iç düşüncenin verdiği rahatsızlıkları analiz ederken Pierre Janet'nin ortaya attığı çok ciddi bir psikolojik sorundur.[83]

Sudre, bunun ardından dinleyiciye övgüler düzmeye girişir.

> Mutludur yalnız insan. Pascal'ın insanından daha az yalıtıktır, ruhunun kurtuluşunu tefekkür etmek üzere köşesine çekilir; size (radyoya) kendini

82. Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, s. 437.

83. Bu alıntı ve izleyen alıntılar şu kaynaktandır: René Sudre, *Le huitième art: mission de la radio*, Paris: Juillard, 1945. Bkz. s. 8, 11, 56, 85 ve 196-97.

adamış kişi, istediği anda dünyayı odasına buyur eder. Onu dünyadan uzaklaştırmaksızın, giderek daha çok sayıda ince ruhlu insan için modern huzursuzluğun ortasında bir sığınak haline gelen bu tefekkür halini desteklersiniz. Bir ailesi varsa, akıllıca bir tutumla aileyi evde tutarak dışarıdan izole edersiniz. Çevrenize koruyucu tüpler monte edilir.

Bu dikkate değer bir paragraftır. İfadesinin çelişkili boyutlarını fark etmeksizin bu Fransız yazar, evlere servis edilen elektronik eğlencenin toplumsallaştırıcı ya da bireyselleştirici, birleştirici ya da izole edici, aileyi koruyucu ya da bozucu boyutlarını keşfetmek için çokça ihtiyaç duyulan araştırmalara yönelik basit bir kavramsal çerçevenin ana hatlarını çizer. Bunun da ötesinde, yazar (muhtemelen bilmeden) on altıncı ve on yedinci yüzyıl filozoflarının eğlenmenin yararlı ve zararlı etkilerine yönelik ilgilerini, modern eğlence kurumları bağlamında yineler. Bildiğim kadarıyla bu, Pascal'ın ortaçağ sonrasında boş zaman etkinliklerinin tesiri altında kalan bireyin muhtemel yozlaşmasına ilişkin endişelerini bizim zamanımızın bir yazarının dile getirdiği tek örnektir.

Maksadımız açısından Sudre'nin yazısının özel değeri, görünüşteki tutarsızlığını ve keyfiliğini sorguladığımızda ortaya çıkar. Yazar radyoyu felsefi, fenomenolojik, psikolojik, teknik ve estetik anlamda, 202 sayfanın 200'ünde savunduktan sonra, son iki sayfada tersini yapar ve radyo programları evrenine hararetle saldırır.

> Eğer saçma kitaplar, zararlı kitaplar varsa, destansı kitaplar ve yüce kitaplar da vardır ve bunlar diğerlerini dengeler. Radyo söz konusu olduğunda böyle bir dengeden bahsetmek zordur. Dokuzuncu Senfoni'nin icrası ya da seçkin edebi yapımların sunumu, birçok radyo programının rahatsız edici ahmaklığını, müzmin kanunsuzluğunu telafi etmez.

Sudre, bir Fransız aydınlanmacısı ile gelenekçi ve sosyal reformcu bir Amerikalıyı orta noktada buluşturan bir iyileştirme yöntemi önerir:

> Radyonun bize her gün düşünecek bir şeyler veren daimi bir gözlemci olmasını umuyoruz. Eğer ahlaki bir açıdan bakılırsa, aktüalite eğitim için bitmez tükenmez bir malzemedir. İhtiyaç duyulan, kuşkucu ya da karamsar bir filozof değil, her şeyi anlayacak ama bizi ümitsizlik içinde bırakmayacak, gülümseyen ama yine de yiğit olan iyi niyetli bir adamdır.

Bu kitabın yazıldığı tarihte televizyon hakkında nispeten az şey biliniyordu. Yine de kavrayışlı yazar, naif ve tarafgir bir tarzda, gerçekleşeceğinden pek de emin olmaksızın televizyonun geleceği üzerine bazı yargılarda bulunur. İlkesel olarak, yazarın bu noktada söyledikleri, daha önce popüler kültürün modern, teknolojik bir aygıtının varoluş nedeni olarak açıkladığı her şeyi tekzip eder. Radyo hayal gücünün düşmanı gibi görünmezken, televizyon düşmanıdır.

> Televizyon bize belli sinematik yapımların fotoğrafik güzelliğini verecek mi? Gerçek sanatın, ima eden ama göstermeyen, her şeyi söylemeyen ve çoğu şeyi hayal gücüne bırakan araçlar ekonomisi ilkesine dayandığını hatırlamalıyız.

Kitle kültürü hakkında, bizi kesin yanıtlara götürebilecek gerçek argümanlar geliştirme olasılığı vardır, fakat genel olarak bu konudaki tartışma gerçekdışı olmuştur, zira ekseriyetle lehte ve aleyhteki argümanlar birbirini ıskalamış ve genellikle tarihsel bir perspektiften yoksun oldukları için bu argümanlarda kullanılan kavramlar muğlak kalmıştır. Örneğin Sudre'nin televizyona ilişkin karamsar görüşünü haklı çıkarmak için ileri sürdüğü ve görünüşe göre Lessing ile Goethe'nin yaratıcı hayal gücü teorisine uzanan, yukarıda belirttiğimiz son argümanı ele alalım. Sudre'nin göremediği nokta, hayal gücünün göreli olması ve tarihsel bağlam tarafından belirlenmesidir. Aksi takdirde, Sudre tutarlı olsaydı, pekâlâ resimde renk kullanılmasına karşı çıkabilir ve mağara çizimlerine dönülmesini savunabilirdi. Başka bir deyişle, söz konusu sanatsal ekonomi ilkesi, iyi sanatın araçların azlığıyla *tanımlandığı* gibi bir mutlak anlamda değil, ancak iyi sanatın en az araçla en çok etkiye ulaştığı şeklindeki göreli anlamda savunulabilirdir. Benzer kafa karışıklıkları her yerde görülebilir: Popüler edebiyat ya da sanat kavramının kendisi, daha önce kısaca değindiğimiz gibi, tarihsel belirleyicilere dikkat edilmeksizin çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Dahası, popüler kültür ve kitle iletişim araçlarının olanakları üzerine yapılan mevcut tartışmada, alanı kafa karışıklıklarından temizleyecek yeni ve sistematik bir çabada bulunulana ve gerçek tartışma olanaklı kılınana kadar boşa kürek çekilmeye devam edileceğini söylemek uygun olacaktır.

3. Sanat ve Popüler Kültür Tartışması: Örnek Vaka Olarak On Sekizinci Yüzyıl İngilteresi

(Marjorie Fiske ile birlikte)

I. Edebi Medya

"Kitle" iletişim araçları terimi, onları almaya hazır bir kamu için üretilen pazarlanabilir kültürel mallar anlamında alınırsa, İngiltere'de on sekizinci yüzyıl tarihte bunun görüldüğü ilk dönemdir. On sekizinci yüzyılın ilk yarısında, İngiltere'nin giderek sanayileşmesi ve kentleşmesi, kâğıt üretiminin ucuzlaması ve edebi ürünlerin üretilip dağıtılma yöntemlerinin gelişmesi, okumayı eskisine kıyasla daha az masraflı ve daha erişilir kıldı. Okuryazar kesimler önceki yüzyıldaki muadillerinden kayda değer oranda fazla okuyordu; kadınlar özellikle hevesli okurlardı ve okuryazarlık tacir ve esnaf sınıfı için mesleki bir önkoşul haline geliyordu. Yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde, en ücra köylerin bile maaşlı öğretmenleri ya da en azından okumanın esaslarının öğretildiği kilise okulları vardı.

Dergiler

Yeni edebi ürünlerin gelişmesine ve ticari rekabetin yoğun hale gelmesine rağmen her yeni biçim –ya da eski biçimin bir çeşitlemesi– hazır bir pazar buluyordu. Dini ve siyasi grupların çıkardığı kitapçıklardan farklı olarak dergi, çağın en yeni ve en karakteristik iletişim aracıydı. 1730 ile 1780 arasındaki elli yıllık dönemde, yılda en az bir yeni dergi Londra halkına sunuldu. Bu dergilerin çoğunluğu, kişisel yaşamın her alanı üzerine sorular ve yanıtlar, karşılıksız aşk acısı çekenlere bol keseden öğütler, haberler, dedikodular, kurmaca metinler, kısacası "herkes için bir şeyler" içeriyordu. Modern dergilerin neredeyse bütün biçimlerinin ilk örnekleri sunuldu ve çoğu

serpilip gelişti: kadın dergileri, dedikodulu aylık tiyatro dergileri, gerçek hikâyeler ve aşk hikâyeleri içeren dergiler, haber özeti dergileri, kitap eleştirileri ve hatta kitap özetleri.

Popüler Romanlar

Tek yazı içeren süreli yayınlar (*Spectator*, *Tatler*, *The Rambler*, *The Bee* ve derleme *Gentleman's Magazine*) yeni edebi biçimleri temsil ederken, roman da –yeni bir biçim olmamasına rağmen– özellikle yüzyılın ortalarından sonra yeni bir yaygınlık kazandı. İlk çoksatanlar genellikle on yedinci yüzyıl aşk romanlarının yeniden basımlarıydı, ama 1740 yılında Richardson'ın *Pamela* romanının yayımlanması büyük bir değişime damga vurdu. *Pamela*'dan sonraki otuz yılda romanlar, dönemin önde gelen dört yazarının –Richardson, Fielding, Smollett ve Sterne– çeşitli oranlarda ifade ettiği orta sınıf gerçekçiliği ile duygusallığın bir karışımıyla tanımlandı. Bu yazarlarla on sekizinci yüzyıl romanı zirveye ulaştı. Onlardan sonraki dönemde taklit, tekrar ve hünersizlik öyle bir alıp yürüdü ki, yazarlar bu roman biçiminin tümüyle tükenip gitmesinden korktular. Oysa okurlar için öyle değildi. Onlar için bu eğlence, çoğunlukla cazip yeni başlıklar altında yayımlanan muhtelif eski ciltlerden oluştuğunda dahi popüler olmayı sürdürdü. Daha ustalıklı eserlere dönüş ancak yüzyılın sonlarına doğru müthiş bir popülarite kazanan Gotik romanların gelişiyle gerçekleşti. Gençlik kitaplarındaki artış da, *Çarmıh Yolcusu* (*The Pilgrim's Progress*) gibi standart bir çocuk kitabından daha az didaktik olmasa da daha eğlenceli yapıtların sürekli çoğaldığı 1780'lerin sonlarında belirgin bir hal aldı.

Daha fazla insan okuryazar saflarına katıldıkça, roman yazmak da giderek daha kazançlı bir iş haline geldi. 1790'larda, nispeten az bilinen bir yazar dahi hevesli okurlar için seri romanlar yazarak yeterli bir gelir elde edebiliyordu. Üç ciltlik roman formatının özellikle hanımlar arasında popüler olduğu söyleniyordu çünkü kuaförde bir oturuşta kitabın bir bölümü rahatça okunabiliyordu.[1] Özetlere, kısaltmalara ve antolojilere ilginin hem sonucu olan hem de bu ilgiyi pekiştiren her türden küçük boyutlu kitaplar yüzyılın ikinci yarısında epey arttı. Dr. Johnson'ın "genel ve kolay okuma" olarak nite-

lendirdiği eserlere yönelik giderek artan beğeni, bu küçük ve hafif kitaplarla karşılanıyormuş gibi görünüyordu. Dr. Johnson'ın kendisi bu gelişmeyi onaylıyordu: Nihayetinde kitaplar elde hazır bulundurulabilmeli ve kolay taşınabilmeliydi; ağır kitaplar cesaret kırıcı bir âlimlik görüntüsü vererek okurları hep birden ürkütüp kaçırmakla sonuçlanabilirdi.[2]

Tiyatroda Değişimler

On sekizinci yüzyılın başlangıcında tiyatro sahnesi, politika ve dindeki değişimlere göre popülerliği ve itibarı artıp düşse de, her zaman bir yazarın yapıtlarını sunabileceği belli başlı bir arena olarak epeydir varlığını sürdüren bir İngiliz kurumuydu.

Restorasyon dönemi tiyatrosu, aristokrasinin görgü ve âdetlerini yansıtmasıyla, reformcu papazlara ve laiklere bu oyunlara saldırmak için ziyadesiyle neden sunuyordu. İngiliz sahnesine saldırmak yeni bir şey değildi, oyunları topa tutmak üzere öne sürülen ahlaki ve teolojik argümanlar da altıncı yüzyıl ile on sekizinci yüzyıl arasında çok az değişim geçirmişti. Restorasyon oyunları orta sınıf temalarına yerini bırakınca, oyun izlemeye gitmek daha saygın hale geldi ve 1737 yılında Drury Lane ve Covent Garden'daki lisanslı iki tiyatronun ruhsat almasıyla sahne bir kez daha dünyevi kitle kadar dindar kitle için de meşru bir eğlence aracı haline geldi. Ama elbette bu, fanatiklerin tiyatroya saldırmayı kestikleri anlamına gelmez.

Garrick'in yönetimi altındaki Drury Lane tiyatrosu, popülerlikte ve yapım kalitesinde yeni bir zirveye ulaştı. Buna rağmen, her iki lisanslı tiyatro da yüksek oranda katılımı güvence altına almak için pantomimlere, "harikulade" operalara, bale-operalara ve çeşitli sansasyonel icatlara başvurmak zorunda kalıyordu. İlk performans ciddi, ikincisi hafif olmak üzere akşam eğlencesini iki kısma bölme uygulamasının izleyici üzerinde tesiri oldu, çünkü çalışan insanların

1. A. S. Collins, *The Profession of Letters: Study of The Relation of Author to Patron, Publisher, and Public, 1780-1832*, Londra: George Routledge & Sons, Ltd., 1928, s. 98.

2. *A.g.y.*, s. 65.

ilk sunuma katılması mümkün değildi. Belli başlı tiyatroların mali kayıtları, ilk performansa gelen izleyicilerden birçoğunun ikincisine de kaldığını, daha büyük bir grubun da genellikle sadece akşamın ikinci kısmı için geldiğini gösteriyor. Akşamın ilk gösterisinden sonra giriş ücretini yarıya bölme âdetini kaldırma girişimi, gösterilerle, hatta ayaklanmalarla karşılaşmıştı.[3]

Yüzyıl boyunca seyirci sayısı arttı. Kentlerde ve taşrada sadece daha küçük oyun evleri ortaya çıkmaya başlamakla kalmadı, tiyatrolar da genişletildi. Lisanslı iki tiyatro, 1732 yılında haftada on dört bin, 1747 yılında on beş binin üzerinde ve 1762 yılında yirmi iki bin kişiyi ağırlama kapasitesine sahipti.[4] Ne var ki fiili seyirci katılımı bu kapasiteden epeyce az bir ortalamada seyretmiş olabilir.

Gazeteler

Modern gazetenin ilk örneği, 1695 yılında Ruhsat ve İşletme Kanunu hükmünü yitirdikten kısa süre sonra ortaya çıktı. Bir-iki yıl içinde Liberaller (*Whigs*) ve Muhafazakârlar (*Tories*) siyasi gazetelere sponsor oldular. 1700 yılına gelindiğinde, çeşitli gazeteler Londra'da dağıtılıyor ve postanın gittiği günlerde de haftada üç kez taşraya gönderiliyordu. 1709 yılında Londra'da on sekiz gazete haftada bir ya da daha sık yayımlanıyor, hepsi beraber toplam elli sayıya kadar ulaşıyordu. 1730 yılına gelindiğinde, kahvehane sahipleri hepsine abone olmanın imkânsızlığından yakınıyorlardı. 1776 yılında, yıl boyunca yaklaşık on iki milyon gazete satıldı.

Zaman içinde günlük gazete, kendi kendine yeten ve özsaygı sahibi bir yayın haline geldi: Okuryazarlığın yayılması yüzünden kendi kendine yetiyor, dinsel ve siyasi denetime karşı başarılı bir mücadele verdiği için de özsaygısı pekişiyordu.[5] Genişleyen edebiyat piyasasına tepkiler karışık olmasına rağmen, onu dikkate alanlar genel olarak kamuoyu üzerindeki olası etkilerinin tehlikelerinden ziyade ül-

3. H. W. Pedicord, *The Theatrical Public in The Time of Garrick*, New York: King's Crown Press, 1954, s. 14-15.

4. *A.g.y.*, s. 16.

5. W. T. Laprade, *Public Opinion and Politics in Eighteenth Century England*, New York: The Macmillan Company, 1936, s. 13-14.

kenin düşünsel ve sanatsal gelişimindeki potansiyelleriyle ilgileniyordu. Gazetenin manipüle edici bir araç olarak entelektüelleri kaygılandırmaya başlaması ancak, İngiltere ve İrlanda'da dört yüz kadar gazetenin bulunduğu on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına rastlar.

II. İzleyicinin İnşası

On sekizinci yüzyıl İngilteresi modern anlamda "kitlesel" izleyiciye sahip değildi; bu ancak sonraki yüzyılda gerçekleşecekti. Fakat on sekizinci yüzyıl, bir yazarın yapıtlarını halka satarak geçinebilmesi anlamında moderndi. Böylece özel bağış (genellikle aristokrasinin himayesi biçiminde) ve sınırlı bir izleyiciden, kamusal bağış ve potansiyel olarak sınırsız bir izleyiciye doğru bir geçiş meydana geldi. Aynı zamanda edebi yapıtların üretimi, promosyonu ve dağıtımı kârlı bir teşebbüs haline geldi. Bu değişimler edebiyatın biçimini olduğu kadar içeriğini de etkiledi ve böylece birçok estetik ve etik probleme yol açtı. Bu problemlerin hepsi yeni değildi. Bazılarının on yedinci, hatta popüler bir tiyatro izleyicisinin mevcut olduğu on altıncı yüzyılda dahi derin kökenleri vardı. Fakat on sekizinci yüzyılda izleyicinin potansiyelleri ve yatkınlıkları meseleleri yazar için yeni bir aciliyet kazandı çünkü izleyicisi artık geçimi için tek kaynak haline gelmişti.

Okuryazarlığa ilişkin güvenilir veriler olmamasına rağmen, on sekizinci yüzyıl boyunca İngiliz halkının okuma oranında iki kere yükseliş yaşandığına dair pek şüphe yoktur. İlk yükseliş dalgası, popüler dergilerin ve ardından romanların pazarı istila etmeye başladığı otuzlu ve kırklı yıllardaydı. Bu ani değişim, okuyabilen insanların sayısındaki bir artıştan ziyade okuryazar olanların daha fazla materyali okuması yüzündendi. Diğer yandan, İncil topluluklarının,* politik el ilanları yazıp yayımlayanların ve reformcuların, Tom Paine gibi devrimci yazarların etkisini bertaraf etmek üzere ortaklaşa bir çaba içinde uygun fiyatlı yayınlar ürettikleri yüzyılın son

* Dünya çapında Hıristiyan birliğini sağlamak amacıyla kâr amacı gütmeden, uygun fiyata edinilebilecek şekilde İncil'i çeviren, basan ve dağıtan örgütlenmeler. – *ç.n.*

yirmi yılında ise, artan tüketim okuyan kesimin genişlemesi yüzündendi. Bu iki yükseliş dalgasının arasındaki dönemde, köy öğretmenleri ve Kilise okulları –ilki geçimini sağlamak için, ikincisi ise inancı yaymak için– rahip, işçi ve çiftçi sınıfından çocuklara okuma yazma öğretme işine girdiler.[6] Londra'daki matbaa makinesi sayısı 1724 yılında tahminen yetmiş beş iken 1757 yılında yüz elli-iki yüze yükseldi; yıllık yeni kitap yayını yüzyıl süresince dört katına çıktı[7] ve yazarlık mesleği saygın (çoğunlukla da epey kârlı) bir geçim kaynağı olarak tesis edildi, öyle ki 1752 gibi erken bir tarihte Samuel Johnson kendi çağını "Yazarlar Çağı" olarak nitelendiriyordu.[8]

Okuma oranındaki artışın ve yazarın profesyonelleşmesinin kısmen nedeni kısmen de sonucu olarak, yüzyılın ilk çeyreğinden sonra edebi ürünler pazarının genişlemesi için bazı mecralar oluştu ve zaten varolan mecralarda bir canlanma görüldü; kitap ödünç veren kütüphaneler, kitap satışı, yayıncılık ve eleştiri dergileri buna örnek olarak verilebilir. Bu kurumlar hem birbirleriyle hem de yapıtlarını sundukları ya da kullandıkları yazarlarla yakın ilişkiler içindeydi ve bugün olduğu gibi, yazarlar ile dağıtım kanallarından sorumlu olanlar arasında sık sık sürtüşme yaşanıyordu. Ticari olmayan çeşitli araçlar da edebi malların tüketimini teşvik ediyordu. Edebiyat toplulukları ve okuma grupları Londra'da yayıldı ve hemen sonra taşrada da taklit edildi. Kent ve kasabalardaki kahvehaneler, insanların okumak ya da gazete ve dergileri yüksek sesle okuyan birilerini dinlemek için toplandıkları ve okuduklarını ya da duyduklarını tartıştıkları merkezler olmayı sürdürdüler.

Bazı kahvehaneler esasen edebi buluşma yerleriydi. Örneğin Alexander Pope, zamanının epey bir kısmını gözde kahvehanesinde

6. Richard D. Altick, *The English Common Reader* (Chicago: University of Chicago Press, 1957) kitabında, okuma oranının on sekizinci yüzyıl boyunca hiç şüphesiz istikrarlı bir şekilde arttığını, ama okur kitlesinin yapısının ancak 1790'lı yıllardan sonra demokratik hale geldiğini ileri sürer. Ona göre on yedinci yüzyıl genel olarak on sekizinci yüzyıla oranla daha temsili ve pek de küçük olmayan bir okur kitlesine sahipti.

7. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Londra: Chatto & Windus, Ltd., 1957, s. 37; Türkçesi: *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis, 2007, s. 41.

8. *Adventurer*, No. 115. *British Essayists*, XXI, 137-38.

yazar ahbaplarıyla sohbet ederek geçiriyordu – ta ki şarap tüketiminin sağlığını bozmaya başladığını anlayana kadar. Yüzyılın başlarındaki itibarlı edebi kahve kulüplerinden biri Kit-Cat Club'dı. Bu kulübün üyeleri arasında dönemin çok sayıda önde gelen yazarı vardı ve sekreterliğini de zamanının sıradışı kitapçısı Tonson yürütüyordu. Kulüp çoğunlukla Liberallerden oluşuyordu, ama genç yazarları –muhtemelen siyasi fikirlerine bakmaksızın– teşvik etmek üzere, özellikle komediler için para ödülleri verme uygulamasını başlattı. Swift ise üyeleri çoğunlukla Muhafazakâr olmakla birlikte ilgileri büyük ölçüde edebi olan Brothers' Club'ın kurulmasına yardım etti ve bu kulüp de umut vadeden genç yazarların desteklenmesine katkıda bulundu.[9]

Yüzyılın ortasında, kâğıt oyunlarını edebiyat konuşmalarıyla ikame etmeye kararlı olan edebi yönelimli üst sınıf kadınlar tarafından kurulan entelektüel kadın kulüpleri, sonunda hem Londra'daki hem de taşradaki orta sınıftan kadınlar tarafından taklit edildi. Bu gruplar en azından kadınlar arasında okumanın (ve yazmanın) toplumsal olarak kabul edilebilir, hatta arzu edilir kılınmasına büyük katkıda bulundu. Yüzyılın sonraki kısmında, kitapların rahat bir ortamda tartışıldığı ve satın da alınabildiği kulüpler ülkenin her yanında serpildi. Bu kulüplerin kitap satışını nasıl artırdığı, Lackington'ın *Memoirs*'ında (Hatıralar) şöyle betimlenir:

> Ayrıca İngiltere'nin her yanında, topluca kitap satın almak için her üyenin üç ayda bir belli bir miktar para ödeyerek abone olduğu kitap kulüpleri kuruldu: Kulüplerin bazılarında kitaplar bütün aboneler tarafından okunduktan sonra, aralarında en fazla parayı verene satılır ve bu satıştan elde edilen para kullanılmamış kitap alımlarına harcanırdı. Bu akıllıca ve sağduyulu yöntem sayesinde her üye, daha yakın bir ilgiyi hak ettiğine kanaat getirdiği bir yazarın yapıtına sahip olabiliyordu.[10]

Taşrada kitap satın almak isteyenlerin bazen başkentteki satıcıların posta siparişlerini gözardı ettiklerinden yakınmalarına rağmen, gi-

9. Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, Londra: Gerald Duckworth & Co., Ltd., 1904, s. 37-38.

10. James Lackington, *Memoirs of the Forty-Five First Years of the Life of James Lackington, Written by Himself*, Londra: Yazarın Kendisi, 1803, s. 250.

rişimci kitap satıcısı ücra bölgelerdeki kulüpleri ziyaret eder, onlara kataloglar gönderir, moral desteği ve hatta bazen maddi teşvik sunardı.

Ödünç Kitap ve Dergi Veren Kütüphaneler

Ne var ki, aynı zamanda yayıncı olan kitap satıcılarının bir izleyici kitlesi inşa etme çabaları öncelikle ticari kanallara yönelikti. İngiltere'de ödünç kitap ve dergi veren ilk kütüphane, Richardson'ın *Pamela* romanının yayımlandığı 1740 yılında kuruldu. Yani orta sınıfta okumanın yaygınlaşmasını hızlandırmaya hizmet eden başlıca kurumlardan birinin kuruluşu, o sınıfın ilk önemli romanıyla aynı zamana denk gelmişti.

Kütüphaneler için yıllık üyelik aidatı almak mutat bir işti. Bu, aidat ödeyen bir üyeye, ait olduğu kuruluşun sahip olduğu bütün kitap ve dergilere erişme hakkı kazandırıyordu. Yüzyılın sonuna gelindiğinde, bu kâr amaçlı kurumların yaklaşık bin tanesi bütün ülkeye dağılmış durumdaydı ve müşterileri orta sınıflar kadar işçi sınıfını da içeriyordu. Ne var ki ücretsiz kamu kütüphanelerinin azlığı ortadaydı. Royal Society Kütüphanesi sadece vasat bir koleksiyon toplamıştı ve orijinal elyazmaları koleksiyonuyla zaten sivrilmiş olan British Museum'un çok kısıtlı bir basılı kitap arşivi vardı. Edward Gibbon "dünyanın en büyük kenti, hâlâ bir Halk Kütüphanesinden yoksun" diye yakınmakta haklıydı.[11]

Kitapçılar ilk başta kitap ve dergi ödünç veren kütüphanelerin gelişmesine şüpheyle baktılar, fakat kısa zamanda bu kütüphanelerin kitap satışını azaltmak bir yana, hem önemli bir pazar hem de büyük bir reklam aracı oluşturma vaadi sunduğunu anladılar.[12] Kitap ve dergi ödünç veren kütüphaneler, kitap satın alma gücü olmayan ailelere kitaplar sağlamakla kalmıyor, aynı zamanda okurlara bir kitabı okumadan önce gözden geçirme şansı veriyordu.[13]

11. William Lecky, *History of England in the Eighteenth Century*, Cilt I, New York: D. Appleton, 1888, s. 165.

12. Collins, *The Profession of Letters*, I. Bölüm (v) çeş. say.

13. Lackington, *Memoirs*, s. 225.

Hanımlar yeni kurumları memnuniyetle karşıladı. Yüzyılın sonuna doğru, kadın kahramanı saadet ya da acı yüklü maceraları sırasında kütüphaneden bir roman seçmeyen ya da hizmetçisini bir roman almaya yollamayan popüler bir roman bulmak zordu. O dönemde artık kitapçılar hevesliydi. Lackington, "kitap ve dergi ödünç veren kütüphanelerin, hanımların eğlence ve eğitimine epey katkıda bulunduğuna" ikna olmuştu – elbette kendi kitap mağazasıyla birlikte:

> Hanımefendilerin büyük bir kısmı artık bir kitap beğenisine sahip. ... Her ne kadar romanların birçoğu mükemmel ürünler olsa da ve hem yüreği hem de zihni geliştirse de, hanımefendiler artık sadece roman okumakla kalmayıp İngiliz dilindeki en iyi kitapları ve çeşitli dillerdeki en iyi yazarları da okuyabilmekteler. Dükkânıma sık sık uğrayan ve hangi kitapları seçeceğini iyi bilen binlerce hanımefendi var; zevk ve deha ürünü kitaplardan krallıktaki herhangi bir beyefendi kadar haberdarlar, her ne kadar roman okurlarına dudak bükseler de.[14]

Yüzyılın ikinci yarısına doğru bazı edipler, kitap ve dergi ödünç veren kütüphaneleri, romanlara yönelik doymak bilmez (ve kitapçıların her şekilde beslemeye hevesli oldukları) iştahı uyandırmakla suçladılar. Birçok yazar kendi kurmaca yapıtlarında bu kurumla hafiften alay ederken, izleyici inşa eden bu aygıta yönelik tek tük birkaç ciddi saldırı da ilerleyen yıllarda ortaya çıkacaktı.[15]

Kitap Satışı

Vicdan sahibi edebiyatçılar kitapçılara karşı daha az hoşgörülüydü. Onlar için yeni bir durum olan yayıncı ve satıcıya mali bağımlılık, muhtemelen aristokratik himaye günlerine bir parça özlem duymalarına neden oluyordu. Gerçekten de birçok iyi kitapçının uygulamaları, yazarın hoşgörüsüzlüğünü haklı çıkarıyordu.

Jacob ve Richard Tonson Biraderler ile Edmund Curll, Alexander Pope'un zamanında kitapçıların ulaşabileceği itibar ve kötü şöh-

14. *A.g.y.*, s. 259.

15. Coleridge sonradan "kütüphane müptelaları"ndan iğneleyici bir biçimde söz edecek; onların okumasını "yağmurlu bir günde, bir kamu binasında günlük bir gazetenin bütün reklamlarını" sözcük sözcük okumakla eşdeğer tutacaktı.

retin iki uç noktasını temsil eder. Yukarıda bahsettiğimiz Kit-Cat Club'ın sekreteri olan Jacob Tonson, kitap ticareti tarihinde, *Kayıp Cennet*'in ve Dryden ile Addison'dan çeşitli yapıtların saygın yayıncısı olarak iz bıraktı. Tonson, ticari ilişkilerinde cömert ve entelektüel temaslarında teşvik edici davrandığı çoğu yazarının takdirini kazandı.

Ticaret tarihinde adı kötüye çıkanlardan biri olan Edmund Curll ise ediplerden ne bir nebze saygı kazanmış ne de saygıyı hak etmişti. İlkesiz ve zeki biri olarak, kendisini defalarca hapse düşüren aktivitelere hapisten çıkar çıkmaz iki misli enerjiyle yeniden sarılmasına yol açan budalaca bir hünere sahipti. Skandal kabilinden olayları sömürmek konusunda özel bir yeteneği vardı – onun zamanında olduğu kadar bizim zamanımızda da kârlı bir iş. Bazı faydalı yapıtlar yayımlamış olması ise, yayın listelerinin uzunluğu yüzünden bundan kaçınamamış olmasından kaynaklanıyordu. Enerjisinin çoğunu, geçinmeye yetmeyen ücretler ödediği, siparişle bayağı yazılar yazan kişilerce plansız programsız, alelacele yapılmış broşür ve biyografiler için cazip başlıklar ve fazlasıyla kişisel (çoğunlukla da küfürlü) reklamlar bulmaya hasretmişti.[16] Pope'un *Dunciad* kitabında bol miktarda sert eleştiriye tabi tutuldu, ki nedenini görmek zor değil.

1800 yılına gelindiğinde, yayıncılık ve kitap satışı ülkedeki başlıca endüstrilerden biriydi. Elbette hem Tonson'ın hem de Curll'ün yeterince halefi vardı. Lackington, yüzyılın ikinci yarısındaki en başarılı ve ne yaptığını bilen kitap taciriydi: İşe 1774 yılında başlamış, 1779 yılında on iki bin başlıklı ilk kataloğunu yayımlamış ve yılda otuz bin kadar insanın bu kitaplardan faydalandığını hesap etmişti. Elde kalan kitapları ucuza elden çıkarma fikrini ilk bulan Lackington'dı ve yüzyılın sonuna gelindiğinde yılda yüz binden fazla kitap satıyordu.[17] Önemli miktarda para kazandığını kabul ederken, kitaplara başka türlü parası yetmeyecek gruplara kitap sağlamakla da övünüyordu.

16. Ralph Straus, *The Unspeakable Curll*, New York: Robert M. McBride Co., Inc., 1928.

17. Lackington, *Memoirs*, s. 224.

...hayatın zor ya da *kısıtlı* koşullarında yaşayan ne kadar çok insanın, bilgi edinmeye yönelik doğal eğilimlerini tatmin etme fırsatından faydalandığını düşünüyorum da... Toplumun alt kesimleri arasında artık yaygın biçimde hüküm süren OKUMA arzusunu yaymakta hayli etkili olduğumu iddia etme kibrini göstereceğim neredeyse.[18]

1780 yılından sonra kitapların zaten yüksek olan maliyeti daha da arttı.[19] Kendini sağlama almış olan yayıncılar, kısmen kadın okurların daha seçkin üyeleri daha fiyakalı kitap ciltleri talep ettiği için formatlarını daha incelikli ve yüksek maliyetli hale getiriyorlardı. Fakat kısa sürede yeni kitapçılar listelere girdi ve klasiklerin küçük, makul fiyatlı cep kitabı basımları gibi yeni basımlar yayımladı. Kitapçıların benimsediği başka bir başarılı satış aracı, klasikleri, şiir ve kurmaca yapıtları her biri altı peni olan haftalık gazete benzeri tefrikalar halinde yayımlamaktı.[20] Daha ilkesiz kitapçılar, ilk versiyonu unutması için okura uygun bir süre tanıdıktan sonra, bu yapıtların daha bayağı olanlarını, özellikle de romanları yeni başlıklarla – ama içeriği değiştirmeden– yeniden yayımlamakta tereddüt etmiyordu.

Reklam yöntemlerinin kimileri son derece absürd kimileriyse gayet makuldü ve aslına bakılırsa bugün hâlâ yayıncılık işinin ticari repertuvarında olan birçok icadı içeriyordu. Öncelikle kitap adı meselesi vardı. Başlık çekici, albenili ve merak uyandırıcı ise, istenen sonucu vermediği pek olmazdı. "Genç Bakirenin Maceraları", "Zina Tohumları", "Kadınların Yalanları" ve bunlara benzer bin kadar başlık vardı. Eski kitaplara yeni başlıklar verilmesi sadece ucuz basımlar için geçerli değildi; sert ciltli birçok kitap da, başlık sayfası çıkarılıp onun yerine daha parlağı ya da müstehceni koyularak ve yenilenmiş ürün "düzeltilmiş ve geliştirilmiş İkinci Basım" olarak sunularak kurtarılıyordu.[21] Özellikle başarılı bir yöntem, yazara

18. Collins, *The Profession of Letters*, s. 63-64.

19. On sekizinci yüzyılın ortalarında kitapların ve diğer boş zaman etkinliklerinin karşılaştırmalı maliyetine dair bazı ipuçları, H. W. Pedicord'un verdiği şu rakamlarda bulunabilir: Drury Lane'in birinci salonunda bir koltuk 24 peni, bir bardak bira 3 peni, en ucuz akşam yemeği 3,5 peni, küçük bir kitap 36 peni.

20. Collins, *a.g.y.*, s. 58.

şöhret, gizem ya da kötü şöhret atfetmekti ve "ülkeden sürüldüğü" söylenen yazarlar özel bir hevesle destekleniyordu. "Seçkin insanlar"ın onayları da yaygın bir araçtı. Genel olarak kitapçılar en azından önde gelen yazarlarıyla yakın ve dostça ilişkileri muhafaza ediyordu ve görünüşe göre sadece bir yazar, kitapçılara bağımlı olmayı kısıtlayıcı bularak kendini özgür kılma uğraşına girmişti. 1765 yılında John Trusler, aracıları ortadan kaldırmak ve yapıtlarını bağımsız olarak çıkarma olanağı sağlayarak bütün kârı yazar için güvence altına almak üzere bir Edebiyat Topluluğu kurdu. Bu topluluk muhtemelen Trusler'ın kendisinden başka hiç kimseye fayda sağlamadı, ki o da kitaplarından sadece birini satmayı başardı.[22] Yüzyılın ortasına dek kitapların epeyce bir kısmı önden aboneliklerle finanse edilmeye devam etti, ama bunlar –ara sıra kapı kapı dolaşan hasis ve tanınmamış yazarlar dışında– kitapçılar tarafından yürütülüyordu.

Yüzyılın ikinci yarısında Londra'daki önde gelen kitapçıların işleri rast gidiyordu, ama ancak kütüphaneler ve seyyar satıcılar aracılığıyla ulaşabildikleri taşradaki tesirleri pek güçlü değildi. Lackington 1787 yılında Edinburgh'a yaptığı bir yolculuğu betimler. Yolculuk boyunca, yaptığı ticaretin nabzını tutmak ve az bulunan ya da değerli kitapları toplamak gibi iki amaçla her kasabada durmayı iş edinmiştir. Gezisi ikinci amaç açısından da ezici bir başarısızlık olmuştur: Çok az sayıda değerli kitap bulabilmenin yanı sıra, taşradaki kitapçıların raflarının çoğunlukla çerçöple dolu olduğunu görmüştür.[23] Birkaç yıl sonra yolculuğunu tekrarladığında da durumun çok az değiştiğini bildirmiştir.

Curll gibi ilkesiz bir kitapçı neredeyse herkesten düşmanca tepkiler alıyordu, ama yazarlar kitap yayıncılığı kurumu hakkında pek uzlaşma halinde değildi. Örneğin hem Samuel Johnson hem de Oliver Goldsmith, yayıncılarına fazlasıyla bağımlıydılar; fakat Johnson minnettarlığa olabildiğince yakınken, Goldsmith durumu –en iyi ihtimalle– ikiyüzlüce buluyordu. Belki de Krutch'ın ileri sürdüğü gi-

21. J. M. S. Tompkins, *The Popular Novel in England: 1770-1800*, Londra: Constable & Co., Ltd., 1932, s. 7.

22. *A.g.y.*, s. 10. 23. Lackington, *Memoirs*, s. 286.

bi,[24] Johnson'ın olumlu tavrı, ona açlıktan ölmesini engelleyecek kadar borç para vermiş olan bir kitapçıyla yaşadığı mutlu bir deneyimin sonucuydu. Her halükârda Johnson övgülerini esirgemiyordu. Örneğin *Idler** yazılarından birinde, İngiltere'de genel halka "bilgi yayma"da okullardan ziyade kitap satıcılarının etkili olduğunu söyler.[25]

Yazarlık kariyerinin başlarında Johnson, Goldsmith'e oranla çok daha şiddetli bir yoksulluğa maruz kalmıştı. Goldsmith'in ana sorunu paranın elinden kayıp gitmesiydi; Johnson'ın yoksulluğu ise daha ziyade yokluktandı. *Rasselas*'ı nasıl yazdığını biliyoruz: Kitap annesinin cenaze masraflarını ödemek için birkaç gün içinde karalanmıştı. Ayrıca Boswell, Johnson'a *Dictionary* (ilk kez 1755 yılında yayımlanan İngilizce sözlük) için nihayet para ödendiğinde dahi, sözlüğü hazırlarken yaptığı harcamalar karşılandıktan sonra elinde pek para kalmadığını kaydeder. Ama Boswell'in acımasına karşın Johnson kitap satıcısını güçlü bir şekilde savunur; yazarın kâr edememesini, yayıncının maruz kaldığı riskleri aktararak haklı çıkarır.[26]

Goldsmith ise bu tür savunmalara katılmıyordu. *Inquiry into the Present State of Learning* (Eğitimin Mevcut Durumuna Yönelik Bir Araştırma) adlı yapıtında ve *The Citizen of the World*'deki (biri tümüyle kitapçıların güvenilmez uygulamalarına ayrılan) iki mektupta, kitapçıların rolünü doğrudan eleştirel bir ruhla inceler. *Inquiry*'nin başlarında, yazarın çıkarları ile yayıncının çıkarlarının tam karşıt olduğunu kaydeder:

> Yazar toplumun ileri gelenleri tarafından desteklenip korunmadığında doğal olarak kitapçılara müracaat eder. Edebi tat için bundan daha zararlı

* 1758-1760 yıllarında, haftalık Londra yayını *Universal Chronicle*'da *The Idler* başlığı altında yayımlanan, on ikisi dışında hepsi Johnson tarafından yazılmış 103 yazı kastediliyor. – *ç.n.*

24. Joseph Wood Krutch, *Samuel Johnson*, New York: Holt, Rinehartand Winston, Inc., 1944, s. 35.

25. A. S. Collins, "The Growth of the Reading Public during the Eighteenth Century", *Review of English Studies*, Cilt II, Londra: Sidgwick and Jackson, Ltd., 1926, s. 429.

26. James Boswell, *Life of Samuel Johnson*, Londra: Oxford University Press, 1953, s. 217.

bir bileşim pek tahayyül edilemez. Birinin çıkarı az yazmaktan yanadır, diğerininkiyse olabildiğince çok yazılmasından yana.[27]

Ayrıca Goldsmith, daha el altından yürütülen promosyon tekniklerine, özellikle de promosyon sürecinde kitapların yazarlarına –gerçek ya da uydurma– etkileyici konumlar atfedilmesi hilesine doğrudan saldırır.

[Kitapçılar] ... sıradan ellerin yazdığı bir kitabın ne öğretici ne de geliştirici olabileceğine, sadece Kralların, Kağanların ve Mandarinlerin olası bir başarıyla yazabileceklerine ikna olmuş görünüyorlar.[28]

Fakat en keskin iğnelemeyi *The Citizen of the World*'ün 51. mektubunda buluruz. Burada Goldsmith, bir kitapçının sözde "zeki" bir Vatandaş'a yaptığı ziyareti betimler. Kitapçı, lafa okurlarının mevsimlik isteklerinden bahsederek girer: "Nasıl ki yılın en sıcak günlerinde domuz eti satmaya kalkmazsam, yaz mevsiminde de yeni bir kitap piyasaya sürmeye kalkmam." Ardından yapıtlarının her zaman yeni olmasıyla ve her mevsimin sonunda eskilerin sandıkçılara gönderilmesiyle* övünür. Yeni kitaplar konusunda kıtlık yaşansa da yeni başlık sayfaları konusunda bir sıkıntı yoktur: "Şimdi etrafımda, doğanın en güzel ürünlerine dönüşmeleri için sadece arkalarına kitapların eklenmesi gereken on yeni başlık sayfası var." Kitapçı alçakgönüllü bir tavırla, halkı yönlendirme arzusu olmadığını, tersine halkın –ve halkın en aşağı tabakasının– kendisini yönlendirdiğini itiraf ederken kültürel iddialardan yoksunluğunu bir erdeme çevirme isteği içindedir.[29] Kitapçıların ticari hesaplarıyla karşı karşıya kalan yazarın içinde bulunduğu tatsız durum işte buydu.

* Eskiden sandıkçılar sandıkların astarlarını kâğıttan yaparlardı. – *y.n.*

27. Oliver Goldsmith, *An Inquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* (1759), *The Works of Oliver Goldsmith* içinde, Cilt II, haz. Peter Cunningham, New York: Harper & Brothers, 1881, s. 56-57.

28. Oliver Goldsmith, *The Citizen of the World*, Mektup XCIII, Londra: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1934, s. 255.

29. *A.g.y.*, Mektup LI, s. 142.

Kitap Eleştirileri

Kitap eleştirisi büyük ölçüde mesleki bir hizmet olarak on yedinci yüzyılın sonunda ortaya çıktı. Eleştiri dergileri o dönemde bilimsel ve felsefi yapıtlarla sınırlıydı ve ilk başta başlıca amaçları bilginlere yurtdışındaki meslektaşlarının yapıtlarının İngilizce özetlerini sağlamaktı. On sekizinci yüzyılın en erken eleştiri dergilerinden biri olan ve Fransız Protestan sığınmacı La Roche tarafından yayımlanan *Memoirs of Literature* (1710-1714), akademik eleştirinin ilk örneğini teşkil ediyordu. Bu süreli yayın, İngilizce ve yabancı yapıtlardan eşit oranda özetler içeriyordu. Eleştirel yorum nadirdi. 1725 yılında La Roche, söylenene göre bir kitap yayıncısının yardımıyla, *New Memoirs of Literature* adında ikinci bir dergi hazırladı ve bu dergide daha girişimci olduğunu kanıtladı: Bir sayısı genellikle 75 sayfayı bulan bu dergi, eleştiri için seçilen yapıtları sadece özetlemekle kalmıyor, özetlere yorum da ekliyordu. Ephraim Chambers'ın editörlüğünde ilk kez 1735 yılında yayımlanan *The Literary Magazine*, kendini hâlâ "ciddi" yapıtlarla sınırlasa da daha geniş kesimlere yayılan yapıtları da kapsıyordu. Dergi, yorum ve biyografik bilgiler açısından öncüllerinden ötedeydi ama kendini yargıç konumuna koymakta tereddütlüydü. Editörünün sözleriyle, eleştirmenin sorumluluğu,

> ... eline geçen kitapları aslına sadık kalarak anlatmaktır. ... [Eleştirmen] bir sansürcü ya da yargıç havasını ve dilini takındığı zaman, bir yazarın ürününün ve eserlerinin değerinin tek egemen yargıcı olan halkın kuşku götürmez hakkını gasp eder.[30]

Popüler edebiyat alanına kayan ve böylece izleyici inşa eden bir kurum olma özelliği kazanan ilk kitap dergisi, Dublin'de basılıp iki ayda bir yüz sayfa olarak çıkan *The Compendious Library* (1751-52)'dir. Ne var ki derginin bu yöndeki adımları yavaş ve temkinliydi. Örneğin Fielding'in *Amelia* yapıtını tanıtan eleştirmen öncelikle romansların ve romanların edebiyat dergilerinde yeri olmadığını

30. Walter Graham, *English Literary Periodicals*, New York: Thomas Nelson & Sons, 1930, s. 204-5.

kaydeder, fakat bu örneğe ilişkin istisnayı "görgü kurallarının ıslahına ve erdemin geliştirilmesine" hizmet eden kurmacaya izin verilebileceği düşüncesi temelinde haklı çıkarır ve şöyle devam eder: "Bu, Bay Fielding'in performansını değerlendirmemiz gereken bakış açılarından biri, hatta belki de en önemlisi gibi görünüyor."[31]

Monthly Review'un 1749 yılında Ralph Griffith tarafından kurulmasıyla, basılan bütün kitaplara yer vermeye yönelen kitap dergiciliği başlamış oldu. En baştan devlete ve Kilise'ye düşmanlığıyla tanınan *Monthly*, kısa süre sonra rakip bir derginin kurulmasına neden oldu: Archibald Hamilton'ın yayımladığı, 1756-63 yıllarında Tobias Smollet'in editörlüğünü yaptığı, Muhafazakârlar'ın ve Kilise'nin desteğine oynayan *Critical Review*. Her iki dergi de katkıda bulunan güzide isimlerle övünüyordu: Goldsmith yirmi yazıyla *Monthly*'ye katkıda bulunmuş, Johnson ve Smollett ise *Critical* için yazmıştı. Her biri, ayın önemli kitaplarıyla epey detaylı bir şekilde ilgileniyordu; her sayıya ek olarak verilen "katalog"da ise o ayın diğer bütün yayınları üzerine üç-dört sayfalık eleştiriler kaleme alınıyordu. *Critical*'ın beyan ettiği hedef, *Monthly*'ye de pekâlâ uygulanabilir:

> Her eserin bir özetini sunmak; en çarpıcı güzelliklere ve göze batan kusurlara işaret etmek; uygun alıntılarla ifadeleri örneklendirmek ve bunları halkı eğlendirecek bir tarzda iletmek.[32]

Critical 1790 yılına dek *Monthly* ile başarılı biçimde rekabet etti, fakat *Monthly* on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar varlığını sürdürmeyi başardı. Bazı durumlarda yazarlar tarafından üstünlük tasladıkları gerekçesiyle eleştirilmelerine rağmen, bu dergiler ve rakipleri eleştirmekten ziyade övmeye daha yatkınlardı. Örneğin 1799-1800 yılları arasında kısa bir yayın hayatına sahip olan *New London Review*'un tanıtım yazısına bakalım.

> Planımız, çok az sayıda eserin tümüyle değerden yoksun olduğuna, yaygın kusurları abartmaktansa örtük mükemmelliği açığa vurmanın daha yararlı olduğuna ve halkın beğenisinin hatalı yazılardansa dar görüşlü eleş-

31. *A.g.y.*, s. 208. 32. *A.g.y.*, s. 213.

tirilerden daha fazla zarar gördüğüne yönelik kanaatle ortaya atılmıştır ve uygulanacaktır.

Eleştiri ancak belli yolları takip eden yazarların yapıtlarına yöneltilecekti.

Bu Yayında kibre müsamaha edilmeyecek olsa da, kamu uyumunu bozan, yasal otoriteyi tahkir eden, ... dindarlığın yaşamsal kaynaklarına ve kurulu işlevlerine saldıran ya da edebin kutsal biçimleriyle çatışan her ne varsa, ne kadar nükteli, zarif ve iyi yazılmış olsa dahi açık ve sert bir biçimde eleştirilecektir.[33]

Çıktıkları anda yeni kitapların hepsine yer verme göreviyle baş etmek gitgide zorlaşıyordu. *Monthly*'nin eleştirmenlerinden biri 1788 yılında şöyle yakınıyordu:

Modern roman eleştirmeni, Hidra ile karşılaşan Herkül'ün durumundadır – bir baş kesildiği anda yerine hemen iki-üç baş birden biter.[34]

Daha az ilkeli dergiler, sorunu kendilerine en çok reklam geliri sağlayanları –yani sadece reklam verdikleri dergilere inceleme kopyaları dağıtan kitapçıları– memnun etmeyi amaçlayan bir seçme süreciyle çözdüler. İlk önce bu kitapçıların kitapları eleştiriliyordu; sonra zaman ve yer izin verirse, eleştirmen, dikkatine değer kitaplar için "kurye"sini diğer yayınevlerine gönderebiliyordu. Bu yüzden kitaplar piyasaya çıktıktan aylar sonra eleştiriliyordu; kurye kitapçıya uğradığında çoktan satılıp tükenmiş olan özellikle popüler yayınlar hakkında ise hiçbir eleştiri çıkmamış oluyordu.[35]

Kitap eleştirmenlerine gelince, *Monthly*, *Critical* ve benzer dergiler, önde gelen ve tanınmış kişilere ek olarak bazı vazifeşinas yazarlara da sahipti. Ne var ki bir rapora göre, katkıda bulunanlar daha çok ilk önce önsözü okuduktan sonra kitaptan rasgele bir sayfa seçen ve bu şekilde seçilen sayfayı ya da sayfaları olduğu gibi kopyalayan, sonra da aynı işlemi tekrarlayarak yazısının sayfalarını doğrudan alıntılarla dolduran düşük ücretli kimselerdi. 1770'lerin bir romancısı, eleştirmenleri sadece kapak sayfasına dayanarak bir yazarın hünerlerini ve kusurlarını değerlendirmekle suçluyordu. 1782

33. *A.g.y.*, s. 224-25.
34. J. M. S. Tompkins, *Popular Novel*, s. 15. 35. *A.g.y.*

yılında *Gentleman's Magazine*'in bir muhabiri, eleştirmenleri dergilerinde hisse sahibi olan kitapçıların yapıtlarını övüp diğer hepsini kötülemekle itham ediyordu. Bir diğer romancı ise, eleştirmenleri yazarlardan rüşvet almakla, hatta bazen yazarların kendi eleştirilerini yazmalarına izin verecek kadar ileri gitmekle suçluyordu.[36]

Kitapçılara yönelik daha olumlu tutumundan bekleyebileceğimiz gibi Samuel Johnson, eleştirmenlere karşı Oliver Goldsmith'e oranla çok daha anlayışlıydı. Goldsmith *Citizen of the World* mektuplarından bir diğerinin önemli bir kısmını eleştirmenlerin pratiklerinin kınanmasına adamıştı. Ona göre, kitap eleştirmenlerinin yazılarının seçici olmaması, eleştiriler için kitapçıların para ödemesinden ya da daha kötüsü, bazen kitapçıların eleştiriyi bizzat yazmalarından kaynaklanıyordu.

> Edebiyat dünyasını izlemeyi, yaprak yaprak ün dağıtmayı ... ve yazılarına zarar veremedikleri kişilerin ahlaki karakterini yermeyi iş edinmiş olan, kitap sorumluları olarak bilinen birtakım insanlar var. Bu sefil insanlar bazı paragöz kitap satıcıları tarafından parayla tutuluyor ya da daha sıklıkla, kitapçının kendisi bu kirli işi onların elinden alıp yapıyor çünkü zaten bunun için gereken tek şey ziyadesiyle kötüleyici ve anlayışsız olmak.

Kendisine bunun her yazarın kaderi mi olduğu sorulduğunda, Goldsmith'in yanıtı şöyleydi:

> Evet ... bir Mandarin olarak doğmadıysa. Eğer çok parası varsa, kitap sorumlularından ün satın alabilir.[37]

Yüzyılın ikinci yarısında kitap eleştirmenliğinin muğlak durumu böyleydi. On dokuzuncu yüzyılın başında *Edinburgh Review* ve *Quarterly*'nin yayımlanmasıyla, kitap eleştirmenleri yayıncı tesirinden kurtulmaya başladılar. El pençe divan durduklarında, bunun nedeni muhtemelen yayınevi baskılarından ziyade siyasi parti baskılarıydı.

36. *A.g.y.*, s. 15-16.
37. Goldsmith, *Citizen of the World*, Mektup XIII, s. 34.

III. Tepkinin Safhaları

Yazarların, kitap satışlarını artırmak için kullanılan yöntemler hakkındaki nahoş yorumları, şimdi olduğu gibi o zamanlar da edebi bir piyasanın gelişmesini etkilemedi. Alexander Pope edebiyatın ne seviyelere düşmekte olduğuna dair uğursuz kehanetlerde bulundu. Fakat sonradan Henry Fielding tarafından edebiyat krallığının despot yöneticisi "Kral Alexandre" olarak görülecek olmasına rağmen, Pope'un "tebaası" uzunca bir süre onun edebiyat sahnesindeki değişimlere yönelik protestosuna katılmadı. Tersine, yüzyılın ilk yarısında birçok edebi figür, özellikle gelişen orta sınıfa mensup okurlar için tasarlanmış süreli yayınlar çıkardı ve hepsi kariyerinin bir noktasında dergilere ya da gazetelere katkıda bulundu.

Bu edebi figürlerin öncülleri daha homojen bir grup için yazıyordu; soylular, toprak sahipleri ve âlimler okurlarının önemli bir bölümünü oluşturuyordu. Bu okurlar tıpkı iyi ve kötü müzik, mimari ve resim hakkında tartıştıkları gibi, yazarlarla birlikte iyi ve kötü yazı hakkında ve "kurallar" hakkında tartışıyorlardı. Ama "yüksek seviyeli" sanatla "düşük seviyeli" sanat arasında ayrım yapmıyor, farklı toplumsal kesimlerden okurların estetik takdirleri arasındaki farklılıkları da tartışmıyorlardı. Daha geniş bir piyasanın gelişmesi ilk başta bu tartışmaların mahiyetini değiştirmedi. Her biçimin kendine özgü bir şekilde haz verdiği farz edilmekle birlikte, bütün yazıların işlevinin aşağı yukarı aynı olduğu düşünülüyordu. Eleştirmen John Dennis'in iyi şiir-vasat şiir tartışmasında özetlediğine benzer bir işlevdi bu.

1. İyi Şiir, bir Şairin doğru ve makul biçimde büyük bir Tutku uyandırdığı bir Sanattır, böylece okuyanı hoşnut eder ve ona bir şeyler öğretir...

2. Vasat Şiir, bir Şairin bahsedilen amaçlar için daha az Tutku uyandırdığı bir Sanattır...[38]

38. John Dennis, *The Grounds of Criticism in Poetry, Critical Works of John Dennis*, Cilt I, haz. Edward Niles Hooker, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1943, s. 338.

John Dennis'in edebiyat dünyasındaki çağdaşlarının hepsi, büyük tutku uyandırmanın iyi şiirin olmazsa olmaz koşulu olduğu konusunda onunla hemfikir değildi, ama bütün yazıların hedefinin öğretmek olduğuna ilişkin görüşü muhtemelen pek tartışma yaratmamıştır. Yazarın toplumsal bir görevi vardır; yeteneğini, okurlarının zihnini ve kişiliğini geliştirmek için kullanmalıdır. Ve nasıl ki yazarların yaratıcı yeteneklerinin yüksek ahlaki sorumluluğu beraberinde getirdiği varsayılıyorsa, ahlaki eğitime açık bir halkın da estetik takdir yetisine sahip olması gerektiği varsayılıyordu. Fakat yazarlar, okurlar ve edebi ürünler çoğaldıkça, başlardaki iyimserlik yerini karamsarlığa çok yakın bir havaya bıraktı.

İyimserlik

Yüzyılın başlarında İngiliz halkı âdetlerde ve ahlak kurallarında reforma gidilmesine yönelik güçlü bir eğilim içindeydi. Bunun belirgin bir tezahürü, Hıristiyanlık Bilgisini Yayma Topluluğu ve Âdet ve Göreneklerin Islahı Topluluğu gibi örgütlere halkın yaygın desteğiydi. Bu grupların yaygın ağları aracılığıyla ahlakçı, neo-Püriten mahiyette birçok kitap ve kitapçık dağıtıldı.[39] Hem ticaret erbabının hem de aristokratların öykündüğü ideal "beyefendi" figürü, Restorasyon dönemi komedilerinin basmakalıp tipi haline gelmiş olan o abartılı biçimde süslü ve gösterişli figür değil, erdemli Hıristiyan yurttaştı. Böyle bir atmosferde, yeni edebi biçimlerin ahlakı yükseltip kişiyi eğiteceğine kesin gözüyle bakılıyordu. Shaftesbury Kontu gibi bir aristokrat ve kendini orta sınıfların ve aşağı orta sınıfların vicdanı gibi gören bir yazar olarak Daniel Defoe, yazarın sorumluluğunun "erdem öğretisiyle zihni eğitmek" olduğu konusunda mutaassıp Sir Richard Blackmore ile anlaşabiliyordu.[40] Elbette ilk dergiler ve gazeteler politik yanlılıkları nedeniyle sık sık saldırıya uğruyordu: Örneğin *Dunciad*'ın ilk versiyonunda Pope, saldırdığı "ni-

39. George Sherburn, *A Literary History of England: The Restoration and the Eighteenth Century*, haz. Albert C. Baugh, New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1948, s. 826.

40. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries*, Londra: Methuen & Co., Ltd., 1951, s. 102.

teliksiz" yazarlardan biri için en uygun cezanın, onu "bu tür yazarların ortak lağımına, yani bir Siyasi Gazeteye göndermek" olduğunu söylüyordu.[41] Addison ise "kişinin kendini tanımasına" yönelik yazılardansa "Polonya'da ya da Rusya'da ne olduğunu" vurgulayan gazeteleri kibarca ayıplarken kendi dergisini öve öve bitiremiyordu.[42]

Okurların ahlaki yönden gelişebilmesi için estetik açıdan ilerleme kapasitesine sahip olmaları gerektiği inancı, ilk başta tek makale içeren dergilerin başarısıyla pekişti. Zarif yazıyı toplumsal ve kültürel amaçla birleştiren bu dergilerin ilk örneği 1709 yılında Steele'in çıkardığı *Tatler*'dı. Steele ve Addison'ın ortak bir girişimi olarak kurulan *Spectator* (1711) ise zamanının en popüler dergisi haline geldi. İlk sayılardan birinde Addison, yayıncısının derginin günlük tirajının üç bin kopya olduğunu kaydettiğini ilan eder ve kendinden emin bir edayla, her bir kopyanın yirmi okuru (ya da duruma göre "dinleyicisi") olduğu tahmininde bulunur.[43] Addison bu sayıları bir hedef beyanı için hareket noktası olarak kullanmıştır. Bu beyan sadece "bir öğretim aracı olarak sanat" ilkesinin kısa bir özeti değil, aynı zamanda okurlarının kapasitelerine duyduğu inancın bir ifadesidir.

Sokrates'in Felsefeyi İnsanlar arasında yaşatmak için Cennetten indirdiği söylendi; ben de ileride benim için, "Felsefeyi Kulüplerde ve Toplantılarda, Çay toplantılarında ve Kahvehanelerde yaşatmak üzere Dolaplardan ve Kütüphanelerden, Okullardan ve Kolejlerden çıkardı" denmesini sağlamaya çalışacağım.

Bu çay toplantısı ve kahvehane dünyaları, Addison'ın görüşüne göre, üst tabaka ve bilginlerle sınırlı değildir. O, "seyirci kardeşliği"n-

41. Alexander Pope, *The Dunciad* (A), haz. James Sutherland, Londra: Methuen & Co., Ltd., 1953, s. 165n.

42. Joseph Addison, *The Spectator*, No. 10, Cilt I, haz. Richard Hurd, Londra: Everyman, 1950, s. 32.

43. "Dergi tirajlarının devam eden dizini"ne eşdeğer bir on sekizinci yüzyıl kaydı olmadığı için bu sayılar tartışmaya açıktır. Samuel Johnson (*Lives of Poets*' de) pul vergisi sayılarına dayanarak *Spectator*'ın günlük ortalama satışının 1.700 kopya olduğunu hesaplamıştır. Addison'ın editörü olan Richard Hurd ve diğerleri, Addison'ın tahminine yakın günlük ortalama tahminler sunarlar.

de hekimler kadar ticaret erbabını, Kraliyet Derneği Üyeleri kadar "iş hayatını bırakmış devlet adamları"nı ve "günün gerekleri ve sohbetleri onlara fikir verene dek her türlü fikirden yoksun" olan bütün o "boş gezenin boş kalfaları"nı görür. Son olarak, okurları arasında bütün "kadın dünyası"nı, özellikle de en ciddi mesleği dikiş dikmek ve angaryası da yemek pişirmek olan "sıradan" kadını zihninde canlandırır. Daha "yüce bir Bilgi ve Erdem Alanı"nda yaşayan bazı kadınlar olmasına rağmen bunların sayısı azdır ve Addison, "... bu günlük Gazeteyi yayımlayarak, masum ve hatta geliştirici bir Eğlence sunmaya gayret edeceğim ve bu Yolla en azından Kadın Okurlarımın Zihinlerini daha boş şeylere kaymaktan alıkoyacağım" diyerek onların rütbelerini yükseltmeyi umar.[44]

Addison'ın eğlence dediği şeyin çoğunun gerçekten de hem ahlaki hem de estetik olarak "geliştirici" olduğunu görmek için modern okurun *Spectator* dergisinin herhangi bir sayısına bakması yeterlidir. Addison ve Steele, "Püriten Dindarlık"tan (Addison) "Fuhuşun Sefaleti"ne (Steele) kadar birçok konuyu ele alarak çağlarının yelpazesini kapsarlar. Addison okurlarına, *Spectator* için bir tür "danışma kurulu" olarak işleyen bir kulübe üye olduğu bilgisini verir ve "bütün mertebe ve kademelerden okurların birer temsilcisinin bu kulüpte olduğunu ve onların çıkarlarını daima koruyacaklarını" bilmenin okurlarını hoşnut edeceğini söyler. Kulübün bazı üyeleri tarafından kutlandığı, diğerleri tarafındansa azarlandığı yakın geçmişteki bir toplantıyı betimler. Zaman zaman bu panelin üyeleri kendi özel çıkarları için lobicilik yapmaya çalışmıştır ama Addison bu gibi baskılara kulak asmayacağı konusunda okuru temin eder.

> Böylece Erdem ve Sağduyu Davası yolunda cesaretle ilerlemeye ve hangi rütbe ya da makamda olursa olsun, bunların düşmanlarına aman vermemeye ant içtim: Gelecekte bana bu konuda yöneltilecek serzenişlere kulaklarım tıkalı.[45]

6 Aralık 1712 tarihine kadar her gün yayımlanmaya devam eden *Spectator*'da, çoğu Addison'a ait olan güçlü bir edebiyat eleştirisi

44. Addison, *Spectator*, No. 10, s. 31-33.
45. *A.g.y.*, No. 34, s. 104.

harmanı göze çarpar. Bu harman açıkça, seçkin klasik geleneğin "nükte"si ile ahlaki hakikatler arasında bir bağlantı kurmak ve böylece yükselen orta sınıf ethos'unu korumak üzere tasarlanmıştır.[46]

Bu esnada, ahlaki bir reformasyonun estetik bir reformasyondan ayrılmaz olduğu varsayımını desteklemek gitgide zorlaşıyordu. Eğer *Spectator*'ın neticede yirmi ya da otuz binlik bir okur kitlesine eriştiği doğruysa, belki de on sekizinci yüzyıl İngilteresinde, yazılarını okurları anlasın diye basitleştirmekten kaçınan ve haleflerinin faydalanacağı sansasyonel ve duygusal yöntemlerce henüz baştan çıkarılmamış olan bir Addison'ın inceliğini cazip bulan birçok kişinin edebi gelişiminin hassas bir dengede olduğu bir noktaya gelinmişti. Eğer öyleyse, bu görece kısa bir dönemdi ve sonraki olaylar delilleri bulanıklaştırdı. Edebiyat tarihçileri deneme yazarlarının edebi başarılarını takdir ederler, fakat onlara göre, okurlarının ahlaki ilgilerinin herhangi bir biçimde estetik gelişim kapasitesiyle ya da kaygısıyla ilişkili olduğuna inanan deneme yazarları kendi kendilerini kandırıyorlardır. Addison ve diğer deneme yazarları, İngiliz klasisizmi ile orta sınıf ahlakı arasında bir uyum yaratmayı umuyordu, ama sonunda yol açtıkları şey taviz ve uzlaşma oldu.[47]

Yüzyıl ortasından önce halk tercihlerini oldukça açık hale getirmeye başlamıştı. Defoe'nin temelde bir macera hikâyesi olarak okunan *Robinson Crusoe* yapıtı, *Spectator*'ın son sayısı basıldıktan yedi yıl sonra yayımlandığında hemen çoksatan kitapların arasına girdi ve sonraki otuz yıl boyunca birçok basımı ve çevirisi yapıldı. 1750 yılında *The Oeconomy of Human Life* (İnsan Yaşamının Ekonomisi)[48] yayımlandı, on sekizinci yüzyılda yirmi bir (on dokuzuncu yüzyılda bundan daha da fazla) basımı yapıldı ve altı dile çevrildi. İçindeki düşüncelerin basmakalıplığıyla öne çıkan bu kitap eşi görülmemiş bir popülerliğe ulaştı ve "on sekizinci yüzyılın ahlaki klişeler konusundaki doymak bilmez iştah"ına kanıt olarak nitelendirildi.[49]

46. *A.g.y.*, No. 63, s. 196.

47. Emile Legouis ve Louis Cazamian, *A History of English Literature*, New York: The Macmillan Company, 1933, s. 738.

48. Yazarı tartışmalıdır – bazı tarihçiler yapıtı Dodsley'ye, bazıları Chesterfield'e atfeder.

Spectator'ın kurulduğu yıl Shaftesbury, "Nitekim sanatlar ve erdemler karşılıklı dostlardır,"[50] diye yazmıştı ama yüzyılın ortalarındaki izleyici kitlesinin farklı düşündüğü, *Spectator*'ın en yakın taklitçilerinden biri olan *The Rambler*'ın kaderiyle doğrulandı. İki haftada bir çıkan bu dergi Dr. Johnson tarafından, *The Oeconomy*' nin olağanüstü bir başarıya ulaştığı yıl kurulmuştu. Kırk yıl önceki *Spectator* gibi *The Rambler* da ahlaki gelişkinliği olduğu kadar entelektüel ve estetik gelişkinliği de amaçlamıştı. Fakat Samuel Richardson tarafından yazılan bir sayı (Sayı 97) dışında *The Rambler*'ın azami tirajı beş yüzdü, yani yayınının onuncu gününden sonra *Spectator* için iddia edilen tirajın altıda biriydi.[51]

Fırsat ve Fırsatçılık

Spectator'ın 1712 ile 1750 yılları arasında yayımlanan yüzlerce taklidi fazlasıyla kısa ömürlü olmakla birlikte, 50 sayfa kadar haber ve eğlence yazısı içeren *Gentleman's Magazine*'in 1731 yılındaki ilk sayısı beş baskı yaptı. Yirmi yıldan uzun bir süre sonra Johnson dergiyi en kârlı yayınlardan biri olarak değerlendirdi (o zamanlar tirajı on beş bin idi) ve derginin yöneticisi olan John Nicols, yüzyılın sonunda derginin hâlâ hayli başarılı bir girişim olduğunu yazıyordu.[52]

Halkın belli türde edebi ürünleri satın alarak ve başka türleri satın almayarak ilgi alanını ifade etmesi sayesinde, kamuoyunun nabzını tutma becerisine sahip olan yayıncılar, kitapçılar ve yazarlar tam olarak zengin olmasalar bile kesinlikle gayet konforlu bir kesim haline geldiler. 1722 yılında Londra'da, gazetede yazma, gazete basma, yayımlama ve pazarlama işleriyle geçimini sağlayan beş bin kişi vardı[53] ve yüzyılın ortalarında edebiyat piyasasından hayatını kazananların sayısı muhtemelen on binlerle ifade edilecekti. Profesyonel yazar olmak için artık üniversite mezunu ya da "edebiyatçı" olmak gerekmiyordu. Fazladan para kazanmak isteyen ev kadınları,

49. B. Sprague Allen, *Tides in the English Taste*, Cilt II, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1937, s. 36-37.

50. *A.g.y.*, Cilt I, s. 87.

51. Graham, *English Literary Periodicals*, s. 120.

52. *A.g.y.* 53. Laprade, *a.g.y.*, s. 249.

muhasebeciler ve eskiden ara sıra botanikle ya da arkeolojiyle uğraşmış taşra rahipleri artık romanlar yazıyorlardı. Bu yazarların ancak küçük bir kısmı yapıtlarını ya da kazançlarını savunma ihtiyacı duyuyor ve görünüşe göre yine küçük bir kısmı edebi standartlarla ilgileniyordu.

Zarif ve parlak "nüktedanlar" ve entelektüeller artık kendileri ve kendilerine çok benzeyen birkaç okur için hakikati, güzeli ve aklı arayıp bulmaya çabalamıyordu. Bunun yerine, Richardson ve Fielding gibi orta sınıf romancıları kendi toplumsal akranları için yazıyordu. Bu romancılar ve onlardan sonra gelen Smollett ve Sterne, hakikat ve akılla –en azından bu değerlerin ahlakla bağlantılı olduğu ölçüde– ilgilenmiş olabilirler, ama güzellikle pek ilgili değildiler. Leslie Stephen'ın belirttiği gibi, dünyaları "orta-sınıf John Bull"* dünyası haline gelmişti: "Wesley'yi** dinleyen neslin seküler bir edebiyatı da olmalıydı. İster Richardson gibi duygusal olsun isterse Fielding gibi sağduyuyu temsil etsin, neticede bu edebiyat zamanın sıradan Britanyalısı için anlaşılır olan, somut, temel, gerçek güdülere karşılık gelmeliydi."[54] Sıklıkla hiciv yazsa da, Fielding bu ciddi atmosferin bir özetini sunar. Salt eğlendiren ya da şaşırtan yazarları kınarken, ahlaki sağlık ve bilgeliğin tek aracıyla, yani "itidal, tevazu, terbiye, erdem ve din" ile alay edenler arasında Rabelais ve Aristofanes'i anmaktan dahi çekinmediğini açıkça belirtir. Ardından, çağının çoğu yazarının –farklı seviyelerde bir samimiyetle– bağlı olduğu bir ahlaki hükmü belirterek devam eder.

> Beden egzersizinde olduğu kadar zihin egzersizinde de eğlence ikincil bir meseledir ve sadece sıhhat ve hikmet gibi asil hedeflere yararlı olan şeyleri aynı zamanda makbul kılmak için tasarlanır.[55]

* John Bull, özellikle siyasi karikatürlerde ve grafiklerde İngiltere'nin kişileştirilmesini temsil eden bir figürdür. 1712 yılında, Jonathan Swift ve Alexander Pope'un arkadaşları Dr. John Arbuthnot tarafından yaratılmış olan, taşrada ikamet eden, orta yaşlı, iriyarı, neşeli, gerçekçi (boğa gibi) bir karakterdir. –*ç.n.*

** John Wesley, on sekizinci yüzyılın Anglikan Metodist lideri konumundaki rahip ve ilahiyatçı. –*ç.n.*

54. Stephen, *English Literature and Society*, s. 219.

55. Henry Fielding, *The Covent Garden Journal*, No. 10, *The Works of Henry*

Gerçekten de bu ahlaki hükümler öyle kökleşmişti ki, yüzyıl ortasındaki yazarların çoğunluğu, okurun eğlenir, oyalanır ya da dehşete kapılırken aynı zamanda eğitilip geliştiğine ikna olma ihtiyacını hiç hesap kitap yapmadan tatmin ediyordu. Yetişkinler roman okumanın gençler için öğretici olduğunu söylüyorlardı kendilerine ve üst sınıflar okumanın ya da tiyatroya gitmenin alt sınıflar için geliştirici olduğuna ikna olmuştu. Aktör, yazar ve yapımcı Garrick, *Bon Ton* adlı komedisinde efendi ile köle arasındaki bir konuşmada böyle akılcılaştırmaları hafifçe alaya alıyordu.

Sir John: İyi de sana ne sözü verdim ki?

Davy: Bu gece tiyatrolardan birinde altı penilik, yarın da başka birinde bir şilinlik yer alacağımın sözünü.

Sir John: Tamam, tamam, öyle olsun. Bu ahlaki bir oyun mu, Davy?

Davy: Ah, evet, bir rahip tarafından yazılmış. Adı, "Rakip Kenânlılar ya da Böbürlenen Palavracının Trajedisi".

Sir John: İyi bir delikanlı olursan ben de sözümü tutarım; al bakalım paranı.[56]

Bazı yazarlar, özellikle de genç kızların eğitimi için yazan kadın romancılar "eğlendirme" kuralına uymayı gereksiz bulmuş gibi görünüyorlar, ama bu, satışlarda büyük bir kayba yol açmamıştı. Masum çocukların ebeveynleri, Hester Chapone'un *Letters on the Improvement of the Mind* (Zihin Gelişimi Üzerine Mektuplar) –din, İncil, sevgi, mizaç ve nezaket üzerine sağlam tavsiyelerden oluşan iki yüz sayfalık bir kitap– gibi eserleri sürekli el altında bulunduruyordu. Ahlakçı romancı Hannah More'a göre, Bayan Chapone'un yapıtı "yükselen çağı biçimlendirir" ve başka bir çağdaşı Samuel Hoole'un *Aurelia* yapıtındaki kadın kahraman, makyaj masasında Bayan Chapone'un kitabı bulunan ideal bir kadını gözünde canlandırır:

Gösterişli yadigârların olmadığı sade tuvalet masasında,
Chapone'un eğitici cildi açık duruyordu.[57]

Fielding içinde, Cilt X, haz. James P. Browne, Londra: Bickers & Sons, Ltd., 1903, s. 26.

56. *The Theatrical Public*, s. 31.

57. Chauncey B. Tinker, *The Salon and English Letters* içinde, New York: The Macmillan Company, 1915, s. 177-79.

Diğer uçtaysa yapıtlarını seks ve sadizmle dolduran sansasyonel romancılar vardı. Bunlar –sonradan akıllarına gelmiş gibi– kitaba bir-iki satır uyarı ekleyerek okura ya da daha ziyade kadın okura, eğer iffet yolundan saparsa kaderinin korkunç olacağını işaret ederlerdi. "İnfialden doğan hiciv" kisvesi altında, nezih ve bayağı yerlerdeki ayıpların ve hovardalıkların ifşaatı, romanlarda, sahnede ve dergilerde olduğu kadar gazetelerde de kullanılıyordu – bunların bazıları gerçekti, bazıları ise gerçekmiş gibi sunuluyordu.[58] Neredeyse her araç, "yazarların yozlaşmış toplumda çeşitli sınıfları ve meslekleri hicvetmelerine imkân veriyordu".[59] Charles Johnstone (1719-1800) bu tür kitaplardaki ahlakçı notların şehvet yüklü ayrıntılara yönelik iştahı doyurmak için salt bir bahane olduğunu öne sürmüştü, ki söz konusu teşhirlerin epey kötü şöhretli bir örneği olan *Chrysal* romanının yazarından geldiği düşünülürse oldukça dürüst bir beyandı bu.

> Bu çağın ahlaki erdemler ve din açısından yazlaştığı yolundaki suçlamaya karşı, bunların çiğnenmesini olgularla teşhir eden bütün eserlerin herkesçe büyük bir hevesle okunduğu gerçeğinden daha güçlü bir argüman olamaz.[60]

Dunciad'ın (1728) ilk basımına önsözünde Pope, yapıtını yorumlayan kurmaca bir karakterin ("Martinus Scriblerus") sözleri aracılığıyla, hem edebiyat dünyasının züppelerinden ve bilgiçlerinden hem de kâğıt ucuzladığı ve bolca bulunabildiği için ülkenin her yerinde ortaya çıkan çok sayıda yazardan rahatsız olduğunu açıkça belli eder.

> Şairimiz o günlerde yaşadı: Tanrı okumuşların günahları için bir ceza aracı olarak Matbaanın İcadına izin verdikten sonra Kâğıdın da çok ucuzladığı ve matbaaların sayısının fazlasıyla arttığı, yeryüzünü bir yazarlar se-

58. Bu romanların birkaçının başlığı kapsadıkları konular hakkında fikir verebilir: *Bir Asilzade ile Kızkardeşi Arasındaki Aşk Mektupları*; *Gayritabii Anne*; ya da bir beyefendi ile genç bir hanımefendinin tutkusunun getirdiği ölümcül sonuçların tarihini anlatan *Masum Aşka Zulüm*; hizmetçileri Jane Buttersworth'ü öldüren E. B. ve kızının gerçek davasını anlatan *Zalim Metres*; *Ölümcül İlişki, Albay Digby ve Bayan Stanley*.

59. Sherburn, *The Restoration and the Eighteenth Century*, s. 1031.

60. Tompkins, *The Popular Novel in England*, s. 47.

linin kapladığı o günlerde. ... Böylece yazarımız ... geriye kalan tek çare olarak, alıkları yollarından döndürmeyi ve kötü niyetlileri cezalandırmayı dürüst bir hicivciye layık bir uğraş olarak gördü. Ve halkın yararını gözeten bir haletiruhiye içinde Şiirinin planını kurdu.[61]

Böylece Pope, Aydınlanma yüzyılının başlarında muhafazakârlığın vicdanı işlevini görmüştür. Teknik ilerlemenin kendi içinde iyi olduğu fikrine meydan okurken, bir kitle toplumunda yaratıcı bireyin savunmacı konumuna dair gelecekte alevlenecek tartışmayı öncelemiş olur. Yazdıklarının temelinde sağlam bir inanç değil şüphe vardır ve ilk basımın sonuna doğru bu değişimleri ve değişimlerden çıkar sağlayan insanları hafife almama yönünde güçlü bir uyarıda bulunur.

Malumatta böyle bir devrimin Aygıtlarını küçümsemekte acele etme sevgili okur, şiirimizde betimlediğimiz gibi zayıf failleri de hakir görme. *Hollanda* öykülerinde anlatılanları, Vilayetlerinin büyük bir kısmının bir zamanlar tek bir *Su Faresinin* su bentlerinin birinde açtığı küçük bir delik yüzünden taşkına uğradığını hatırla.

Pope şiiri bir kehanetle bitirir: "Peş peşe çekiliyor Sanatlar, Gece çöküyor / ... Elin, yüce Yavanlık, indiriyor perdeyi / Ve evrensel Karanlık kaplıyor her şeyi."[62]

On dört yıl sonra *The New Dunciad*'a (Yeni Dunciad; 1742) yazdığı önsözde Pope, "önceki [kitabın] sonunda değinilen *Kehanetlerin Tamamlandığını* ilan etmek üzere" yola çıktığını söylüyordu.[63] Öte yandan o zamana gelindiğinde dönemin diğer yazarları, kitabın ilk basımının da –incinmiş mesleki gururun açığa vurulmasından ibaret olsa dahi– hakiki bir kehanet niteliğine sahip olduğunu düşünmeye başlamışlardı.

Artan Ümitsizlik

Yüzyılın ortasından sonra, yazar daha önce onu pek etkilemeyen iki sorunla karşılaştı. Artık alt sınıflara da ulaşmaya başlayan[64] edebi ürünlerin artan okurları, her geçen gün daha çok tükettikleri yazılı

61. Pope, *Dunciad*, s. 49-50. 62. *A.g.y.*, s. 192n.

63. Ian Jack, *Augustan Satire, 1660-1750*, Oxford: The Clarendon Press, 1952, s. 119.

ve sözlü edebiyat aracılığıyla estetik *ya da* ahlaki açıdan "gelişmek"le ilgileniyorlar mıydı ve hatta böyle bir kapasiteleri var mıydı? Dahası, geçimi için bir veya iki aristokratik ya da siyasi haminin yerine halkın genelini memnun etmek zorunda olduğu bu yeni ilişkiler durumu, sanatçının dürüstlüğüne nasıl etki ediyordu?

Bu sorunlardan en fazla rahatsız olanlar, sonradan görmelerin ve ticaret erbabının kültürel saldırılarına hoşnutsuzlukla bakmaları beklenebilecek aristokratik yazarlar değildi. Tanınmakta başarısız oldukları için hayata küsmüş yazarlar da değildi. Rahatsız olanlar, artık kuşku duymaya başladıkları halk için ciddi yapıtlar üreterek geçimlerini sağlamış olan, çoğu orta sınıf kökenli yazarlardı. *Spectator*, *Tatler* ve bunların taklitleri olan dergiler, bu yeni okurlara – edebiyatta olduğu kadar ahlakta, görgüde, müzikte, mimaride, mobilyada ve bahçe düzenlemede de– iyi beğeninin nasıl bir şey olduğunu göstermeye çalışmışlardı. Otuz küsur yıl boyunca, okuyabilen herkese her şeyin en iyisi hazır sunulmuştu. Bunu sunanlar ise – Garrick, Goldsmith, Johnson, Fielding ve diğerleri– Pope'un halkın beğenisine ilişkin ilk başlardaki (pek de olumlu olmayan) kanaatini tekrarlamaya başladılar. Pope, beğenideki modalar, "züppe tuzakları" ve halkın hercailiği konularında kaygılıydı.

> Kimisi asla geliştiremez kendi Yargısını
> Yakalayıverir Kasabada esen rüzgârı.
>
> Kimisi yazarların yapıtlarına değil adlarına bakar
> Ve yazıları değil insanları över ya da suçlar.
>
> Kimisi gece suçladığını sabah över;
> Ama hep en son kanaatine doğru der.[65]

64. İşçi sınıfından önemli bir kitlenin okuyan halka ne zaman dahil olduğunu tam olarak söylemek neredeyse imkânsızdır. Ancak çoğu edebiyat tarihçisi kabaca 1760-70 yıllarını işaret eder. Örneğin Tompkins, *The Popular Novel in England: 1770-1800* adlı kitabında, çiftlik evlerinde roman okumanın hikâye anlatmanın yerini aldığını kaydeder; kasabalarda ise "çağdaş hicivde sık sık karşımıza çıkan şapkacının çırağı, bir cilt *The Fatal Compliance* ya da *Anecdotes of a Convent* için kütüphanede iki metelik harcıyor"dur.

65. Pope, *Essay on Criticism*, *The Best of Pope* içinde, haz. George Sherburn, New York: The Ronald Press Company, 1940, s. 64-65.

Fielding artık insanlığın ekseriyetinin "herhangi bir beğeni ölçüsünden kesinlikle yoksun" olduğunu düşünüyor ve zamane okurlarının genel seviyesinin yerlerde süründüğünü öne sürüyordu.

> Bu konuda çocukluk durumunun ötesine pek geçemiyorlar. Bir kitapta bir çocuğun ilk hoşlandığı şey resimdir; ikincisi hikâyedir ve üçüncüsü harekettir. Demek ki burada çok az okurun geçebildiği zorlu bir sınav söz konusu.[66]

Konuya daha az nesnel bir bakış açısından yaklaşan, denemeler yazmakla birlikte öncelikle Battersea'de duvar kâğıdı tasarımcısı ve nakkaşı olan Bay Jackson ise oyma ve basma üzerine bir yazısında halkın beğeni düzeyini topa tutuyordu.

> Aşırı süslü ve anlamsız Kâğıtları tercih eden kişiler (bunlarla çok sık karşılaşılır) ... bir Yelpazeyi Raphael'in bir resmine yeğlerler. ... Her nerede böyle abes bir Malzeme görülürse, o Kişinin Edebiyat Beğenisinin çok zayıf olduğunu ve Tom D'Urfy'yi [on sekizinci yüzyılın ilk çeyreğinde küfürlü baladlar ve melodramlar yazarı] *Shakespeare*'e, *Sir Richard Blackmore*'u *Milton*'a ... anagramlar yapan birini Vergilius'a tercih edeceğini düşünmek için sağlam bir Neden varmış gibi görünüyor.[67]

Bay Jackson elbette ticari bir "züppe tuzağı" ile yazıyı sonlandırır: Denemesini okuyanlar, edebiyattaki ve bütün alanlardaki duyarlı beğenisini, Bay Jackson'ın "klasik" duvar kâğıdını satın alarak gösterebilirler.

Okurlarının kapasiteleriyle ilgili kuşkular, yazarları, genişleyen bir pazarın yazar üzerindeki etkileri sorunuyla yüzleşmeye zorladı. Pope, kendisi yapıtlarının satışıyla geçinen bir yazar olarak ve çağdaş yazının büyük bölümünün niteliğine ilişkin genel karamsarlığına karşın, edebi dâhinin zamanla halkın desteğini kazanacağına ve tersinden, iyi koşullarda yaşamayan bir yazarın biraz yavan olması gerektiğine ikna oldu. "Yazarların *yoksul* olduğunu kanıtlamak için," diye yazıyordu 1728 yılında *Mist's Journal*'da anonim bir yazar, Pope "onların *yavan* olduklarını iddia ediyor; *yavan* olduklarını kanıtlamak için ise, *yoksul* olduklarını iddia ediyor."[68] Pope'un ha-

66. Fielding, *The Covent Garden Journal*, Cilt X, s. 28.
67. Allen, *Tides in the English Taste*, Cilt I, s. 243-44.

lefleri o kadar emin değillerdi. Johnson, Fielding ve Goldsmith, iyi yazarlara kötü olanlardan daha fazla popülerlik kazandırma yetisine sahip olmadığını gittikçe daha açık biçimde ortaya koyan bir okur kitlesi için, Pope'un sözcüğe yüklediği anlamda "yavan" olmayan yapıtlar yazıyorlardı. Şöyle sordular: Yazarın, okurlarının beğenisinin hem değişken hem de bayağı olduğuna ilişkin kanaati, onun dürüstlüğünü ve yaratıcılığını nasıl etkiler ve kitap ve süreli yayın çıkaran yayıncıların niceliğe yaptıkları vurgu, yazarın yapıtının düzeyini nasıl etkiler?

Diğer yapıtlarından gelen gelire ek olsun diye sayısız derleme ve çeviri yapan ve en az on süreli yayına katkıda bulunan Oliver Goldsmith için bunlar akademik sorular değildi. Bunları mesleki itibarının söz konusu olduğunu hisseden bir adamın hararetiyle tartışıyordu. Bilinçli olsun olmasın, yazar okurunun tercihlerinden etkilenir; eski tarihli denemelerinden biri olan *Upon Taste*'te (Beğeni Üzerine) Goldsmith'in dediği gibi,

> ... deha, dallarını her yöne uzatan arsız bir ağaç gibi büyümek yerine ... hiç gölge sunmayan, hiç çiçek açmayan, hiç güzel koku yaymayan, hiç meyvesi olmayan ve aylak okurun oyalanması için *verimsiz bir kibirden başka hiçbir mahsul veremeyen* perişan bir şekle sokulmuş bodur bir porsukağacına benzer.[69] (İtalikler eklendi.)

İlerideki üretken yılları süresince Goldsmith, sık sık popüler tercihlere bağımlı yazarın sanatsal ve etik çatışmaları üzerine düşündü ve dehanın artık sadece "verimsiz kibir" üretmek zorunda olup olmadığı şeklindeki kendi sorusuna bazen evet bazen de hayır yanıtını verdi. Yazarın ilk özgün yapıtı olan *Inquiry* (1759) kendini gelişen bir piyasanın ortasında bulan yazarın açmazını ele alır. Bu kitapta ve sonraki birkaç yıl boyunca yazdığı *Citizen of the World* mektuplarında, kendini açmazın her iki tarafına da dürüstçe yerleştirmeyi başarır.

Örneğin para ödeyen okurlara mali açıdan bağımlılık sorunu üzerine *Inquiry* kitabının VIII. Bölümünde şöyle yazar:

68. James Sutherland (haz.), *The Dunciad*, s. xlviii.
69. Allen, *a.g.y.*, Cilt II, s. 189.

Ekmek parası için yazmanın uzun süren alışkanlığı, her yazarın ihtirasını sonunda para hırsına çevirir ... yazar alkışlardan umudunu keser ve kâra yönelir. ... Böylece önemli kişilerin himayesi altındaki yazar insanlığı şereflendirebilecekken, sadece kitapçılar tarafından desteklendiğinde bir matbaa çalışanından pek farkı kalmaz.[70]

Goldsmith birkaç yıl sonra (bu süre zarfında yayın hayatı kısa süren süreli yayını *The Bee*'yi yayımlamış, kitapçıların siparişi üzerine Voltaire'in hayatını yazmış ve muhtemelen Samuel Johnson'ın yardımıyla, *Wakefield Papazı* romanı için, fazlasıyla ihtiyaç duyduğu altmış poundluk bir avans almıştır) halkın himayesinin "önemli kişilerin himayesi"nin yerini almış olmasına ilişkin bir şükran yazısı kaleme alır. "Önemli kişiler"den halka kritik geçiş tamamlandığında, yazar hak ettiği yere gelir:

Günümüzde İngiltere'nin küçük şair grubu, yaşamını sürdürmek için artık Önemli Kişilere bağımlı değil, halktan başka hamisi yok ve halk bir bütün olarak düşünüldüğünde *iyi ve cömert bir efendidir*. ... Gerçekten liyakatli bir yazar, gönlü sadece zenginlikten yana olsa kolayca zengin olabilir; liyakatsiz olanlara ise gölgede kalmak müstehaktır. (İtalikler eklendi.)

Liyakatli yazar hak ettiklerini kazanmakla kalmıyordur, ilk kez özsaygıya ve bağımsızlığa kavuşmuştur:

Artık hamisinin hoşnutsuzluğunun hedefi olmaktan ya da evde kalıp açlık çekmekten korkmaksızın bir akşam yemeği davetini reddedebilir. Artık diğer insanların genellikle giydiklerine benzer giysilerle insan içine çıkmaya cüret edebilir ve bilgeliğin bilinçli üstünlüğüyle prenslerle dahi konuşabilir. Bu noktada servetiyle övünemese bile, bağımsızlığın gururunu cesurca ifade edebilir.[71]

Inquiry kitabında Goldsmith, artık hami bulamadığı için kitapçıya başvuran yazara nitelik değil nicelik için para ödendiğini; "bu koşullarda yazarın şöhrete veda edip soğuk bir kayıtsızlık" ile "ekmeğini çıkarmak için yazdığını" belirtir.[72] Diğer yandan, doksan üçüncü *Citizen of the World* mektubunda, "burada [İngiltere'de] ortaya çıkan ... mükemmel üretimlerin neredeyse tamamının salt zaruret

70. Goldsmith, *Inquiry into the Present State*, s. 57.
71. Goldsmith, *Citizen of the World*, Mektup LXXXIV, s. 234.
72. Goldsmith, *Inquiry into the Present State*, s. 57.

ürünü" olduğuna işaret eder ve dehanın gelişmesi için oruç tutmayı önerir.

İnan bana dostum, açlık, dehanın gelişmesinde fevkalade etkilidir ve her kim dolu mideyle bir kahramanmışçasına düşünebiliyorsa, bir oruç sürecinden sonra yarı-tanrı yüceliğine erişecektir.[73]

Yazar ile piyasa arasındaki çatışmalardan genelde daha az etkilenen Johnson da benzer sorular sorar. Goldsmith'in edebi dehanın kaderine ilişkin endişesini dile getirdiği zamanlarda Johnson da, bir yazarın değerine kim karar verir ve yazar bütün bu "keşmekeş" içinde tanınma yolunu nasıl bulur, diye sorar. Bu problemi ele alırken, ilk önce "kitlesel" izleyicinin bazı gereksinimlerini ve yatkınlıklarını betimler.

Yazarak şöhret olmaya çalışan kişi, haz içinde yüzen ya da entelektüel eğlencelere zamanı olmaksızın işe gömülmüş bir kitlenin dikkatini çekmeye çalışır; yeni bir icrayı tasvip etmelerini engelleyen tutkuların cazibesine kapılmış ya da önyargılarla yozlaşmış olan yargıçlara başvurur. Bazıları meşhur olmamış bir eseri okuyamayacak kadar üşengeçtir; diğerleri ise, artmasından esef duydukları bir şöhreti besleyemeyecek kadar kıskançtır.

Ardından Johnson okur tepkisinin bir kataloğunu ortaya koyar.

Yeni olana karşı çıkılır çünkü çoğunluk kendilerine bir şeyler öğretilmesine hevesli değildir; bilinen ise reddedilir çünkü insanların bilgilendirilmekten ziyade hatırlatılmayı gerekli buldukları gözardı edilir. Bilgili insanlar şöhretlerini tehlikeye atmamak için düşüncelerini erkenden açıklamaktan korkarlar; bilgisizler ise hoşnut olmayı reddetmenin bir duyarlılık kanıtı olduğunu sanırlar.

Eğer bir yazar tanınmayı başarmışsa, diye sonlandırır Johnson, bu kesinlikle okurlarının ferasetine atfedilebilecek bir şey değildir:

... ve bütün bu engelleri aşıp şöhrete kavuşan yazar, bunu kendi gayreti, bilgisi ya da nüktedanlığının yanı sıra başka etkenlere de borçlu olduğunu kabul etmelidir.[74]

Böyle okurlar eserleri gereğince değerlendiremez; bu yüzden yazarın kendisi edebiyat sahnesini incelemek zorundadır. Yazar çok sa-

73. Goldsmith, *Citizen of the World*, Mektup XCIII, s. 256.
74. Johnson, *The Rambler*, No. 2, *British Essayists*, XVI, 76.

tılan yapıtlara bakmalı ve halkın neden –Addison'ın olmasını umut ettiği ve Pope'un (kendi yapıtlarının kazandığı ünün verdiği özgüvene rağmen) olmayacağından korktuğu gibi– ahlak ve güzelliğin iki kanadı üzerinde yükseklere süzülmediğini saptamaya çalışmalıdır.

IV. İtham

Basılı ürünlerin büyüyen piyasasının bir bütün olarak ülke üzerinde ve bireyin ahlaki, entelektüel ve estetik gelişimi üzerinde ne gibi bir etkisi olduğunu kendilerine soran İngiliz edebiyatçılar, muhtemelen modern toplumda kültür problemiyle bilinçli olarak yüzleşen ilk grup oldu. On sekizinci yüzyıl eleştirmeni, önündeki sahneyi incelerken popüler dergiler, gazeteler, kitapların ucuz basımları ya da yeniden basımları gibi edebiyatın üretildiği yeni formatla pek de ilgilenmiyordu; bu ilgi daha sonra, yeni edebi biçimler modern toplumun yerleşik öğeleri haline geldiğinde gelişecekti. On sekizinci yüzyıl eleştirmeni daha ziyade, birçok yazarın, sayıları artmakta olan okurların bayağı zevklerini bilinçli olarak tatmin etmesinden kaynaklanan içeriksel değişikliklere odaklanma eğilimindeydi. Alçaltıcı anlamda "popüler yazar" terimi ilk kez bu dönemde kullanılmaya başladı. Oliver Goldsmith, *Inquiry* kitabında "bazı popüler yazarlardaki yapmacıklığın diğerlerinde habis bir taklide"[75] yol açacağına ilişkin korkusunu ifade ederken bu terimi kullanır. Pope, *Dunciad*'da "popüler" sözcüğünü fiilen kullanmaz ama popülerlik dürtüsünün onun dönemindeki birçok yazarın düştüğü seviyenin sorumlusu olduğunu iddia eder.[76]

Roman ve tiyatro oyununun içeriğindeki belirgin değişiklikler yüzyılın ilk yarısında meydana geldi. Bunlar doğmakta olan orta sınıfın karakter tiplerini canıgönülden onaylayan değişikliklerdi. Restorasyon oyununun yerini alan duygusal ya da "ağlak" komedi, orta sınıf karakterlerin mesleki ve ailevi problemleri çevresinde dönü-

75. Goldsmith, *Inquiry into the Present State*, s. 47 vd.
76. Pope, *Dunciad* (B), s. 272-73.

yordu. Bu gerçekçi oyunların kahramanı erdem timsali olan sıradan bir kişi, kötü adam ise tanıdık ve sık rastlanan kusurları olan sıradan bir kişi olma eğilimindeydi. Bu değişiklikler tiyatronun saygınlığına katkıda bulunmuş olabilir, ama en azından nitelikli bir gözlemci olan Fielding'e göre tiyatrodaki eğlence faktörünü hatırı sayılır ölçüde azaltmıştı. "Oyun yazarı mizahı sahneden uzaklaştırmakla –ki bu insan doğasını uzaklaştırmakla aynı şeydi– sahneyi kabul salonu kadar sıkıcı hale getirdi," der Fielding.[77] Toplumsal statüsü yüksek karakterlerden özel hayatta şehir tüccarlarına ve çıraklarına doğru bu kayma –1730'lu yıllarda George Lillo'nun aile trajedileriyle temsil edilen bir kayma– izleyicinin deneyiminde dikkate değer bir değişim meydana getirdi: Sıradan tiyatro müdavimi için sahnedeki erkek ve kadın kahramanlarla özdeşleşmek artık mümkündü. Restorasyon dönemi oyun yazarları, gerçekdışı durumları canlandıran yarı gerçek insanlar yaratmışlardı. Orta sınıf hayatın yeni oyunlarındaysa gerçekçilik ve inanılırlık en önemli hedeflerdi.[78] Doğrudan taklit yoluyla bu özdeşleşme olasılığı, yeni edebi eğilimleri değerlendirme ve kabullenme girişiminde bulunan yüzyıl ortası entelektüellerini tedirgin etmeye başlayan birçok ahlaki (estetik değil) endişenin temeliydi.

Kurmaca karakterlerle özdeşleşmenin sonuçları hakkındaki huzursuzluğun çoğu romandan kaynaklanıyordu. Bir yıl içinde tiyatro oyunlarından çok daha fazla sayıda roman yazılıyordu ve birçokları için elbette roman okumak tiyatroya gitmekten daha kolaydı. Elbette küçük bir kitap, lisanslı tiyatroların birinde ucuz balkondaki bir koltuktan yaklaşık üç kat daha pahalıydı, ama kitaplar arkadaşlardan ve kütüphanelerden ödünç alınabiliyor ve okurun uygun zamanına göre (tekrar tekrar) okunabiliyordu. Roman sadece uygun bir eğlence biçimi değildi, aynı zamanda uzunluğu ve tiyatro oyununa göre daha gevşek olan yapısı onu orta sınıf hayatının ayrıntı ve nüanslarını resmetmek açısından daha elverişli kılıyordu. Genelde ro-

77. Ernest A. Baker, *The History of the English Novel*, Cilt IV, Londra: Witherby, 1934, s. 15.

78. F. W. Bateson, *English Comic Drama: 1700-1750*, Oxford: The Clarendon Press, 1929, s. 8.

manların içeriği, duygusal komedinin Restorasyon oyunundan ayrılmasına benzer biçimde, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl başlarındaki romanslardan ayrılıyordu. Karakterlerin ve durumun gerçekçiliği, Samuel Johnson'ın "Romansın Modern Biçimi" başlıklı *Rambler* denemesinde işaret ettiği gibi yeni kurmacanın ayırt edici özelliğiydi.

> Şimdiki neslin özellikle zevk alır göründüğü kurmaca yapıtları hayatı olduğu gibi gösteriyor; bu yapıtlar sadece dünyada her gün meydana gelen rastlantılarla çeşnilendiriliyor ve insanlarla sohbet edildiğinde gerçekten de görülebilecek tutku ve özelliklerden ilham alıyor.

Johnson gerçekçilik üzerindeki bu vurgunun yazar için nasıl yeni bir problem yarattığını açıklayarak devam eder. Yazar artık yalnızca kitaplardan öğrendiklerine bel bağlayamaz; çoğu okurundan daha fazla malumata sahip olduğu bilgisine güvenemez. Çevresindeki dünyanın kavrayışlı bir gözlemcisi haline gelmelidir. Yazar bir hata yaparsa her "sıradan okur" bunu anlayacaktır; çünkü günümüz yazarları "herkesin aslını bildiği ve kesin benzerlikten herhangi bir sapmayı fark edeceği portrelerle uğraşmakta"dır.[79]

Tehlikeli Gerçekçilik

Restorasyon komedisi aristokrasinin zaaflarını hafif ama keskin dokunuşlarla ve hatırı sayılır ölçüde karikatürleştirmeyle aksettirmişti. Tiyatro izleyicisi ya da okur bu esprili oyunlardaki nükte ve incelikle pekâlâ eğlenmiş olabilir, ama oyunlardaki hayli stilize karakterlerle özdeşleşmesi çok zordu. Dahası, aynı dönemin romansları da bir o kadar stilize ve gündelik hayattan uzaktı. Johnson'ın söylediği gibi, bu roman türü "bir hanımefendiyi nikâh töreninden kaçıran devler" ve "onu tutsaklıktan kurtaran şövalyeler" gibi[80] kullanışlı ama zoraki çarelere başvurarak özdeşleşme hevesini kırmıştı. Johnson'ın gerçekçilik üzerindeki yeni vurgunun getirdiği problemlere dair analizi öyle yerindedir ki, modern roman üzerine yazdığı deneme daha yakından okunmayı hak eder. Gerçekliği resmetme

79. Johnson, *The Rambler*, No. 4, *British Essayists*, XVI, 82-83.
80. *A.g.y.*

hevesi içindeki çağdaş romancılar, diye sorar Johnson, acaba bir karakterin kınanması gereken nitelikleri ile örnek oluşturan niteliklerini birbirine fazla sıkı dokuyor ve bu yüzden okuru erdem kadar kötülüğe de meyilli hale getiriyor olabilirler mi?

Birçok yazar doğanın izinden gitmek uğruna, asli karakterlerinde iyi ve kötü nitelikleri o kadar birbirine katıp karıştırıyor ki, bunların her ikisi de belirgin hale geliyor; karakterlerin maceralarına keyifle eşlik ettikçe ve yavaş yavaş onların tarafını tutmaya başladıkça da kusurlarının iticiliğini göremez oluyoruz, çünkü kusurlar zevk almamıza mani olmuyor ya da belki de, bu kadar çok meziyetle bir arada oldukları için onlara hoşgörüyle bakıyoruz.

Bu açmazı araştırırken Johnson, genellikle makbul kişilikleriyle kendilerine özgü hoş bir havaları olduğu için kabahatleri hiçbir zaman "tamamen itici" görülmemiş olan bazı "fevkalade kötü" insanların tarih boyunca varolduğuna işaret eder. Johnson böyle karakterlerin gerçek yaşamdaki gibi resmedilmesine itiraz eder çünkü onlar "dünyayı yozlaştıran kişilerdir ve tasvirleri –tıpkı acısız adam öldürme sanatının tasviri gibi– muhafaza edilmemelidir."

Kahramanın son anda mucizevi bir şekilde kurtulduğu olay örgülerine yönelik küçümsemesine karşın Johnson gençliğinde okumuş olduğu o hayli gerçekdışı romansların artık yazılmamasına kederlenir.

Önceden yazılan romanslardaki olay ve duygular insanlar arasında geçen her şeyden o kadar uzaktı ki, okurun bunları kendine uyarlaması gibi bir tehlike yoktu. Erdemler ve kabahatler de aynı şekilde okurun etkinlik alanının ötesindeydi. Okur kahramanlar ve hainlerle, kurtarıcılar ve zorbalarla, karşısında kendisiyle kusurları da erdemleri de ortak olmayan başka bir türe ait varlıklar varmış gibi oyalanıp eğlenirdi.

Johnson tam da yeni gerçekçi kurmacanın teşvik ettiği özdeşleşme ve taklit süreçlerini formüle eder.

Fakat bir maceracı dünyanın geri kalanıyla aynı düzeye geldiği ve herhangi başka bir insanın bahtına da düşebilecek evrensel oyun sahnelerinde oynadığı zaman, genç seyirciler daha yoğun bir dikkatle gözlerini onun üzerinde sabitlerler ve maceracının davranışı ile başarısını gözlemleyerek, benzer bir durumla karşılaştıklarında kendi davranışlarını ona göre düzenlemeyi umarlar.

Böyle süreçlerin talihsiz sonuçları olsa da, Johnson kurmaca karakterlerle özdeşleşmenin yapıcı bir kullanıma sokulabileceğine ve gerçekçi öykülerin eğitimciler için bir nimet olduğuna inanır: "Bu tanıdık olaylar açıkça beyan edilen ahlak öğretilerinden daha kullanışlı olabilir, kötü alışkanlıklar ve erdemler hakkında, ilke ve tanımlardan daha tesirli biçimde bilgi verebilir." Belki de, diye bitirir Johnson (sanatsal dürüstlükten ziyade etkileri belirgin biçimde daha fazla vurgulayarak), yazar gerçekliği bir nebze yönlendirmelidir. Ahlaki erdem makul biçimde yüceltilmeli ve ahlaksızlık tümüyle ortadan kaldırılamasa dahi, her zaman okurda itici bir duygu bırakacak şekilde resmedilmelidir.

> Tarihi gerçeklerin yer almadığı anlatılarda, en mükemmel erdem fikrinin ... insanlığın ulaşabileceği en yüksek ve en kesin erdemin niçin sergilenemeyeceğini anlayamıyorum. ... Bu, bazı belaları yenip diğerlerine katlanarak ne ümit edebileceğimizi ve ne yapabileceğimizi bize öğretebilir. Gösterilmesi zorunlu olan kötülük her zaman itici olmalıdır.

Johnson roman yazarları için bir özdenetim düsturu formüle edermişçesine, onları "tümüyle ak ya da tümüyle kara" karakterler resmetmeye teşvik eder:[81]

> ... neşenin zarafeti ve cesaretin itibarı, kötülüğü hoş görmemize neden olacak kadar onunla birleşmemelidir: [Kötülük] her nerede görülürse, icraatının habisliği nefret, kurnazlıklarının alçaklığı ise küçümseme uyandırmalıdır; çünkü yetenek ya da ruhla desteklenirken kötülük nadiren içtenlikle hor görülecektir. ... Nüktedan sıfatına layık olabilmek adına kötücül olarak görülmeye istekli binlerce okur vardır.[82]

Johnson gerçekçiliğin kötüye kullanımları hakkındaki yakınmalarında yalnız değildi. Profesyonel bir eleştirmen olmasa da büyü-

81. Johnson'ın Shakespeare eleştirisi büyük oranda, Shakespeare'in karakterlerinde kötüye karşı iyiye makul bir ağırlık vermemesi temeline dayanıyordu. Kendi hazırladığı Shakespeare basımına önsözünde şöyle der: "[Shakespeare] karakterlerini ayırt etmeksizin doğruya ve yanlışa yönlendirir ve sonunda onları umursamaz bir şekilde öylece terk eder, nasıl bir örnek teşkil edeceklerini şansa bırakır. Çağının barbarlığı bu kusuru mazur gösteremez, çünkü bir yazarın görevi daima dünyayı daha iyi bir hale getirmektir."

82. Johnson, *The Rambler*, No. 4, s. 84-88.

leyici mektupların yazarı olan Leydi Mary Wortley Montagu özel bir mektubunda bu meseleye değinir. Richardson'ın *Clarissa* ve *Pamela* romanlarındaki karakter betimlemelerindeki gerçekçiliğe gönderme yaparken, "Lord Rochester'ın yapıtlarından daha genel bir zarara yol açacak iki kitap" olarak bu romanları ayrı bir yere koyar.[83] Dahası Oliver Goldsmith romanların özellikle gençler için uyarlanmasını tavsiye ederek Johnson'dan dahi ileri gider. Eğitim üzerine bir denemede Goldsmith, gerçek yaşamdaki gibi karakterler yaratmanın etkilerine ilişkin kaygısını ifade eder ve şunu savunur:

> ... gençlerimizin tutkularına aynı derecede hitap edebilen kitaplar oluşturmakla görevlendirilen, yaratıcı zekâya sahip bazı insanlar olmalı. ... Mümkün mertebe açık sözlü olmak gerekirse, Whittington* –kediyi bir kenara bırakacak olursak– olgunlaşmamış zihinlere Tom Jones, Joseph Andrews ya da onlar gibi yüzlercesinden daha faydalı olabilir.

Goldsmith profesyonel yazarların yapıtlarını gençlerin eğitim gereksinimlerine uyarlamayı teklif etmek yerine, öğretmenlerin roman yazmak üzere işe koyulmalarını önerir:

> Öğretmenlerimize böyle bir görev verilseydi ve içlerinden bazıları bunu yerine getirebilecek kadar sağduyulu olsaydı, bunun öğrencilerine bu on yılda yayımlayabilecekleri bütün gramer kitapları ve sözlüklerden çok daha fazla faydası olurdu.[84]

Goldsmith ve Johnson'ın her ikisi de olgun ve toy okurlar arasında ayrım yapmalarına rağmen –gerçekçiliğin etkilerine ilişkin kaygıları büyük ölçüde gençlerle sınırlıdır– kurmacanın çeşitli düzeyleri arasına katı çizgiler çizmezler. Onlara göre ahlaki sorunlar, ister para için yazan bir yazarın isterse büyük bir yazarın yapıtı olsun bütün gerçekçi kurmacalardan kaynaklanır.

* Varlıklı bir tacir ve daha sonra da Londra Belediye Başkanı olan Richard (Dick) Whittington (y. 1354-1423). Rivayete göre, yoksul bir aileden gelen Whittington kedisinin fare tutma yeteneği sayesinde servet sahibi olmuştur – ama elbette hikâyede pek gerçeklik payı yoktur. – *ç.n.*

83. Mary Wortley Montagu, *Complete Works*, haz. Lord Wharncliffe, Paris: 1837, s. 100-5.

84. Goldsmith, *The Bee*, No. 6, *Citizen of the World* içinde, s. 399.

Dr. Johnson bir keresinde karakterlerin tümüyle iyi ya da tümüyle kötü olmasını tavsiye etmiş olmakla birlikte, yine de gerçekçiliği onaylar – her ne kadar gerçekçilik kötülüğün resmedilmesini de kaçınılmaz bir biçimde gerektirse de. Kurmaca üzerine yazdığı denemesinden yaklaşık otuz yıl sonra yayımlanan *Lives of the English Poets* (İngiliz Şairlerin Hayatları) adlı kitabında, yazarın zaman zaman hoş bir tablo çizerek okurları memnun etmesinde sorun olmamakla birlikte, genel olarak hayatı gerçekte olduğu gibi göstermek zorunda olduğunda ısrar eder.[85]

Gerçek hayata sadık kalan betimlemeler kolayca sıkıcı hale gelebiliyordu, dolayısıyla yazarlar romanlarında ve oyunlarında resmettikleri sıradan insanlar ve durumlarla okurlarının ilgisini çekmek ve korumak için birçok yola başvuruyordu. Okur ilgisini garanti altına almak için iki yöntem, hassas duyguların kapsamlı betimlemeleri ve diğer uçta, saldırganlık, şiddet ve dehşet sahnelerinin etraflıca yazılmasıydı. Sık sık bu iki ilgi çekme yöntemi –Hollywood filmleri tarzında– bir araya getirilir, ama elbette duyarlı kahramanın saldırganlığın faili değil de kurbanı olduğu vurgulanırdı.

Can sıkıntısını gidermeye yönelik bu yöntemler ise yaratıcı yazarı bir dizi ek sorunla karşılaştırdı.

Birincisi, İngiliz okurların fazlasıyla düşkün olduğu gerçekçi *suç ve şiddet* tasvirleri okurların sadizmini hem yansıtıp hem de cesaretlendirmez miydi?

İkincisi, sıradan karakterler cömert bir *duygusallık* bahşedilerek daha az sıkıcı hale getirildiği zaman, gündelik hayatta ekmeğini kazanmaya (ya da biriyle evlenmeye) kalkışan okurların kafaları onlara hiç fayda getirmeyecek romantik fikirlerle dolmaz mıydı? Daha kötüsü, gerçek olmayan bir duygu dünyasıyla özdeşleşmeyi, gün-

85. Johnson, *Lives of the English Poets*, Cilt II, New York: Derbyand Jackson, 1857, s. 135.

Bu, Dr. Johnson'ın edebiyata yaklaşımında gerçekçiliğin ahlakçılığa karşı bir zafer kazandığı anlamına gelmez. René Wellek'in *History of Modern Criticism* kitabında işaret ettiği gibi, bu iki yaklaşım –bir parça soyutçulukla birlikte– Johnson'ın bütün eleştirilerinde iç içedir, ama "çoğunlukla ahlakçı, eleştirmeni dışlayarak ve hatta ezerek egemen konuma gelir". Cilt I, Londra: Jonathan Cape, Ltd., 1955, s. 83.

delik hayatın zorunluluklarından kaçma aracı olarak kullanmazlar mıydı?

Üçüncüsü, belki yine bu gerçekçi karakterlerin ve durumların çok tanıdık olmaları nedeniyle, okurlar yeniliğe ve çeşitliliğe kendi içinde giderek artan bir önem atfetmeye başlamışlardı. Sansasyona yönelik bu arzunun, halkın beğenisinin düzeyini daha fazla düşürmesini nasıl engelleyebiliriz, diye soruyordu yazar.

Dördüncüsü, okurdan ve yazardan çok az talepte bulunan, kitlesel olarak üretilen materyallerin çığ gibi çoğalmasıyla edebiyat dünyasının bir *vasatlık* dönemine girmesi gibi son derece gerçek bir tehlike yok muydu?

Suç ve Şiddet

Modern medya on sekizinci yüzyıldakine oranla daha çarpıcı ve yaygın temsil araçlarına sahip olmasına rağmen, sadizmin ve gaddarlığın tasvirleri bir anda çizgi romanlardan ya da televizyondan fırlayıp gelmedi. Aslına bakılırsa, yüzyılın son otuz yılında popülerlik kazanan "korku" romanlarının bazıları, kıyaslandıklarında, bugün tezgâh altından satılan o seks ve sadizm içeren çizgi romanları gölgede bırakır.

Walpole'un *Otranto Şatosu* (1764) yapıtının müjdelediği "Gotik" roman denilen tür, çeyrek yüzyıl sonra, neredeyse tümüyle sadizm, şehvet ve dehşet sahneleri etrafında kurulmuş bir roman olan M. G. Lewis'in *The Monk* (Keşiş) yapıtıyla doruğa ulaştı.[86] Lewis'in yapıtının hızla çok sayıda baskısı yapıldı ve sonradan çıkacak İngiliz Gotik romanlarının çoğu tarafından taklit edilecek olan yeni bir şiddet standardı oluşturdu. Fakat bu dehşet anlatıları yayımlandıkları zaman ufak bir sansasyon yaratmış olsa da, popüler ve entelektüel tepkiler ancak 1800 yılından sonra doruk noktasına ulaştı.

Tiyatro oyunlarında suç ve şiddeti konu alan tartışmalar ise on sekizinci yüzyıl boyunca hararetle sürdürüldü. Sahnede uzun za-

86. Ann Radcliffe'in *The Mysteries of Udolpho* yapıtı muhtemelen dönemin öne çıkan gerilim romanıydı; M. G. Lewis'in tersine Ann Radcliffe doğaüstü olanı akılcı yollarla açıklıyor ve yapıtın temel çekiciliği için korkudan ziyade meraka bel bağlıyordu.

mandır olağan görülen cinayet ve işkencelere ilişkin kaygı, neo-Püritenlerin tiyatroya yönelttikleri itirazların bir parçasını oluşturmuştu. Fakat genel olarak ne onlar ne de takipçileri, bir yanda kutsala saygısızlık ve iffetsizlik ile diğer yanda suç teşkil eden veya gaddarca davranışlar arasında ayrım yapmıyorlardı. Dahası, sahneyi bir "suç yuvası" olarak adlandıran Defoe ve diğerleri, sahnede ne olup bittiği kadar izleyicilerin davranışları ve tiyatronun "ayartıcı" çevresi hakkında da endişeleniyorlardı. Daha az ahlakçı eleştirmenler arasında, sahnedeki saldırganlık ve şiddet başlıca kaygı sebebiydi. Opera ve sahnenin aşırılıklarına nispeten hoşgörüyle bakan Addison bile bu meseleyi gündeme getirmişti:

> Fakat Acıma ya da Dehşet uyandırmaya yönelik bütün o Yöntemlerimiz arasında en saçma ve barbarca olan, Komşularımızın Horgörü ve Alaylarına bizi en fazla maruz bırakan şey, *İngiliz* sahnesinde çok sık gördüğümüz, insanların birbirlerini korkunç biçimde kesip doğrama âdetidir.

Addison İngiliz sahnesinde "bıçaklanan, zehirlenen, gerilerek işkence edilen ya da kazığa geçirilen insanlar" görüntüsünün İngiliz milli karakterindeki "zalim bir Mizacın göstergesi" olduğunu söyleyen Fransız eleştirmenleri anlayışla karşılar. Kendi zamanında sahnelenen trajedilerde, herkese açık büyük bir kitlesel katliam için binbir türlü cinayet ve işkence aracının kullanılmasıyla aksiyonun doruğa ulaştığı sahneleri kınar.

> Bir Trajedinin son Sahnesinde önümüze Leşlerin serilmiş olduğunu görmek ve Tiyatronun Gardırobunda çeşitli Kamalar, Hançerler, İşkence Çarkları, Zehir Tasları ve birçok başka Cinayet Aleti gözlemlemek gerçekten de çok tuhaf.[87]

Fakat böyle bir horgörüye rağmen İngiliz izleyicisinin kan ve şiddet sevgisi beslenmeye devam etti. Otuzlu yılların ortasında Henry Fielding, zamanının dramatik aşırılıklarının çoğuyla, özellikle de katliama ve zehire bağımlılıkla alay eden hicivli kısa oyunu *Pasquin*'i yayımladı. Yirmi yıl sonra Oliver Goldsmith şöyle diyecekti: "Ölüm ve sevecenlik her modern trajedi kahramanının önde gelen ihtiraslarıdır; kahramanlar sürekli hançerlerle öpücükleri birbirine

87. Addison, *Spectator*, No. 44, s. 133.

katarak, bir an kucaklaşır ve hemen sonra birbirlerini bıçaklarlar."[88] David Hume ise *Of Tragedy* (Trajedi Hakkında) adlı incelemesinde, trajedinin ana amaçlarını baltaladıkları için bu tür gerçekçi dehşet tasvirlerini şiddetle eleştiriyordu.

> Trajedide temsil edilen bir eylem fazlasıyla kanlı ve vahşi olabilir. ... *Ambitious Stepmother* (Muhteris Üvey Anne) oyununda* temsil edilen böyle bir eylemdir: Hiddet ve ümitsizliğe kapılmış saygıdeğer bir yaşlı adam, bir sütuna doğru hızla atılarak başını çarpar, sütunu kana ve beyin parçalarına bular. *İngiliz* tiyatrosunda böyle imgeler haddinden fazla var.[89]

Bu konuya dair günümüzdeki tartışmaların aksine, hiçbir on sekizinci yüzyıl eleştirmeni "suç ve şiddet"in kurgusal ya da dramatik tasvirine göz yummuş görünmez ve bu bağlamda Aristotelesçi katarsis kavramına herhangi bir göndermenin yokluğu göze çarpar.

Duygusallık

Essay on the Theatre'da (Tiyatro Üzerine Deneme) Goldsmith "bir arkadaş"ının orta sınıf kentli tiplerin ve onların pratik sorunlarının inceliksiz sunumuna tepkisini aktarır. Arkadaşı, bir tefeci hakkındaki bir oyunun ortasında çıkıp gitmeden önce şöyle demiştir: "Onun Fish Street Hill'deki muhasebe dairesinden atılıp atılmaması benim için fark etmez, çünkü hâlâ St. Giles'de dükkân açmaya yetecek parası kalacak..."[90] Tiyatro bu gibi sıkıntıları şiddet ve diğer "özel" atraksiyonlarla gidermeye çalışırken, romancıların da kendi araçları vardı. Richardson gidişatı belirlemişti: Orta ve alt-orta sınıfların dertlerini ve başarılarını konu alan hikâyeler, gönül ilişkilerinin ayrıntılı betimlemelerinin dahil edilmesiyle epey çekici kılınabilirdi. Goldsmith'in *Wakefield Papazı* romanı genellikle bu türün seçkin bir örneği olarak kabul edilir; sıradan ve gerçekçi ortam ve karakterleri, duyguların ayrıntılı betimlemesi ve yüceltilmesiyle bir-

* Nicholas Rowe'un 1700 yılında sahneye koyulan ilk oyunu. – *ç.n.*

88. Goldsmith, *Citizen of the World*, Mektup XXI, s. 56.

89. David Hume, *Of Tragedy*, *Four Dissertations* içinde, Londra: A. Millar Basımı, 1757, s. 198-99.

90. Goldsmith, *A Comparison between Sentimental and Laughing Comedy*, *Works of Oliver Goldsmith* içinde, Cilt III, s. 380.

leştiren Mackenzie'nin *The Man of Feeling* (Gönül Adamı) adlı eseri ise bu roman türünün en uç noktasını temsil eder.[91]

Duyguların ve duyarlılığın öne çıktığı romanlarda (ki bunlar türden ziyade ölçü açısından birbirlerinden farklılaşırlar), hisler davranışlardan daha önemliydi ve ister düşüncede isterse davranışta olsun akılcılık, kaba ve duyarsız ruhlara atfedilirdi. Bağışlama ve pişmanlık insan duygularının zirvesiydi ve bunlara yol açan eylemlerin nedenleri, tıpkı modern polisiyelerin açılışındaki cinayetler gibi konuyla alakasızdı. Gerçeklerden kaçmanın tehlikeleri hakkındaki ilk tartışmalara yol açan şey duyguların ayrıntılı ve uzun tasviri oldu.

On yedinci ve erken on sekizinci yüzyıl romansının gerçekdışı olay örgüsü yüzünden ve belki de duygusal romana kıyasla daha az insan tarafından okunmuş olduğu için, yüzyıl ortalarından önce pek az kişi kurmacanın okur üzerindeki etkisiyle ilgileniyordu. Addison, bu hayalperest öykülerden çok sayıda okumuş ve neticede malikânesini romantik bir mağaraya benzetmek üzere kolları sıvamış bir hanımefendiyi inceden alaya almıştır elbette,[92] ama böyle bir kaprisin toplumsal sonuçları konusunda ne infiale ne de kaygıya kapılmıştır.

Yüzyılın ikinci yarısındaki romanlarda duygusal mutluluğa yapılan vurgu toplumsal olarak daha önemli bir kaygıya yol açtı. Kurmacaya aşırı düşkünlüğün iki ciddi sonucu vardır: Okuru faydalı uğraşlardan alıkoyar ve okurun kafasını gerçek hayatta erişmesi mümkün olmayacak romantik düşlerle doldurur. *Wakefield Papazı* yapıtına rağmen Goldsmith, okurları sık sık duygular dünyasında yaşamanın tehlikelerine karşı uyarır. Erkek kardeşine yeğeninin eğitimi hakkında yazdığı bir mektupta, roman okumayı oğluna tümden yasaklamasını dahi tavsiye eder. Dünyanın bu tür romantik tasvirleri

91. Bu dönemin romanlarına hâkim olan duygusal hava kısmen, büyük ölçüde kadın okurlar için yazan kadın romancıların sayısının hızla artmasına bağlanmıştır. Elbette bu kadın romancılar üzerine kaleme alınan hicivler de eksik değildi. Örneğin *Humphrey Klinker* adlı yapıtında Smollet, karakterlerinden birinin romancı olarak başarısızlığa uğramasının mazur görülmesi gerektiğine çünkü "ruh, hassasiyet ve gönül işleri" alanına tamamen kadınların hâkim olduğuna işaret eder.

92. Addison, *Spectator*, No. 37, s. 112.

gençler için tuzak ve yanılgıdan başka bir şey değildir:

> Onlar genç zihne hiçbir zaman varolmayan güzellik ve mutluluğu düşleyip iç geçirmeyi; iyi talih tanrısının ona sunduğu küçük iyiliği, verdiğinden daha fazlasını bekleyerek küçümsemeyi öğretir.[93]

Kısacası duygusal romanların okunması pratik bir şey değildir. Fakat bu şekilde hoşça vakit geçirmek muhtemelen genç erkekten ziyade genç kız için daha tehlikelidir çünkü duygu ve duyarlılıkla beslenen genç kız, gündelik yaşamı eşi ve ailesi için para kazanmanın rutin talepleriyle dolu olan bir erkeği sevmekte zorlanacaktır. Dahası, Cowper'ın biraz içerleyerek kaydettiği gibi, genç kadınlar böyle "salya sümük budalalıkları", "yapmacık duygusallıkları ve hayalleri" okuyarak öyle bir galeyana gelirler ki, salt bir uyarıda bulunulması "ateşi söndürmeye" yetmeyecektir.[94]

Hassas duygulara yönelmek bir genci burjuva hayatına iyi hazırlamadığından, orta sınıftan karakterlerin orta sınıfa özgü duygularla donatılması en uygunuydu. Richardson'ın Charlotte Grandison'ı şöyle der: "Ilımlı, sakin bir rahatlık, çılgın bir tutkudan daha iyidir. ... Kimin evlilikte oklar, alevler, aşk tanrıları ... ve benzeri saçmalıklarla işi olur ki? Tutku geçicidir."[95]

Fakat bu tür uyarılar, okurlara gündelik yaşamın tekdüzeliğinden kaçma imkânı veren duygusal edebiyat selini durdurmadı. Orta sınıf kendini aynada görmek istemiş olabilir, ama maddiyatçı benliğini, hassas bir duyarlılığa bürünerek daha cazip kılınmış bir halde görmek istemişti.

Yenilik ve Çeşitlilik

İnsanın oyalanma arayışına ilişkin ilgi, on sekizinci yüzyılın şafağında ve satılabilir edebi ürünlerin gelişmesiyle doğmadı. Daha önce de kaydettiğimiz gibi, Montaigne ve ardından Pascal meseleyi on

93. Francis Galloway, *Reason, Rule, and Revolt in English Classicism*, New York: Charles Scribner's Sons, 1940, s. 115.

94. William Cowper, *The Progress of Error in Poetical Works of William Cowper*, haz. H. S. Milford, Londra: Oxford University Press, 1934, s. 24.

95. Richardson, *The Novels of Samuel Richardson*, Cilt XIX, Londra: Chapman and Hall, 1902, s. 15-16.

altıncı ve on yedinci yüzyıllarda tartıştılar. Ancak her türden yazılı eğlencenin hızla yayıldığı bir toplumda yazarları ve biliminsanlarını sorunun içerimlerine karşı uyaran, Voltaire'in 1757 yılında yayımlanan *Essay on Taste* (Beğeni Üzerine Deneme) yapıtı oldu.

Kendi zamanının genel kültürel sahnesini inceleyen Voltaire'in vardığı sonuç şuydu:

> ... yenilikten zevk alan halk, onların maksadını alkışlar, fakat biraz sonra bu alkışı doygunluk ve tiksinti izler. Derken yeni sanatçılar belirir, kaprisli bir beğeniyi hoşnut etmek için yeni yöntemler icat eder ve doğadan daha da uzaklaşırlar. ... İnanılmaz bir hızla birbirini izleyen ve silen yeni icatlara boğulmuş bir halde, nerede olduklarını hemen hiç bilemezler.[96]

Edebi ürünlerin büyüyen piyasasına ve onları satın alan okurların bariz eğilimine baktıklarında, İngiliz edebiyatçılar Voltaire'in kaygılarında haklı çıktığına dair yeterli kanıt buldular.

Oyun yazarı, oyuncu ve tiyatro yöneticisi olan David Garrick, halkın yenilik talebiyle yüzleşirken bu üç alandaki tecrübesinden faydalandı. Otuz yıllık kariyeri süresince şunu anlamıştı ki, "bu yoğun ve acayip dönemde hoşça vakit geçirmeyi sağlayan birçok nesne"yi tedarik eden çifte gösterimler ve "sahne dekorları"yla sanatsal standardını sulandırması giderek daha zaruri oluyordu.[97] Dr. Johnson *Idler* denemelerinden birini "korkunç" ifade biçimlerine –alelade olana bir yenilik havası eklemek için bazı yazarların benimsediği müphem üsluba– adadı. Bu yöntemin ardındaki nedeni açıklarken Johnson, "sıradan şeyleri sıradan olmayan bir üslupta" görme talebinin o zamanların ayırt edici özelliği olduğunu söylüyordu. Popüler yazarların başvurdukları yöntemler, zamanı cebirle söylemek ve çayı özel taktiklerle içmek gibi şeylerdi, kısaca:

> ... sırf biliniyor diye çiğnenmiş yolu terk etmek ve düz olan yol daha önce keşfedildiğinden dolayı, ne kadar dolambaçlı ve engebeli de olsa yeni bir patikaya koyulmak.

96. François Marie Arouet Voltaire, "Essay on Taste", *An Essay on Taste with Three Dissertations on the Same Subject by Mr. de Voltaire, Mr. d'Alembert, and Mr. de Montesquieu* içinde, haz. Alexandre Gerard, Londra: A. Millar, 1759, s. 220.

97. David Garrick, "Prologue," *The Farmer's Return from London, Political Works of David Garrick* içinde, Cilt I, Londra: D. Kearsley, 1785, s. 186-88.

Başka bir *Idler* denemesinde Johnson kitapların –özellikle de derlemelerin– çoğalmasından söz eder ve bunların gerçek bir amaca hizmet etmeyip sadece "seçenek fazlalığı yarattıklarını" kaydeder. Ne var ki Johnson böyle yazarların uzun vadede pek zarar vermeyeceği çünkü sadece kısa ömürlü bir modanın belirtileri oldukları sonucuna varır.[98]

Çeşitlilik talebini en belirgin biçimde karşılayan mecra dergilerdi, fakat işin tuhafı, ciddi yazarlar yüzyıl ilerledikçe sayıları hızla artan bu popüler "derlemelere" istikrarlı bir şekilde saldırmadılar.[99] Ne var ki Oliver Goldsmith denemelerinden birinde dergileri –iyi niyetli bir yaklaşımla– alaya alır. Bir seferde sadece bir konuda yazabilen bir denemeci olarak kendi kaderiyle, aynı anda birçok konuda yazıp okurları sıkma riskinden kaçınan o "şanslı" dergi yazarlarınınkini karşılaştırır. Tarif ettiği dergi, *Gentleman's Magazine*'i ya da *Reader's Digest*'in on sekizinci yüzyıldaki öncüllerinden birini andırır:

> Eğer bir dergi İspanya Savaşı konusunda sıkıcı yazılar içeriyorsa, hemen ardından Cock Lane'deki hortlaktan bahsederek ortamı hareketlendirir; eğer okur bununla da uyuklamaya başlarsa, hızla bir Doğu masalıyla uyandırılır: Masallar bizi şiire hazırlar, şiir de havanın meteorolojik hikâyesine. Bir konu üzerinde asla uzun durmamak bir derginin can damarıdır ve okur, Bahar Bayramı kutlamalarındaki rengârenk süs atları gibi, en azından mahmuzun sık sık değiştirilmesinin tazeleyici etkisini hisseder.

Alaylı bir dille, dergi yazarlarının "dâhiliğin ödüllerinin hepsini toplayıp götürmeleri" için bir sebep görmediğini söyleyen Goldsmith, kendi denemelerinin formatını değiştirmeyi, onları "konudan konuya sıçradığı" minyatür birer dergi haline getirmeyi tasarlar. Eğer yeterince teşvik edilirse dergisini resimlerle süsleyeceğini de beyan eder. Derginin adı *Infernal Magazine* (Cehennemlik Dergi) olacaktır ve aynı türdeki diğer dergilerin aksine, toplumu hayrete düşürme

98. Johnson, *The Idler*, No. 36 ve No. 85, *British Essayists*, XXVII, 124, 297-98.

99. Entelektüellerin, dergileri kendi seviyelerinin altında görmüş olmaları mümkündür, tıpkı görünüşe göre yüzyılın sonraki kısmında popüler romanların eleştirisini "az kültürlü" yazarlara bırakmış olmaları gibi.

vaadini yerine getirecektir. Adından on sekizinci yüzyıl prospektüslerindeki mutat tarzda, müstakbel okurlara arzı hürmet eder ve onları, derginin bu kamu hizmetini kişisel kazanç değil salt kendi eğlenceleri için icra edecek olan seçkin (ve varlıklı) beyefendiler tarafından işletileceği konusunda temin eder.[100]

Duygulara dair incelikler, zamanın popüler yazılarına hâkim olan yavan karakterlere ve durumlara çekicilik katmanın bir yolunu sunuyordu. Bir başka yol ise egzotik ortamlardı. Uzakdoğu'nun Britanya ticaretine açılması, İngiltere'nin belki de o zamana dek gördüğü en yaygın modalardan biriyle sonuçlanmıştı. Müzik, mefruşat, giysi tarzları, mobilya, mimari, bahçe işleri ve resim sanatı – her şey Şark'a yönelik büyük talepten nasibini aldı. Bir-iki yıllığına Çin'e giden ve cepleri altınla dolu bir halde eve dönen "Uzakdoğu zenginleri" bir süreliğine kahraman haline geldi. Yazarlar hızla durumu kendi lehlerine çevirmekle uğraştılar. Sahnede işlenmeye son derece elverişli olan Uzakdoğu zenginleri bol bol pohpohlandı; denemeler, mektuplar ve romanlar sıradan İngiliz erkeğini süslü aksesuarlarla dolu ve kalın bir gizem perdesiyle çevrili olağanüstü ortamlara taşıdı (maceraperestin genellikle geleneklerden şaşmadığını ve hep bir İngiliz erkeği olarak kaldığını eklemeye gerek bile yok). Bu Şarkiyatçı macera hikâyeleri, Voltaire'in *L'Orphelin de la Chine* (Çinli Yetim; 1759) yapıtının Arthur Murphy versiyonuna William Whitehead'in yazdığı önsözde olduğu gibi, "Doğunun bilgeliği"ni genellikle yüceltiyor ve "Konfüçyus ahlakını cesurca Britanya'nın kulaklarına taşıyor[du]. İthal nimeti kabul edin."[101]

"Şark, İngiltere'nin ona denk ya da ondan daha iyi olmadığı ne sunuyor ki?" mealinde sözler eden birkaç şoven ses de arada duyuluyordu. Fakat genelde kraliyet ailesi kadar tezgâhtar kızlar arasında da popüler olan Şark modasının, okur için duygusallığa düşkünlük kadar tehlike arz etmediği düşünülüyordu. Dahası bu moda ticaret için faydalıydı ve hatta zor kazanılmış zenginlik hikâyeleriyle, ha-

100. Goldsmith, *Specimen of a Magazine in Miniature*, *The Miscellaneous Works of Oliver Goldsmith* içinde, haz. David Masson, Londra: The Macmillan Company, 1925, s. 288.

101. Allen, *Tides in the English Taste*, Cilt II, s. 25-26. 102. *A.g.y.*

yatın pratik (ve kazançlı) boyutlarına odaklanmak için fazladan bir teşvik sunuyordu.

Edebiyat dünyası Çin modasını ekseriyetle halkın yenilik ve çeşitliliğe yönelik doymak bilmez ihtiyacının bir başka kanıtı olarak görmekle yetindi. Goldsmith'in duygusal romanlara yönelik tutumundan çok daha mesafeli bir şekilde belirttiği gibi, bıkkın Avrupalı, "son zamanlarda günün eğlencelerini çeşitlendirmek için Çin'e bile başvuruyor"du.[102] Goldsmith'in kendisi de –yarım ağızla özür dilemeyi ihmal etmeden– çağdaş yaşamın çeşitli boyutları hakkındaki yorumlarının çekiciliğini artırmak için bir araç olarak Şarkiyatçı dokunuşlardan faydalanır. *Citizen of the World* –"Londra'da ikamet eden Çinli bir filozoftan Doğu'daki arkadaşlarına mektuplar"– bu durumu gayet iyi örnekler. Bu mektuplara giriş bölümünde Goldsmith okurların hercailiğinden ve popüler yazarlar "güruhu" nun gelişigüzel övgüye boğulmasından yakınır, ardından şöyle bir düş nakleder:

> ... bu kadar çok yazarın başarısı sonunda beni de etkilemeye başlamıştı. Eğer bunlara onay ve güvence sunuluyorsa, diye haykırdım, belki de şans bir kereliğine bahtsıza da gülebilir. Yeni bir maceraya atılmaya kararlıydım.

Ardından Goldsmith, şimdiye kadar "Çin'in gösterişli süsleri ve havai fişekleri" halkın beğenisini salt "bozmaya" hizmet etmişse de, "bunların anlayışımızı geliştirmeye ne ölçüde yardım edebileceğini" sınayacağını söyler.[103]

Goldsmith ve çağdaşı yazarlar, halkın yenilik arzusunun opera ve tiyatroda sebep olduğu yeniliklere karşı daha az hoşgörülüydü. On yedinci yüzyıl tiyatrosu zamanın basılı yapıtlarına kıyasla daha heterojen bir izleyiciye hitap etmişti. Farklı beğenilere sahip insanların ilgisini çekmek için çeşitli izleyici çekme yolları kullanmıştı. On sekizinci yüzyıl oyun yazarlarının ve tiyatro yöneticilerinin başvurdukları "sansasyonel" ve "gösterişli" yöntemler, bu yüzden Addison'ın zamanında (ya da hatta Elizabeth döneminde) kullanılanlardan esasen farklı türde değildi. Aslına bakılırsa Addison *Spectator*'ın birden fazla sayısını opera sahnesinin kötü kullanımlarına

103. Goldsmith, "Editor's Preface", *Citizen of the World*, s. 4.

adamıştı, fakat onun serzenişleri Pope'un yirmi yıl içinde, Goldsmith ve Fielding'in ise ondan kırk yıl sonra yazacaklarıyla kıyaslandığında ılımlıydı. Addison popüler ilgi çekme yöntemlerinin birçoğunu gayet meşru buluyordu – ricası sadece bunların daha sağgörülü bir şekilde uygulanmasıydı. Yıldırım ve şimşeğin, zillerin ve hayaletlerin hepsinin "uygun bir zamanı" vardı ve sınırlı kullanımları alkışlanmalıydı. Aynısı "merhamet uyandırmak" için "başlıca mekanizma" olan –ve çokça kötülenen– mendil için de geçerliydi: Mendil sahneden çıkarılmamalıydı fakat pır pır etmesinin aktörün sözleriyle bir bağlantısı olmalıydı.[104] Ne var ki Addison daha tali bir atraksiyon konusunda pek de hoşgörülü değildi. *Spectator*'ın başka bir sayısında, kahramanın asil karakterinin izleyiciye şapkasındaki tüylerin uzunluğuyla anlatılmasının âdetten olduğunu yazıyordu – sanki "büyük bir İnsanla uzun boylu bir İnsan" aynı şeymiş gibi. Bu, izleyiciye yönelik bir hakaret olmanın yanı sıra aktör için de çok mahcup ediciydi, çünkü "kaygılarının nedeni Metresi, Ülkesi ya da Dostlarıymış gibi yapsa da, en büyük Özen ve Dikkati Tüylü Sorgucu Kafasından düşürmeden tutmak için sarf ettiği açıkça görülebilir"di.[105]

Addison'ın en keskin alaylarının hedefi, temsili olan ile gerçek olanın birbirine karıştırılmasıdır. Opera binasının sahnesinde bir kafesten canlı kuşların salınmasını alaya alırken, her şeyden önce kuşların oraya koyulmasına değil de, ötüşlerinin çok bariz bir biçimde sahnenin arkasına gizlenen insanların üflediği çalgılardan yayılmasına itiraz eder. Görünüşe göre tiyatro müdürlerini korkutup akıllarını başlarına getirmek umuduyla, yazısını bu gibi saçmalıkların sonunun nereye varabileceğinin bir tasvirini sunarak bitirir.

> Operanın Gelişimine yönelik büyük Tasarılar olduğunu öğrendim; duvarın bir parçasını yıkmanın ve sahneye çıkacak yüz Atla seyirciyi şaşırtmanın teklif edildiğini, hatta Fıskiyeler ve Sulu Sahneler için kullanılmak üzere *New-River*'ı Opera Binasına getirmek için bir Proje olduğunu duydum.[106]

104. Addison, *Spectator*, No. 44, s. 133.
105. *A.g.y.*, No. 5, s. 18. 106. *A.g.y.*, No. 42, s. 127.

Addison yüzyıl ortasına kadar yaşamış olsaydı, tiyatro müdürlerini caydırmak yerine belki de kafalarına yeni fikirler sokmuş olduğunu görebilirdi, çünkü tiyatro ve opera halkın dikkatini çekmek için dergilerle ve romanlarla daha hararetli bir rekabete girdikçe görsel-işitsel göz boyama yöntemleri hiç olmadığı kadar arttı.

Kötüye kullanımlar çoğaldıkça belagatli hiciv yazarları da eksik olmuyordu. Pope zamanının edebiyat dünyasını hicvederken sahne sanatlarını da gözden kaçırmamıştı:

> Oyun öylece duruyor; boşver replik ve hareketi,
> Değişiyor sürekli manzaralar ve atlı binici giriyor içeri;
> Geçit törenleri birbirini izliyor, oluşuyor uzun sıralar,
> Asiller, elçiler, piskoposlar, kürkler, ipekler ve altınlar.[107]

Fakat yine en kapsamlı analizi yapmak Goldmith'e kalmıştı.

Citizen of the World mektuplarından biri, lisanslı iki tiyatronun –Drury Lane ve Covent Garden– sezon açılışlarının betimlemesine hasredilir. Goldsmith ilkin iki tiyatro arasındaki rekabetten söz eder:

> ... her iki ordunun generali de, gerektiğinde destek sağlayan muhtelif takviye kuvvetlerine sahipler. Onların tiyatrosunda bir çift elmas toka varsa, bizde de onunla yarışacak bir çift kaş var. ... Biz daha fazla sayıda çocuğu sahneye çıkarabiliyorsak, onlar da bütün seyircileri şaşırtacak şekilde kılıçlarını omuzlarına alıp çalımla gezinen kırmızı üniformalı muhafızlar çıkarabiliyorlar.

Goldsmith izleyicinin –zamanın erdemle ilgili klişelerine rağmen– böyle performanslardan herhangi bir ders çıkarabileceği fikriyle alay eder ve "bir yanda borazanlar, diğer yanda sahne arkasında bağıran ve sahne üstünde böğüren" şeyler yüzünden kendisinin her zaman oyun bitmeden çok önce sersemlediğini kaydeder. Bunun bir para kazanma yöntemi olduğunu söyleyen Goldsmith, oyun yazarlığı denilen ticaretin bir çıraklık sistemi kurmamış olması konusundaki şaşkınlığını ifade eder, çünkü görünüşe göre İngiliz tiyatrosu için yazmaktan daha kolay bir şey yoktur.

107. Pope, *First Epistle to the Second Book of Horace*, *The Best of Pope* içinde, s. 236-37.

Yazar gök gürültüsü ve şimşeğin değerine iyice aşina olduğunda; sahne değişiminin ve yer kapılarının* bütün sırlarını anladığında; bir ip cambazı veya şelaleyi oyuna ne zaman katması gerektiğini öğrendiğinde ... modern bir izleyiciye zevk verebilecek her şeyi biliyor demektir.

Ardından Goldsmith, *Infernal Magazine* örneğinde olduğu gibi, popülerliğe ulaşmayı isteyen yazara ironik tavsiyelerde bulunarak denemesini sürdürür. İlkin, aktörün bir oyunun gerektirdiklerine uymasını asla beklememelidir; her aktörün kendine özgü yeteneklerini değerlendirmek ve oyunu aktörlerin korku, acı ya da şaşkınlığı ifade etme yetileri etrafında yazmak yazarın sorumluluğundadır. Böyle inim inim inlemeler ve nidalar izleyicinin alkışını kazanmanın en emin yoludur. Yazar bir kez böyle hünerler edindi mi başkaca bir yeteneğe ihtiyacı olmayacağı bilgisiyle teselli bulacaktır ve tiyatro meraklısı da, bir kez tiyatroya gitti mi, "düşünmenin bütün yorgunluğunu zihninden atabileceği"nin kesinliği içinde rahatlayabilir.[108]

Oyun yazarına bu nükteli tavsiyeye bir dizi başka örnek eklenebilir. *Citizen of the World*'den yirmi yıl sonra yazdığı *Essay on the Theatre*'da Goldsmith, "para ödeyen" izleyici sorununu öyle modern anlamda formüle eder ki, yazdıkları pekâlâ yirminci yüzyıl ortasında sinema filmlerine ilişkin olarak kaleme alınmış bir tartışma sanılabilir. Yazıya duygusal komedinin bir eleştirisiyle başlar ve bu tür oyunların büyük ölçüde popüler olmasını, oyun yazarlarının halkın yenilik talebini karşılamak için ellerinden geleni yapmalarına bağlar. Ardından kendi hasmı gibi davranarak, ne de olsa tiyatronun "insanları eğlendirmek için kurul[duğunu] ve eğer bu hedefe ulaşılmışsa, hangi yollarla ulaşıldığı[nın] pek fark etme[diğini]" söyler. İzleyiciyi memnun eden her ne ise, iyidir, "başarı, ... liyakatin bir işaretidir". Derken bir kez daha kendi rolüne bürünerek –şimdilerde bize çok tanıdık gelen ama onun zamanında verilen yanıttan daha iyi bir yanıtı olmayan– şu soruyu sorar: Eğer izleyiciye *iyi* oyun sunulsaydı ne olurdu?[109]

* Sahnenin zemininde bulunan, yukarı kaldırılarak açılan kapak şeklinde kapılar. – *y.n.*

108. Goldsmith, *Citizen of the World*, Mektup LXXXIX, s. 219-20.

109. Goldsmith, *A Comparison between Sentimental and Laughing Comedy.*

Fakat İngiliz izleyici, heyecan duyup eğlenmesi için bulunan çeşitli yöntemlerin tadını çıkarmayı sürdürdü. Bir İngiliz piyesine giden bir Alman ziyaretçi, "hançerlerle öpücüklerin birbirine katılması"nın grotesk etkisine dikkat çekiyordu. Piyeste baş aktris, trajik durumundan o kadar etkilenmiş ki, rahatsızlanıp oyunun geri kalanını tamamlayamamıştı.

> ... ve bilinçsiz halde sahneden dışarı taşınması gerekti. Gerginliğe dayanamayan izleyiciler de tiyatrodan ayrıldı, böylece piyes baş aktris olmadan, bir avuç vurdumduymaz seyircinin önünde sona ermek zorunda kaldı.[110]

Trajik duyguların çekiciliği ne kadar güçlü olsa da, on sekizinci yüzyıl izleyicisi en çok müsrif gösterimlere meraklıydı. Drury Lane tiyatrosunu Garrick'in yönettiği dönem boyunca sahnelenen dört pantomim performansı ve Garrick'in kendi prodüksiyonu olan "muhteşem" *The Jubilee* (Jübile), aynı dönemde üretilen herhangi bir ciddi oyundan hatırı sayılır ölçüde daha uzundu. Hakiki sanat yapıtlarının çoğu –Garrick'in esefle kaydettiği üzere kendi Shakespeare prodüksiyonları bile– çok kısa bir başlangıç sahnesinden sonra geçit alayları, maskeli balolar ve danslar gibi iyi reklamı yapılan, her daim "yeni" ve gösterişli ama manasız süslemelerin eklenmesiyle "desteklenmek" zorundaydı.[111]

Neredeyse her yazarın, halkı onlara daha önce hiç deneyimlemedikleri bir şey verdiği konusunda ikna edebildiği takdirde, kendi zamanında popülerlik fırsatı kazanmasını mümkün kılan şey okuyan ve tiyatroya giden izleyicilerin bu yenilik talebiydi. Pope bu talebi karşılamaya yönelmiş fırsatçılara isimler ve unvanlar takıp onların cesaretlerini kırmaya çalışmıştı; ama o, yüzyılın başlarında, bir kitabın bu fırsatçıların hepsini içerebileceği bir zamanda sahneyi inceleme avantajına sahipti. Ondan sonra gelenlerse tufana dönüşen bu eğilimle tek tek başa çıkamadıkları için ona kıyasla çok daha az spesifik olmak zorunda kaldılar.

110. John A. Kelley, *German Visitors to the English Theaters in the Eighteenth Century*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1936, s. 55.

111. Pedicord, *The Theatrical Public*, s. 135-39.

Vasatlık

Sanatlarda ve bilimlerde döngüsel akımlar fikri hemen her çağda bulunur. On sekizinci yüzyıl İngilteresinde bu kavram, dönemin bir gerileme dönemi olduğu fikriyle birlikte, ilk kez David Hume tarafından *The Rise and Progress of the Arts and Sciences* (Sanatların ve Bilimlerin Yükselişi ve Gelişimi; 1742) adlı denemesinde formüle edilir. Hume şöyle der: "Bir ülkede sanatlar ve bilimler mükemmel hale geldiklerinde ... doğal –ya da daha ziyade zorunlu– olarak gerileme dönemine girerler ... ve o ulusta nadiren yeniden canlanır ya da asla canlanmazlar."[112] Birkaç yıl sonra Voltaire, nispeten daha az dogmatik bir biçimde, Manş Denizi'nin karşı yakasından Hume'u yankılıyordu: "Bir ulusun beğenisi yozlaşabilir ve tamamen bozulabilir; beğeninin mükemmellik dönemi hemen her zaman gerilemesinin habercisi olur."[113]

Hume halkın yenilik arzusunun "insanları sadelikten ve doğadan uzağa yönelt[tiğini] ve yazılarını özentilik ve kibirle doldur[duğunu]"[114] söylediyse de, ne Hume ne de Voltaire gerileme fikrini doğrudan izleyici kitlesinin genişlemesiyle ve bu kitlenin beslendiği popüler edebiyatla ilişkilendirmiş görünür. Fakat yüzyıl ortasının diğer yazarları korkularını halkın talebinin tiranlığı ve popüler yapıtların yeni taşkınlığıyla bağlantılandırırlar. Bu görüşün ilk sözcüleri arasında, genel olarak yazarların edebi nitelik yoksunluğundan yakınan Pope ve Swift'i buluruz; para karşılığı roman yazanlardan ve onların üretim yöntemlerinden yakınan daha az ünlü yazarları buluruz; on sekizinci yüzyıl edebiyatında ortaya çıkan yeni kurmaca karakterlerin edebi değersizliğinden yakınan yazar ve okurları buluruz. Son olarak, okuryazarlığın artmasıyla herkesin edebiyat eleştirmeni haline gelebilmesinden, yetersiz kişilerin artık hüküm vermelerinden ve edebi standartların tümüyle yok olması ihtimalinden

112. David Hume, *The Rise and Progress of the Arts and Sciences*, *Philosophical Works* içinde, Cilt III, Londra: Tait, 1826, s. 152.

113. Voltaire, *An Essay on Taste*, s. 220.

114. Hume, *Of Simplicity and Refinement in Writing in Philosophical Works*, Cilt III, s. 223.

ciddi biçimde rahatsızlık duyan bir grup filozof ve yazar buluruz.[115]

Dunciad'ın ilk basımının yayımlanmasından (1729) bir süre önce Pope, Swift'e kendisini kızdıranların dünyanın "küçük" yazarları, "parti yazarları, sıkıcı şairler ve vahşi tenkitçiler" olduğunu yazmıştı.

> Öfkem küçük düzenbazlara yönelik; kafasına lazımlıkla vurulması, insanı kafasına yıldırım düşmesinden daha çok kızdırır. ... Fakat biçare Wycherly'nin [1716 yılında vefat eden ünlü Restorasyon komedisi yazarı] ölüm döşeğindeyken bana söylediği gibi, eczacı çırakları tarafından, sekreter olmayan sekreterlerin müsteşarlarının astları tarafından şırıngalarla ölüme gönderilmek – bu Phillips kadar sıkıcı bir hödüğü bile kışkırtır.[116]

Kitabın amacı, Pope'un kendi sözleriyle, kendi zamanındaki "yavan yazarları doğru yola sevk etmek ve kötü niyetli olanları cezalandırmak"tı. Şiir sadece Pope'un ikinci sınıf saydığı yazarlara değil aynı zamanda bu yazarları teşvik ederek halkın bilgi ve yeniliğe yönelik açlığını gideren kitapçılara, kitapları şişirenlere ve eleştirmenlere de doğrudan ve genellikle hayli kişisel saldırılardan oluşur. *Dunciad*'ın kadın kahramanı ya da daha doğrusu *kara koyunu*, on sekizinci yüzyıl edebiyat dünyasında layık olduğu mevkiye erişiyormuş gibi görünen "çalışkan, ağır, faal, cesur ve kör" bir ilahe olan Yavanlık Tanrıçasıdır. Yazarlardan ve yazar bozuntularından

115. Thomas Carlyle *Lectures on the History of Literature* (1838) adlı yapıtında on sekizinci yüzyıl İngiliz edebiyatını gözden geçirirken, edebi ürünlerin satışından kaynaklanan sahtekârlıktan üzüntü duyduğunu ve bunun "bütün insanlar" arasında büyük kafa karışıklığına yol açabileceğini belirtir.

> "... bir gözlemci yerleşik sahtekârlığı görür; etrafındaki her yerde hakikatin çiğnendiğini görür; kendi ofisinde sahtekârlığın işbaşında olduğunu ve sahtekârlıkla yapılan işin geri kalanlardan daha iyi yapıldığını görür; sonunda kendisi de bu düzenin lehine karar verir ve bu sefillerin arasına katılır, kâr peşinde koşar ve böyle insanların *Parayı veren düdüğü çalar* ve *Hoşnutluk hoştur* gibi mutat inançları dışında hiçbir şeye inanmaksızın yaşar gider. Fakat eğer o ve benzerleri yaptıkları şeylerin karşılığında ödeme beklerlerse, bu toprağa ve bu toprağın insanlarına yazıklar olsun! Bunu görmek acı verici. ... Bütün insanlar kafa karışıklığına gark olup bundan zarar görecekler."

116. Sutherland (haz.), *The Dunciad*, s. x-xi. Muhtemelen John Phillips (1631-1706) –Milton'ın yeğeni– kastediliyor, daha çok çevirmenlik yapan ve para için yazan bir yazar.

oluşan takımına ek olarak, Pope'un Zevksiz Hayranlar, Ahmakların Yağcıları, Miskin Zevat ve Naçiz Filozoflar olarak kategorilere ayırdığı bir halk Tanrıçanın etrafını sarar. Şiirin başlarında Tanrıça, Yağcılardan sahneye giren bir grup öğrenciyi eğitmelerini rica eder. Bu eğitimin sonucunda gençler "ilahi, medeni, ahlaki ya da akılcı tüm Yükümlülüklerin toptan unutuluşuna neden olan" kadehten tadarlar ve böylece hayatta yapıcı bir rol oynamaya elverişsiz hale gelirler.[117] Başka bir deyişle medeni toplumun geleceği tehlikeye girmiştir çünkü o toplumun umudu olan öğrenciler, yetersiz kişilerce üretilen yavan, aptalca, yaratıcılıktan yoksun eserlerce yozlaştırılıyordur.[118]

Dunciad'ın ikinci basımı (1743) ilk basımdan hatırı sayılır ölçüde daha az kişiseldi ve aynı zamanda –edebiyat alanından öteye uzanarak tiyatro, opera ve hatta eğitim ve politikaya yönelmesiyle– daha geniş kapsamlıydı. İki basım bir arada, belli yazarlara karşı başlıca yazılı hücumu oluşturur; ve Pope'un saldırdığı edebiyatın popüler "küçük düzenbazları"nın hepsi, Pope'un yakın zamandaki editörlerinden birinin işaret ettiği gibi, unutulup giderek onun yargısının doğruluğunu kanıtlamışlardır.[119]

Gerileme korkusunun odağında hem roman hem de tiyatro oyunu vardı. Romanda Richardson ve Fielding'in, ardından da Sterne ve Smollett'in eriştikleri zirveler, yüzyılın sonraki yirmi-otuz yılında erişilen başarıların çok ötesindeydi. Bu romancıların yapıtları, geçmişe dönülüp bakıldığında romanda yeni bir çağın başlangıç noktası olarak değil nihai doruk noktası olarak görüldü. Yüzyılın ikinci yarısında kaba romancıları hedef alanlar birkaç büyük edebiyatçıdan ziyade ağırbaşlı gazeteciler oldu.[120] Örneğin yüzyıl sonlarında yayımlanan kısa ömürlü, her sayıda tek deneme içeren bir sü-

117. Pope, *The Dunciad* (B), s. 337-38.

118. Pope, *First Epistle to... Horace*, s. 233.

119. Sutherland, *a.g.y.*, s. xlii.

120. Yirminci yüzyıl bağlamında bunun, vasat bir kültür ve beğeniye sahip olanların kültür ve beğeni fukarası olanları eleştirmesinin tipik bir örneği olduğunu söyleyebiliriz. Kültürlü ve ince beğeni sahibi olanlar ise, görmüş olduğumuz gibi, en azından yüzyıl sonunda Jane Austen'ın korku romanı parodilerinin ince beğeni sahiplerini vasat beğeni sahibi olanlardan ayırdığı zamana kadar pek öne çıkmadı.

reli yayın olarak *The Sylph*, bir sayısını popüler romanların gelişigüzel yazımına yönelik canlı bir parodiye ayırdı: İşin püf noktası sözcükleri mekanik biçimde sayfaya saçmak ve yerlerini değiştirerek cümle kurmaktı;

> ... bunların çeşitli şekillerde düzenlenip bir araya gelmesiyle *anlatılar, söylevler, duygular, betimlemeler vb.* oluşuyor ve bunların epey büyük bir miktarı belli bir biçim ve tarzda bir araya sıkıştırıldığında ROMAN adına kavuşuyorlar[dı].[121]

Başka bir dergi yazarı, Swift'in tarzında, roman yazma sürecinin daha kolay olması için mekanik düzenekler edinilmesini tavsiye ediyordu; yüzyılın ikinci yarısının saygın dergilerine katkıda bulunan birçok yazar da, genellikle roman olarak piyasaya sürülen yapıtlardaki intihaller, tekrarlar ve kolajlar hakkında sık sık alaycı sözler sarf ediyordu. Romanlar imal eden böyle bir kalabalık varken, diye homurdanıyordu biri, bütün konular kullanılıp tüketilmiştir, romanın zamanı geçmiştir:

> Romanların imalatı öyle uzun zamandır tesis edilmiş haldedir ki genel olarak romanlar vasatlığa demir atmıştır. ... Bu eskimiş kompozisyon türünden öylesine bıktık ki ona ilişkin bütün iştahımızı yitirdik.[122]

1740 yılından sonra İngiliz tiyatrosundaki bozulma kısmen, bu dönemde hiçbir büyük oyun yazarının yetişmemiş olması gibi bir tesadüfe atfedilmiştir, fakat o dönemde izleyicilerin yüzyılın ilk yarısındaki izleyicilere göre daha geniş bir sosyal çevreden gelmeleri ve tiyatroyla sanatsal anlamda daha az ilgili olmaları da dikkate alınmayı hak eder.[123] Dahası, zaten belirttiğimiz gibi, orta sınıf gerçekçiliği yazılı metne kıyasla sahnede daha sıkıcı olma eğilimindeydi. Tiyatrodaki gerileme için ileri sürülen başka bir neden, tiyatro salonuna daha fazla izleyici yerleştirmek için yapılan fiziksel tadilatın, oyun yazarı ve aktör tarafından da uyarlamalar gerektirmesi, bunun da "iyi tiyatro"yu engellemesiydi. Işıklandırma loş, akustik

121. *The Sylph*, No. 19, J. T. Taylor, *Early Opposition to the English Novel: The Popular Reaction from 1760 to 1830* içinde, New York: King's Crown Press, 1943, s. 43.

122. Tompkins, *The Popular Novel in England*, s. 5.

123. Bateson, *English Comic Drama*, s. 145.

zayıftı ve bu kusurların üstesinden gelmek için gereken abartı, hem trajik hem de komik olana aynı biçimde bir fars tadı veriyordu.

Fakat birçok sanatçı için edebiyat dünyasındaki gerilemenin en büyük alameti, "yargılayanların ve eleştirmenlerin" çoğalmasıydı. Okuma yetisi toplumun bütün kademelerine yayıldığında, görünüşe göre herkes standartları belirleme imkânına kavuşmuştu. "Kısacası," diyordu dergilerden birinde yazan bir denemeci, "kemancılar, çalgıcılar, şarkıcılar, dansçılar ve teknisyenlerin hepsi ince bir beğeniye sahipler..."[124] Oliver Goldsmith ise kendi çağında dehanın zayıflamasını verili kabul ettiğini belirterek başladığı *Inquiry*'de, suçun çoğunu açık açık eleştirmenlerin ya da sözde eleştirmenlerin çoğalan sayısına yüklüyordu.[125]

En fazla rahatsızlık veren nokta, izleyiciler içindeki profesyonellerden ziyade amatörlermiş gibi görünüyor. Edebi standartlar alanı uzun süre boyunca yazarlara aitti ve kendilerine koydukları ölçütlere yönelik tek tehdit, zengin hamilerine –şayet zengin bir hamiye sahip olacak kadar şanslı idilerse– zaman zaman methiye düzme zorunluluğuydu. Son tahlilde, insanların seslerine yönelik bu kaygı, Goldsmith'in iyimser formülasyonundan ("halk bir bütün olarak düşünüldüğünde iyi ve cömert bir efendidir") ziyade karamsar ruh halinin ("yazar sadece kitapçılar tarafından desteklendiğinde bir matbaa çalışanından pek farkı kalmaz") rağbet görmesine yol açtı. Salt "herkes" edebi yargılarda bulunmakla kalmıyor, daha kötüsü, izleyicilerin fikirleri büyük çeşitlilik gösteriyordu, öyle ki sanatçılara göre izleyici beğenilerinin uzlaşması imkânsızdı.

Her taraftan şikâyet geliyordu. "Bunlar kadar zıt Beğenileri / Aynı anda tatmin etmek nasıl mümkün olabilir?"[126] diye yazıyordu Fielding. Garrick ise izleyicilerinin farklı seviyelerine şöyle gönderme yapıyordu:

> Ne yapmalıyız farklı beğenilerinizi tatmin etmek için?
> Siz hiciv seversiniz (ayaktakilere), sizse nükte (locaya)

124. Allen, *Tides in the English Taste*, Cilt I, s. 110.

125. Goldsmith, *Inquiry into the Present State*, s. 58.

126. Fielding, "Prologue", *The Universal Gallant*, *The Works of Henry Fielding* içinde, Cilt III, s. 165.

Sizin beğeniniz mizah ve popüler espriler yönünde (Birinci Balkon)
Çalgılar ve savaş gemileri istersiniz siz de. (İkinci Balkon)[127]

Eleştirmen Warbutron "genellikle fahişeler gibi kullanılan" oyun yazarlarına acıyordu:

... ilk sahneye çıktıklarında halk tarafından coşku ve sevinçle karşılanırlar fakat daha uzun tanışıklıkta, o süre zarfında *hoşnut etme sanatında* kendilerini gerçekten de büyük ölçüde geliştirmiş olmalarına rağmen çok soğuk karşılanırlar.[128]

Bir sahne yönetmeni olarak konuşan Cibber izleyiciye farklı bir bakış biçimine işaret eden ilk kişi oldu. Bu bakış neticede sanatçının standartları ile yeni halkın farklı beğenileri arasında bir uzlaşma getirecekti. *Two Dissertations on the Theatres*'da (Tiyatrolar Üzerine İki Tez) Cibber izleyici için yaygın biçimde kullanılan "ahali" tabirinden bahseder. Bir yazara ya da bir aktöre (bireysel olarak) bu deyişi kullanırken kimi kastettiğini sorduğunuzda "yargıda bulunan birkaç kişi"yi kastettiğini söyleyecektir, der Cibber – fakat bu birkaç kişiyi açıkça belirtmelerini isterseniz, her birinin kendi arkadaşlarını, "çeşitli Performanslarını övüp onaylayanları" işaret edeceklerini görürsünüz. Bir tiyatro müdürüne sorduğunuzda, o da kendi kulağına en hoş gelen ve en çok duymayı istediği şeyleri söyleyen kişileri Ahali olarak adlandıracaktır. Aslında, diye devam eder Cibber, mesele o kadar basit değil. İzleyici içindeki çeşitli etki düzeylerini ayırt etmek gerekir. Asıl "kanaat önderleri", toplumdaki yerleri ne olursa olsun tiyatroyla ilgilenen ve her biri kendi çevresinde tiyatroyu teşvik eden kişilerdir.

Bence Ahalinin, kendi Mahallerinde tiyatro performanslarını teşvik eden, en yüksek Asilzadeden en mütevazı zümredeki Esnafa kadar her Zümreden Kişiyi içerdiği düşünülebilir. O halde, ister Asil ya da Soylu isterse Basit olsun, tiyatrodaki yerinin parasını ödeyen, bir tiyatro Salonunda Locaları, Zemini ve Balkonları dolduran bütün nüfus Ahaliyi oluşturur.[129]

127. Garrick, "Epilogue to Arthur Murray's *All in the Wrong*", *The Farmer's Return*, Cilt I, s. 173-74.

128. Pedicord, *The Theatrical Public*, s. 119.

129. Theophilus Cibber, *Two Dissertations on the Theatres*, Londra: Yazarın kendisi, 1756, s. 5.

Cibber'ın sözleri bir bakıma sanatta demokrasi için bir sav olarak anlaşılabilir. Orta ve alt sınıftan izleyicilerin artmasının neden olduğu açmaz karşısında daha birçok yetenekli sanatçı bu çoğulcu görüş açısını desteklemek için teorik temeller bulmaya girişecekti. Fakat görev zordu ve yüzleşilmesi gereken, estetik olduğu kadar sınıfsal engeller de mevcuttu.

Yüzyılın ilk yarısında orta sınıf, aristokratlar arasında hüküm süren değerlere ve çıkarlara karşı kendininkileri ileri sürmek için başarılı bir biçimde mücadele etti. Ne var ki yüzyılın ikinci yarısında artan sanayileşme ve işçinin rolüne verilen yeni önem, odakta bir kayma meydana getirdi: Orta sınıf artık en tehlikeli düşmanlarının kendisinden yukarıda olmaktan ziyade aşağıda olduğundan şüphelenmeye başladı. Edebiyat dünyasında sınıf çizgileri çok keskin olmasa bile tümüyle belirsiz de değildi.

Hayırsever okulları ve Kilise okulları işçiler ve çiftçiler arasında okuma yazma oranını artırma misyonlarını yerine getirmeye başlayınca, kimin okuması gerektiği sorunu kısa zamanda kimin hakkında yazılması gerektiği sorunundan daha tartışmalı hale geldi. Bu konuya ilişkin kaygılar ediplerden kaynaklanmamış gibidir.[130] Aksine bu tür kaygılar orta sınıfın entelektüel olmayan kesimlerinden kaynaklanmış gibi görünür. Ortaya attıkları meseleler estetik değildi, işçi sınıfından izleyicilerin beğeni ve kapasitelerine uymak için edebiyatın değersiz hale gelme olasılığından korkmuyorlardı. Sorun iktisadi çıkar meselesiydi: İşçiler okumaya yönelik güçlü bir eğilim geliştirselerdi, bunun sonucunda fiziksel emeğe karşı bir hoşnutsuzluk duymaya başlamazlar mıydı?

İşçilerin okumasına karşı argümanın temelinde, yoksulların ancak "bir nebze cahillik" içinde tutuldukları sürece uysal ve faydalı kalacakları görüşü vardı. Belki Kitabı Mukaddes'e izin verilebilirdi, ama başka herhangi bir tür okumanın, işçileri "hayatlarını doldurmaya yazgılı" bedensel emekten hoşnutsuz kılma olasılığı yüksek-

130. Samuel Johnson bir keresinde, "İşçiler okula gidip nasıl okuyacaklarını öğrenseler çalışkanlıkları azalmaz mı?" diye soran varlıklı bir tanıdığına kendinden emin bir "Hayır efendim" cevabını vermişti.

131. Taylor, *Early Opposition to the English Novel*, s. 101 vd.

ti.[131] Önerilen ıslah yolları, alt sınıfların çocuklarına okumayı öğretmeyi tümden durdurmaktan, sadece dinsel yapıtların erişilebilir olacağı şekilde sansür uygulamaya kadar uzanıyordu. *Gentleman's Magazine* dergisinde bir editöre yazılan mektuplardan birinde kulağa modern gelen bir sansür yöntemi öneriliyordu: gençler, işçiler ve diğer alt sınıflar için onaylanmış okuma listeleri düzenleyen bir kitap eleştirisi kurulu kurulması. "Değerli kimseler"den oluşan bu komite yeni ürünleri yıllık olarak inceleyecek, listelerini "aylık bir yayın"da basacak ve kıymeti olanları tavsiye ederken "uygunsuz bir eğilimde olanları samimiyetle" işaret edecekti.[132]

"Beğeni" hakkındaki tartışma işte bu tür estetik ve sınıfsal kaygıların olduğu bir atmosferde gerçekleşti. Beğeni nedir, kim beğeniye sahiptir, beğeni nasıl kazanılabilir sorularına cevap arandı.

V. Savunma

On yedinci yüzyılda ve on sekizinci yüzyılın başlarında işadamları ve mülk sahiplerinden müteşekkil, ağır ağır genişleyen üst-orta sınıf, aristokrasinin estetik beğenileri ve arzularıyla özdeşleşme eğilimindeydi. Yazarlar için bu yeni izleyicilerin ilgilerini gözetme gereği yoktu çünkü yeni izleyiciler önceden de mevcut olan okuyan halktan ayırt edilebilir değildi. Ediplerin sorunları, edebiyatı kimin değerlendireceğinden çok edebiyatın diğer entelektüel uğraşlarla ilişkili rolü, türlerin sınırları ve şairin genel çerçevedeki yeriyle ilgiliydi. Şairin filozofu öğretmenlik görevinde gölgede bırakıp bırakmadığı (on altıncı yüzyılda) ya da yazar ile biliminsanının birbiriyle mukayeseli konumu (on yedinci yüzyılda) veya klasik kuralların bir edebiyat yapıtını değerlendirmek için tek meşru standart olup olmadığı (on sekizinci yüzyıl başlarında) soruları sorulabiliyordu.

Yüzyılın ortasına gelindiğinde, sadece varlıklı işadamları ve toprak sahiplerinden değil aynı zamanda dükkân sahiplerinden, kâtiplerden, çıraklardan ve çiftçilerden oluşan bir orta sınıf giderek daha varlıklı, bilgili ve hırslı hale geliyordu. Bu sınıfın edebi ilgileri da-

132. *A.g.y.*, s. 97.

ha üst sınıflarınkilerle her zaman aynı değildi, eğitim geçmişi kesinlikle daha ilkeldi ve aynı zamanda kültürel iddiaları oldukça barizdi.

Yeni izleyici kitlesi sağlam bir klasik eğitim almamıştı ve akılcı argümanlardan ziyade duygusal gösterilere ilgi duyuyordu. Dahası, orta sınıf gerçekçiliği salt entelektüel uğraşlardan zevk almaya imkân vermiyordu. Mesele, ilerleme kaydetmek, pratik bilgilerle kendini geliştirmekti – on dokuzuncu yüzyılın faydacılığa ve istatistiklere, yeryüzünde mümkün olan her etkinlik hakkındaki rehber ve elkitabı türlerine gösterdiği rağbetle doruğa ulaşacak bir eğilim; öyle ki Matthew Arnold bunu son derece sıkıntı verici bulacak ve "Kültür farklı işler" biçimindeki azametli sözüyle yerecekti. Böyle bir durumda sanat ile yaşam arasındaki, edebiyat ile ikna arasındaki, estetik deneyim ile duygusal deneyim arasındaki çizgiler kolayca bulanıklaşıyor ve bu ikilikler genellikle birbirinden ayırt edilemez hale geliyordu.[133] Bu yüzden yüzyılın ortalarından sonra eleştirmenin konumu hiç de açık değildir. Eleştirmen bir kitabın niteliklerinden, üretimindeki düşünsel ve duygusal süreçlerden, değerlendirilmesine yönelik eleştirel süreçten söz edebilir – fakat hangi yaklaşımı seçerse seçsin, okurun ya da farklı okur tiplerinin deneyimine yönelik bir ilgi her zaman vardır.[134] Kısacası edebiyat mesleği, geniş bir halk kesiminin ilgisi, iyi niyeti ve satın alma alışkanlıklarının desteğine tümden bağımlı olunca, bu halk kesiminin edebiyat ürünlerini deneyimleme biçimlerine ciddi bir dikkat göstermeye ve edebi standartların formülasyounda onun rolüyle ilgili sorular sormaya başladı. Yazarın ve bağımlı olduğu halkın görevi sanatın iyisini çerçöpten ayırmaktı.

On sekizinci yüzyılın ortalarındaki yazarların çoğu, sanayi devrimi sürecinde hak ettiği yere gelmiş olan orta sınıfa aitti. Bu sınıfın ampirizm yanlısı bakış açısı yazarların edebi sorunlara yaklaşımını etkiledi ve yazarların giderek daha çok çeşitlilik sergileyen halkın

133. René Wellek, *History of Modern Criticism*, Cilt I, Londra: Jonathan Cape, Ltd., 1955, s. 26.

134. Sherburn, *The Restoration and the Eighteenth Century*, s. 997.

talepleriyle başa çıkma yolları kamunun beğenileri kadar çeşitlendi; sözgelimi Oliver Goldsmith beğeniyi "evrensel" kabul etmenin yozlaştırıcı bir etkisi olacağını düşünürken, Edmund Burke edebi standartlarda demokrasi fikrine inanıyordu. Yüzyıl ortasına gelindiğinde neredeyse her önemli yazar en azından bir denemede –ve genellikle bir kitap cildinde– beğeni konusuna eğiliyordu.

Goldsmith "doğal" ince beğeninin, "dikkatsiz zihne ve genç imgeleme" garip bir tarzda çekici gelen "yanlış" beğeninin sayısız örneğince yozlaştırılıp yozlaştırılmadığını sorguluyordu.[135] Fakat tiyatro izleyicisinin gerçek yeterliği hakkındaki küçültücü sözlerine rağmen Goldsmith çağdaş izleyicilerin "doğuştan gelen" bazı yargı standartlarına sahip olduklarına güveniyordu – eğer yozlaşabiliyorlarsa, gelişmeleri de mümkündü. Fielding ise "doğal beğeni"nin yozlaşabileceğine katılmakla birlikte, her insanda pratikte mevcut olan "küçük beğeni tohumları"nın talim ve eğitim ile nasıl meyve verebileceğini tarif ederken, on sekizinci yüzyıl yazarlarındaki karakteristik ilerleme inancını Goldsmith'ten bile daha yerinde bir dille ifade ediyordu. Fielding yazısına, "muhtemelen başka bir yazıda ... bütün insanların bir nebze beğeniye kavuşmasını sağlayacak birtakım kuralları" sıralayacağını söyleyerek devam ediyordu.[136] Bu yazının yazılmamış olması, bütün insanlarda olduğu farz edilen yargı yetisinin temellerini bulma ve açıklama girişiminde karşılaşılan engeller konusunda bize fikir verir.

On sekizinci yüzyıl ortalarındaki düşünüş tarzının bariz bir özelliği, maddi ilerleme inancı ile el ele gidiyormuş gibi görünen, insan doğasının mükemmelleştirilebilirliği inancıydı. Birçok yazar şunu sormaya başladı: İzleyicileri gerçek sanat uzmanları olmaktan alıkoyan tek şey sağlam bir eğitimden yoksun olmaları olabilir mi?

Ortak Standartlara Yönelik Arayış

Ortak ilkelere yönelik arayışta üç yol izleniyordu: (1) bu tür ilkeler olması gerektiğine dair bir "içsel kanaate" başvurma; (2) ilkeleri

135. Goldsmith, *Taste*, s. 314-15.
136. Fielding, *The Covent Garden Journal*, No. 10, s. 29.

belli sınavlardan geçirerek varlıklarını kanıtlama girişimleri ve (3) ilkelerin nasıl işlediğini saptayarak bu işleyişten onları çıkarsama çabaları. Ne var ki beğeni kavramını çözümleyen hiç kimse bu ilkelerin aslında ne olabileceklerini tarif etmeyi ya da tanımlamayı başaramadı.

Üç yaklaşımdan ilki –içsel kanaat argümanı– yüzyılın erken dönemlerinde ortaya çıktı; destekçileri, bariz bir yargı yetisi ve ince bir beğeniye sahip olan "basit" insanları işaret ederek argümanlarına geçerlik kazandırmaya çalıştı. Sonraları "doğal" insana, "soylu vahşi"ye ve "şımartılmamış çocuğa" yöneltilecek olan hayranlığı önceleyenler oldu. Örneğin *Tatler* dergisi, "bin eleştirmenden daha isabetli yargılarda bulunmasını sağlayan doğal bir duyarlılığa sahip" olan genç bir kadını takdim etmişti. *Guardian* ise bir piyade erini, "Britanyalı izleyiciler içinde, kötü bir eğitimin acayiplikleriyle lekelenmemiş, doğanın gücünden doğmuş en kibar insan" olarak niteliyordu.[137] Daha sonra Hume ve Edmund Burke (estetik üzerine erken dönem yapıtında), beğeninin bütün insanlarda ortak olduğuna ilişkin görüşlerini, evrensel yargı standartlarının varolduğuna dair kendi içsel kanaatleriyle temellendirdiler. Burke *Essay on Taste* (Beğeni Üzerine Deneme) adlı yapıtında, beğeniyi "güzel sanatlar ve imgeleme dayalı yapıtlardan etkilenen ya da bunlar hakkında bir yargı oluşturan zihinsel yeti ya da yetiler" olarak tanımlar. Soruşturmanın amacı,

> kendilerine ilişkin akıl yürütme araçlarını tatmin edecek kadar güçlü bir temele sahip olan, kesin, herkes için ortak ilkelerin olup olmadığını bulmaktır. Bence böyle beğeni ilkeleri var...[138]

Burke denemesine beğeninin edinilmesinde rol oynayan insan yetilerini tartışarak devam eder, ama ne belli ilkelerden bahseder ne de onların altında yatan "ortak" insan yetilerini gösterir. Hume da benzer biçimde beğeninin evrenselliğini savunur. "Organları" sağlam olan bütün insanlarda, duygular konusunda "kayda değer bir tektip-

137. Addison, *Tatler*, No. 165; *Guardian*, No. 19, *British Essayists*, III, 319; xiii, 162.

138. Edmund Burke, *Essay on Taste* içinde, Harvard Classics (50 cilt), Cilt XXIV, New York: P. F. Collier & Son, 1909, s.13.

lik" vardır ve bu benzerlikten "mükemmel ve evrensel bir güzellik fikrini çıkarsayabiliriz".[139] Fakat Hume da ortak estetik ilkeleri belirtmekte başarılı olamaz.

Bu tartışmada soyut olarak beğeninin tektipliği fikrine sımsıkı sarılanlar dahi, belli bir yapıtı yargılama esnasında ortaya çıkan hararetli anlaşmazlıkların sunduğu delilden kaçınamadılar. Fakat aradıkları ortak ilkeleri tanımlamada başarısız olsalar da, en azından varsayılan ilkelerin tezahürleri olarak kabul edilemeyecek ölçüde sapkın beğenilerin tasvirini yapabilir ve sorunlarını açıklamaya girişebilirlerdi. Birkaç yıl sonra İskoç edebiyat eleştirmeni Hugh Blair tarafından neredeyse sözcük sözcük kopyalanan Burke, bu sapkınları tartışırken duyumsal beğeni benzetmesine başvurur. Süt ile sirke arasında ayrım yapamayan ya da hem tütüne hem de sirkeye tatlı, süte acı ve şekere ekşi diyen bir adama rastlayabileceğimize işaret eder. Ona göre böyle bir adam beğeni sahibi bir kimse sayılamaz, ona yanlış beğeni sahibi bir adam dahi denemez. Böyle biri kısaca "mutlak surette deli"dir:

> ... zevkler ve renkler tartışılmaz denildiğinde bu, belli bir insanın belli bir şeyin tadından ne tür bir haz ya da acı duyduğuna kimsenin karışamayacağı anlamına gelir sadece ... fakat duyulara doğal olarak hoş ya da nahoş gelen şeyler hakkında tartışabiliriz, hem de yeterince kesin terimlerle.[140]

Lord Kames ise ortak sanatsal standartların varlığının "kanıtı" olarak açık bir biçimde içsel kanaate bel bağlar. Ne var ki Kames inancını kanıtlamaya kalkıştığında, evrensellik kavramının epeyce uzağına düşer.

On sekizinci yüzyıl okurlarının türlü türlü beğenilerini ortak bir paydada birleştirmeye çalışan çoğu eleştirmen ve filozof gibi Kames de, ahlak alanında bir "evrensel kanaat" olduğunu ileri sürerek söze başlar ve "Bu ortak doğa ya da standarda ilişkin kanaat ... güzel

139. Hume, *On Taste, Four Dissertations* içinde, s. 215.

140. Burke, *Essay on Taste*, s. 14-15. Blair, *Lectures on Rhetoric* adlı yapıtında şöyle yazar: "Eğer bir kimse şekerin acı olduğunu ve tütünün tatlı olduğunu söylerse, hiçbir akıl yürütme bunu kanıtlamaya yaramaz. Böyle bir kişinin beğenisi, ait olduğu türün beğenisinden çok farklı olduğu için kesinlikle hastalıklı kabul edilecektir." Cilt I, Basle: J. Decker, 1801, s. 35.

sanatlarda doğru ya da yanlış bir beğeniye sahip olma kavramını net bir şekilde açıklar," diye devam eder. Kames de aynı Burke gibi, aşırı uçlardaki istinaları gözden çıkarır: "Çoğu insanın hoşlandığı nesnelerden hoşlanmayan ya da tersine çoğu insanın hoşlanmadığı nesnelerden hoşlanan birey" "bir canavar"dır. Kames'in birörnek beğeninin varlığına ilişkin birincil argümanı, sanat yapıtlarının şu şekilde tanınmasıdır:

> Bizler yeknesak bir beğeniyle yaratılırız, ... eğer beğeninin tektipliği olmasaydı güzel sanatlar asla bir resim üretemezdi.

Demek ki, diye bitirir Kames, "ortak standarda ilişkin bir kanaat ... doğamızın parçasıdır".[141]

İçsel kanaat teorisini onaylayacak kanıtlar zaman zaman belli "test"lerin sonuçlarında aranıyordu. Kültürel ürünler vardır; bunlardan evrensel bir çekiciliği olanlar ve zamanın testine direnenler ortak standartların varlığının kanıtı olarak kabul edilebilir. Addison evrensellik testinin öncülünü ortaya atmıştı: Kültürlü bir İngiliz beyefendisi olarak Addison'ın ziyaret ettiği bütün ülkelerin halk şarkılarından hoşlanabilmesi, kitlelerin hoşlandığı şeylerin evrensel bir standarda göre yargılanıyor olması gerektiğini gösteriyordu:

> İnsan Doğası bütün aklı başında insanlarda aynıdır ve bununla her kim uyuşursa, her Kalite ve Koşuldaki Okurlar içinden Hayranlarla karşılaşacaktır.[142]

Joshua Reynolds da *Discourses* (Söylemler) adlı yapıtında bu argümanı –beğeni sorunlarının hepsi, bütün insanlarda ortak olan bir "duyu"ya başvurularak çözülebilir argümanını– savunur. O da hangi standartların, ilkelerin ya da ölçütlerin bu ortak duyuyu oluşturduğu sorusundan kaçınır. Özetle şöyle der: Bir yazar çeşitli dönemlerin ve çeşitli ülkelerin yapıtlarını ne kadar iyi bilirse, bu belirsiz – ama tektip– standartları çıkarsaması da o kadar mümkündür. Ardından Reynolds, evrensellik testine kalıcılık testini ekler.

141. Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, Cilt III, Edinburgh: Kincaid and Bell, 1762, s. 358-65.

142. Addison, *Spectator*, No. 70, Cilt I, s. 215.

Ne zevk vermişse ve zevk vermeye devam ediyorsa, yeniden zevk vermesi muhtemeldir: Sanatın kuralları buradan çıkar.[143]

Eğer yüzyıl ortasındaki çoğu yazarın kabul ettiği gibi, ortak sanatsal standartların varlığına ilişkin bu iki kanıt kabul edilirse, bundan çıkan sonuç, Hugh Blair'in *Lectures on Rhetoric* (Retorik Üzerine Dersler) yapıtında ifade ettiği üzere, beğeni standartlarının çoğunluğun mutabakatında aranması gerektiğidir.

İnsanların hayranlık duymada en çok mutabık olduğu şey, güzel olarak kabul edilmelidir. İnsanın genel duygularıyla örtüşen bir beğeniye yerinde ve doğru bir beğeni gözüyle bakılmalıdır. Bu standarda bel bağlamalıyız. ... İnsanların ortak hisleri aynı yetkeyi taşır ve her bireyin beğenisini düzenleme yetkileri vardır.[144]

On sekizinci yüzyıl ortasının yazarları, yeni hamileri olan muteber izleyiciye hürmetlerini böylece sunmuş oluyordu. Fakat tartışma ortak bir paydaya yönelik bir inançla sonuca bağlanmamıştı.

Lord Kames'in yapıtları, özellikle de *Elements of Criticism* (Eleştirinin Öğeleri) başlıklı yapıtı, ortak ilkelerin işleyişini tarif etmeye çalışanların kendilerini içinde buldukları karmaşayı gösterir.[145] Kames artık tanıdık olan bazı kavramların –ortak doğa, sağduyu, ortak standartlar– ince bir beğeniyle aynı şey olduğunu söyleyerek söze başlar. Genel olarak her insanın böyle ortak standartların varlığının farkında olduğunu belirtir. Burke ve Blair gibi Kames de, değerlendirme ve yargı yetisi çoğunluğunkinden sapan bireyin beğenisini kınar: "Ortak standart tarafından saptanandan farklı yöne sapan her beğeniyi haklı olarak kınarız." Aynı zamanda, kınama hakkına sahip olan gizemli bir "biz" (Burke'ün beğeni üzerine sözlerinde de beliren bir "biz") koyutlar.

Bu durumda kritik soru bu "biz"i kimin oluşturduğudur ve burada Kames, "ortak" standartlar terimini kullanmasına karşın ayrım yapmaya da başlar. Ahlaki yargılar alanında Kames'e göre "herkes"in standartlarına bel bağlanabilir. Öte yandan edebi ve sanatsal

143. Gallaway, *Reason, Rule, and Revolt*, s. 53.
144. Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric*, Cilt I, s. 34-35.
145. Kames, *Elements of Criticism*, çeş. say.

yargılara gelince, "fark gözetmeden oy toplamak" pek uygun kaçmaz. Estetik alanda "ihtiyatlı bir seçim" yapılmalıdır. Başlangıçtaki "evrensel kanaat" varsayımına karşın Kames, insanlığın büyük kısmını "ortak" standarda katkıda bulunma hakkından mahrum bırakarak yazısını sürdürür. "Özellikle" –ve burada demokratik bir öncülmüş gibi başlayan varsayımına katı sınıf çizgileri çeker– "özellikle bir lokma ekmek için bedensel emeğe bağımlı olanlar tümden beğeni yoksunudur." Bu kimseler ahlaki ilkelerin formülasyonuna katılabilirler ve onlara uymaları gerekir, fakat sanat ve edebiyat dünyalarında söz sahibi olamazlar.[146] Ama Kames işçilerin elenmesiye yetinmez; kültürel meselelerde safdışı bırakılması gereken başkaları da vardır. Diğer uçta, gösterişçi tüketimden zevk alan, hem ahlaki hem de estetik açıdan "zevküsefa düşkünü" olan zenginler vardır ve bunlar da diskalifiye edilirler. Bu daha üst tabakanın açık gayesi sadece "bakan herkesi hayrete düşürmek ve karşı tarafa kendi üstünlüklerini hissettirmek" olduğu için bu tabaka da "güzel sanatların ince ve hassas duyguları"nı anlama yetisine sahip değildir. Geriye kalanlarsa, alt sınıflardan belirgin biçimde ayrılan fakat aynı zamanda Restorasyon döneminin artakalan aristokratik üyelerine ve onların modası geçmiş yaşam tarzına gıptayla bakmayan ve onları taklit etmeyen bireylerdir. Dahası, artık orta sınıf olarak tanımlanan bu grup içerisinde sadece "eğitim, tefekkür ve tecrübenin geliştirdiği ... doğal bir beğeni"ye sahip olanlar yargıda bulunabilirler. Başka bir deyişle, sadece entelektüel seçkinler kültürel ürünleri değerlendirmek için gereken yeterliğe sahiptir – entelektüelin, kendi toplumsal rolünü yeni orta sınıf nizamının akıl hocası ve kültürel önderi olarak tanımlamasının açık bir örneği.

Estetik yargıda bulunabilecekleri seçme bir azınlıkla sınırlayan

146. Yüzyılın daha erken bir evresinde, orta sınıflar edebi ürünleri satın alma yoluyla beğenilerini açıkça hissettirmeden önce edilen bu sözler, Addison'ın kayıtsız şartsız sözlerinden çok farklıdır. Addison, "İnsan Doğası bütün aklı başında insanlarda aynıdır," ifadesinden önce şöyle demiştir: "... herhangi bir şeyin evrensel olarak beğenilmesi ve kitleler tarafından onaylanması imkânsızdır, her ne kadar bu kitleler bir ulusun sadece Ayaktakımı olsalar ve İnsan Zihnini hoşnut ve tatmin etmek için özel bir istidada sahip olmasalar da." *Spectator*, No. 70, s. 215.

Kames, ardından biraz geri adım atar ve kültürel ürünlerdeki "iyi" ve "kötü" niteliklerin açıkça fark edilebilir olduğu ve "insanlığın" bunları ayırt edebileceği konusunda okuruna bir kez daha güvence verir. Kames'in seçkinci teorisi, erteleme yoluyla yine demokratik hale gelir: Seçme azınlık tarafından formüle edilen ve uygulanan standartların bütün insanlık tarafından evrensel olarak tanınması için sadece bir müddet beklememiz gereklidir. Ve Kames o zamanın geleceğinden emindir.

Sanatı yargılamak için evrensel ölçütler arayanların çelişkili konumunu en veciz şekilde özetleyen David Hume oldu. Hume beğeninin ilkelerinin evrensel "ve bütün insanlarda hemen hemen, hatta belki de tümüyle aynı" olduğunu belirtiyor fakat tam da bu cümleyi şu gözlemle bitiriyordu: "Herhangi bir sanat yapıtı konusunda yargıda bulunma ya da kendi duygularını güzellik standardı olarak tesis etme yeterliğine sahip olan pek az kişi vardır."[147]

Edebi ve diğer kültürel ürünlere dair yargıda bulunma konusunda bütün insanların ortak standartlara sahip olduğu fikri –ya da umudu– ile söze başlayan eleştirmenler içinde başta gelen Kames, Hume ve Blair neredeyse tam zıt bir sonuca ulaşmıştı: "Herkes" sözcüğü seçme bir azınlık olarak okunmak üzere kodlanıyordu. Ortak, eşitlikçi bir ilke arayan ve bu konuda pek başarılı olamayan diğer yazarlar ve eleştirmenler, "çeşitlilik fikri" başlığı altında toplanabilecek kavramlar formüle ederek bu açmazdan kaçındılar.

Evrensellikten Çeşitliliğe

Kısaca yeniden özetlersek, yeni halk ve bu halk için üretilen edebi ürünler hakkındaki tartışmanın üç evresinin izini sürdük. Bunların ilki bir umut dönemiydi: Edebiyatçılar halkın estetik yatkınlıklarının, ahlaki eğilimlerini yakalamasını bekliyordu. İkincisi, yeni yazarların ve yeni ürünlerin süratle geliştiği ve ediplerin tetikte bekleme politikası uyguladığı bir "fırsat ve fırsatçılık" dönemiydi. Üçüncüsü ise hem medyanın hem de izleyicilerin ağır biçimde yerildiği, entelektüeller arasında bir yılgınlık dönemi. "Beğeni" üzerine an-

147. Hume, *On Taste*, s. 228.

laşmazlığın dördüncü bir dönem oluşturduğu söylenebilir. Bu tartışma, görmüş olduğumuz gibi, sanki katılımcılar beğenideki farklılıkların ve izleyicilerin bazı kesimlerindeki bariz biçimde düşük beğeni düzeyinin gerçek olmaktan ziyade görünürde olduğunu ve nihayetinde hem sanatçının hem de izleyicinin üzerinde uzlaşacağı temel standartlar bulacaklarını umuyorlarmışçasına yapılıyordu. Fakat bu arayışın sonucunda az çok genel bir uzlaşmadan fazlasına ulaşılamadı: İster halk şarkıları olsun isterse Yunan heykelleri, zaman ve mekânda baki kalan edebi ve sanatsal başarılar "iyi"dir ve böyle başarıların baki kalması, ortak yargılama standartlarının varolduğuna işaret eder. Bu savlar, sanatçının dürüstlüğü ile onu doyuran halkın eğilimi arasındaki çatışmayı çözmede pek işe yaramıyordu. Ne var ki bu arayıştan doğan şey, edebi standartlara ilişkin her tartışmada halkın deneyiminin dikkate alınması gerektiğine ilişkin yaygın bir kanaat oldu.

Ortak standartlara yönelik arayış zayıflayınca, algı, bireysel farklılıklar, ulusal farklılıklar gibi psikolojik ve betimleyici kavramlar ile "karşılaştırmalı" ve "tarihsel" görüşler; eğlenme, keyif alma, hoşlanma ve oyalanma ihtiyacına artan bir dikkat gösteren eleştirmenlerin yapıtlarında gitgide daha bariz hale geldi. Kısacası, okur tatmininin incelenmesinin "ortak" standartların doğası hakkında yeni bilgiye yol açacağı umuduyla, izleyici deneyiminin analizine gitgide daha fazla vurgu yapıldı.

Vurgudaki bu kaymanın ne ölçüde yazarın okuruna bağımlılığından doğduğu ve ne ölçüde güçlü edebi şahsiyetlerin yokluğunu yansıttığı tartışmalı bir soru. Fielding neredeyse sosyolojik bir yaklaşımla, bir "büyük adamlar" teorisi ortaya atar. *Covent Garden Journal*'da yayımlanan "Edebiyat Devleti" başlıklı makalesinde, edebiyatın genel durumunu bir dizi evre aracılığıyla değerlendirir: ilkin "dinsel" bir demokrasi; sonra VIII. Henry çağında, siyasi mutlakiyetçilikle birlikte süren bir mutlakiyetçilik dönemi; ardından, önce Shakespeare, Ben Johnson ve Baumont ile Fletcher, sonra Dryden ve nihayet –Fielding'in hep bir edebi diktatör olarak gördüğü– Pope'un başı çektiği bir edebi aristokrasi evresi. Fakat Fielding kendi döneminde edebi önderlikte bir gerileme görür; "Kral Alexan-

dre'ın vefatından sonra edebi durum yeniden bir demokrasiye ya da daha çok doğrudan anarşiye döndü."[148]

Edebi yapıtların okurlar üzerindeki etkilerini vurgulamak yaygınlaştıysa da, standartlara ilişkin tartışmayla ilgilenen yazar, filozof ve edebiyat eleştirmenlerinin hepsi, edebi ölçütler için tek geçerli temelin okurun deneyimi olup olmadığı konusunda uzlaşmış değildi.

Genel olarak, başlangıçta etki sorunu konusunda üç yaklaşım olduğu görülebilir. İlkine göreli, ikincisine psikolojik, üçüncüsüne betimleyici diyebiliriz. Elbette bu kategoriler şimdi olduğu gibi o zaman da belirgin biçimde birbiriyle çakışıyordu.

Göreli kavramlar, beğeni tartışmasının katılımcıları onları kullanmaya başlamadan önce de edebiyat dünyasında bir geçmişe sahipti. 1710 gibi erken bir tarihte *Tatler*, bir yazar ya da okurun özelliklerinin ve yaşam biçiminin, beğenilerini bir ölçüye kadar belirlediğini ileri sürmüştü.[149] Bu görelilik kavramı (aslında beğenideki çeşitliliğin sınırlı bir kabulüdür), maruziyet ile beğeni arasındaki ilişki gibi sorunları araştıran Addison ve sonraki yazarların yapıtlarında büyük ölçüde kullanıldı. Görelilik fikri, edebiyatın kendisinin incelenmesine yönelik yeni bir yaklaşımda da aşikâr hale geldi. Örneğin Pope, yayıma hazırladığı tartışmalı Shakespeare kitabına önsözünde, neyin iyi ya da kötü edebiyat olduğuna yönelik fikirlerin belirlenmesinde tarihsel, iklimsel ve ulusal etkenlerin önemini vurguluyordu.[150] Fakat edebiyatın karşılaştırmalı tarihsel incelemesine ve harfi metinsel incelemeye zemin hazırlayan kişi –*Lives* yapıtıyla– Johnson oldu.[151] Kısacası karşılaştırmalı edebiyat incelemesi, edebi yapıtların *tesirinin* karşılaştırmalı incelemesiyle el ele gitti.

Aynı zamanlarda ortaya atılan psikolojik hipotezler ve teoriler ile bu tür karşılaştırmalı ya da göreli yaklaşımlar arasında güçlü bir ilişki vardı. "Fikir çağrışımı" ifadesi, izleyici deneyiminin analizin-

148. Fielding, *The Covent Garden Journal*, No. 23, s. 41-47.

149. Richard Steele, *Tatler*, No. 173, *British Essayists*, III, 356-60.

150. H. A. Needham, *Taste and Criticism in the Eighteenth Century*, Londra: Harnep, 1952, s. 36.

151. *A.g.y.*, s. 52.

de en çok kullanılan ifadelerden biri haline gelmiş gibiydi. Geniş bir yelpaze oluşturan bir grup insan aynı yapıta maruz kaldığında, muazzam çeşitlilikte çağrışımların beklenebileceği konusunda genel bir uzlaşma vardı. Bu yüzden edebi deneyimden alınan zevk gitgide daha çok, illaki güzellik ya da aklın nesnel standartlarıyla bağlantılı olmayan bireysel bir duygu olarak görülmeye başladı. Herhangi bir bireyin kendi algı mekanizmalarıyla hoş bulduğu bir şey artık herkesin gözünde kabule şayandı.[152] Johnson bile, akılcı ilkelere sıkı sıkıya bağlı olmasına rağmen, bu ilkelerin bireysel tepkiye tabi oldukları konusunda ısrarlıydı. Eğer böyle ilkeler uygulanacaksa, diyordu, dikkatle uygulanmalı – ve "algılamadan ziyade ilkelere dayanarak yargıda bulunanların ikiyüzlülüğü"nden dem vurarak sözlerine devam ediyordu.[153]

Betimleyici yaklaşımın diğer ucunda, kuralları hepten bir kenara atan ve bunu, okurun okuma sürecinde itkisel tepki verdiği ve kuralları uygulama kapasitesi olsa bile zamanı olmadığı gerekçesiyle haklı çıkaranları buluruz. Örneğin *Monthly Review*, Lord Kames'in kurallara saldırmasını tam da bu temelde destekler ve biraz değiştirerek de olsa onun sözlerini onaylayarak aktarır:

> Çünkü zihin duygusal olarak etkilendiğinde ya da iğrendiğinde, adeta içten gelen ani bir itkiyle sevgi veya nefret uyanır ve bu ilkelerin yargı yetisini etkilemesine zaman bırakmaz.[154]

İzleyici deneyimine yönelik bu yeni dikkatin uzun vadeli tesiri, duygusal doyumları meşrulaştırmak oldu. Duyguların onaylanmasının zamanımıza kadar geldiği barizse de, akılcı standartların uygulanmasından duygusal tepkinin analizine kaymanın ne ölçüde yeni kitlesel izleyiciyi ve yeni bir edebi ürünler grubunu dikkate almanın sonucu olduğu pek de bariz değildir. Yakın zamanlarda bir tarihçinin söylediği gibi, bariz olan şudur: "Zihin mekanizmasının Hume gibi daha felsefi düşünürlerce incelenmesi, aklın analizinin

152. Gallaway, *Reason, Rule, and Revolt*, Cilt I, s. 337.

153. Sherburn, *The Restoration and the Eighteenth Century*, s. 1001.

154. Edward Niles Hooker, "The Reviewers and the New Criticism, 1754-70", *Philological Quarterly*, Cilt XIII (1934), 197.

imgelem ve inanca, sağduyunun analizinin ise sezgiye havale edilmesiyle sonuçlandı. Klasik sanatın temeli bu darbelerle tahrip edildi ... ve belirsizlik, duyguların yaşamda ve sanatta en önemli etken olarak vurgulanmasına yol açtı."[155]

Herhangi bir edebi ya da kültürel ürünün, okurlara haz vermeyi onları ahlaken yüceltme amacından daha önemsiz görmek (ya da öyle görüyormuş gibi görünmek) zorunda olduğu yüzyıl başlarında, bu tür bir tatminin kabul görmesi pek yaygın değildi. Yüzyılın ilerleyen safhalarındaysa "gevşeme" ve "eğlenme" gibi terimlerin ilk defa mazeret aranmaksızın kullanıldığını görürüz.

> İnsan doğası öyledir ki, güçleri ve melekeleri çalıştırıla çalıştırıla kısa sürede körelir. ... İnsanın uyanık olduğu saatlerde ara ara eğlenmesi, zihnini ciddi meşguliyetten uzaklaştırıp dinlendirmesi için elzemdir. İmgelem ... bizi şen ve gülünç imgelerle eğlendirerek zihni toplamaya ve gücünü yeniden kazandırmaya diğer her şeyden daha fazla katkıda bulunur; ve gevşeme gerekli olduğu zaman bu tür bir eğlencenin tadına doyum olmaz.[156]

Bu kabulün didaktik bir tonu yoktur. Sanki izleyicide ortak bir estetik algı arayışının başarısız olmasının verdiği yenilgi duygusuna, izleyicinin ahlaki ıslahına yardımcı olma yükümlülüğünden kurtulmanın verdiği rahatlama duygusu eşlik ediyor gibidir. Örneğin Hume, kendi düşünceleriyle baş başa kalan bir insanın onu usandıran baskılardan nasıl kaçmaya çalıştığını tartışır.

> Bu acı verici durumdan kurtulmak için [zihin] her türlü eğlence ve meşguliyetin peşinden gider; iş, kumar, gösteriler, idamlar gibi, tutkularını uyandıran ve dikkati kendisinden başka yere çeken ne varsa ona yönelir.

Hume böyle yollarla uyandırılabilecek tutku çeşitlerini sıralar ve bu tutkuların her ihtimalde –ister hoş ister nahoş, ister mutluluk verici ister üzücü, ister kafa karıştırıcı ister açık ve net olsunlar– kendi iç kaynaklarıyla baş başa kalan bir insanın "sıkıcı rehavetine" yeğ olduklarını söyler. Hume tezini kanıtlamak için kumarhaneyi örnek gösterir: İnsanlar en heyecanlı oyunun sürdüğü masanın etrafında toplaşır, her ne kadar o masadakiler en iyi oyuncular olmasalar da.

155. Gallaway, *a.g.y.*, s. 345.
156. Kames, *Elements of Criticism*, Cilt I, s. 337.

Kaybetmenin ya da kazanmanın yaşattığı tutkuları deneyimleyen kişilerle özdeşleşmek, sıkıntıdan kurtarır.

> Bu, onlarla zamanın daha kolay geçmesini sağlar ve insanları bütünüyle kendi düşüncelerine dalmaya bırakıldıklarında genellikle çektikleri sıkıntıdan bir nebze kurtarır.[157]

Yüzyılın daha sonraki yıllarında yazan eleştirmen Archibald Alison, zihnin okumayla uyandırılabilecek çeşitli "vasıflarını" analiz eder. Hatta Alison aktif ile pasif tatminler arasında ayrım yapar.

> Zihnin duygu üretme yetisine sahip olan vasıfları ya aktif ya da pasif vasıflardır; zihnin ya iyilik, akıl, sebat, icat, yaratıcı fikir gibi *güçleri* ve kapasiteleridir ya da sevgi, sevinç, umut, minnet, saflık, sadakat, masumiyet gibi *duyguları ve duygulanımlarıdır.*[158]

Yüzyılın ortalarından sonra yapılan birçok izleyici deneyimi analizinde olduğu gibi, Alison'ın pragmatizmi çarpıcıdır; yüzyıl ortalarındaki ahlak dersi veren tonla güçlü bir karşıtlık içindedir. Eleştirmenin rolüne dair yeni bir anlayışın yolunu açan da, izleyici deneyimine yönelik bu neredeyse bilimsel yaklaşımdır.

Aracı Olarak Eleştirmen

Yüzyılın erken dönemlerinde hüküm sürmüş olan katı ve bilgiçlik taslayan edebi eleştiri türlerinden hoşnutsuzluk bir süredir devam ediyordu. Swift tam da bu tür bir bilgiçliğe saldırmıştı; nitekim *Battle of the Books* (Kitapların Savaşı) adlı yapıtı, "Eleştiri denilen kötücül ilah"a ithamlarla dolup taşar. Ona göre bu eleştirilerdeki kitabilik ile zevzeklik karışımının, "kahvehanelerdeki nüktedanlara biraz edebi gösteriş malzemesi" sunmaktan başka yararı yoktur.[159] Bu konuda belli ki Swift'ten aldığı ilhama pek de ihtiyacı olmayan Pope da benzer biçimde, başkalarının yazılarına önemsiz ve genellikle manasız saldırılarda bulunarak geçinenlerin tahripkârlığına ya da en iyi ihtimalle beyhudeliğine saldırır. Bu eleştirmenlere göre

157. Hume, *Of Tragedy*, s. 186-87.

158. Archibald Alison. *On Taste* (1790), Needham, *Taste and Criticism* içinde, s. 181.

159. Atkins, *English Literary Criticism*, s. 173-75.

hiçbir şey kutsal değildir; herhangi bir konu hakkında "seni öldürene kadar konuşurlar / Çünkü Meleklerin ayak basmaya korktuğu yere Ahmaklar koşar".[160] Daha sonra Goldsmith, Almanca yazıları tartışırken, bu tip eleştirel titizlik konusunda seçkin seleflerinin sergilediği horgörüyü yankılar:

> Özenleri emsalsizdir. ... Bir sayfayı etraflıca düşünmezken, ciltler dolusu yazarlar. Kendileri hiç yorulmadıkları için okurun da asla usanmayacağını düşünürler; bu yüzden, konu hakkında amaca yönelik fikirleri seçmeksizin söylenebilecek her şeyi söyleyerek vızıldayıp dururlar.[161]

Bu sefer de eleştirmenin rolüne dair yeni bir kavramı önceden sezen kişi Addison oldu. Eleştirmen yaratıcı ve yapıcı olmalıydı, "güzellikleri gözler önüne seren" biri. Addison'ın *Spectator*'da *Kayıp Cennet* üzerine kaleme aldığı etkili pasajlarla başlayarak, neredeyse her önemli yazarın yapıtları hakkında "Falancanın Güzellikleri" başlığıyla en azından bir (kitap uzunluğunda) eleştiri yazıldı.[162] Eleştirmenin yapıtları gözler önüne serme işlevine dair bu anlayış, onun diğer yazarlar ve entelektüeller kadar genel halk konusunda da sorumluluk üstlenmesi gerektiğini ima ediyordu ve yüzyıl ortasının çoğu yazarı ve eleştirmeni bu yolu izledi. Johnson'ın söylediği gibi, insanlara "hayattan zevk alma ya da ona katlanma" konusunda yardım etmek eleştirmenin göreviydi.[163] İyimser bir ruh hali içindeki yüzyıl ortası yazarları aynı zamanda, eleştirmenin katkısını halkın estetik düzeyini yükseltmenin bir aracı olarak görüyorlardı. Onlara göre eleştirmenin eğitsel bir rolü vardı. Goldsmith, eleştirmeni –ki bununla kastettiği, âlim ya da derlemeciden ziyade "beğeni sahibi" insandır– "dünya ile hücre arasında, öğrenme ile ortak duyu arasında bir ara istasyona yerleşmiş" olarak görür.

Fakat eleştirmene bakışta meydana gelen belki de en geniş kapsamlı değişim, ona iki yönlü bir işlev biçilmesidir. Eleştirmen sadece edebi yapıtların güzelliklerini genel halka açıklamakla kalmayıp

160. Pope, *Essay on Criticism*, s. 71.
161. Goldsmith, *Inquiry into the Present State*, s. 31.
162. Sherburn, *The Restoration and the Eighteenth Century*, s. 841-42.
163. Atkins, *a.g.y.*, s. 312.

–ki bu yolla, Goldsmith'in sözleriyle, "filozof bile halktan alkış alabilir"– aynı zamanda halkı da yazara yorumlayarak açıklamalıdır. Kısacası, eleştirmen sadece "halka bir karakterin hangi yönünü öveceğini öğretmekle" kalmayıp, aynı zamanda "âlime, övgü kazanmak için çabalarını nereye yoğunlaştıracağını" da göstermelidir. Goldsmith böyle eleştirel aracıların yokluğunun, çok sayıda yazarın hedefinin niçin hakiki edebi ünden ziyade zenginlik olduğunu açıkladığına inanır. Sonucun, zamanındaki edebi yapıtlardan hiçbirinin ileride hatırlanmaması olmasından korkar.[164]

Goldsmith'in yazarın açmazını ciddiyetle ele alma girişiminde, kimi zaman birbiriyle çatışan birtakım görüşleri temsil ettiğini gözlemlemiştik. Ne var ki, sonraki havayı belirleyenin muhtemelen onun karamsar ruh halinden ziyade iyimser ruh hali olduğunu da görmüştük. Aynı şekilde, Goldsmith'in "ideal" eleştirmen görüşü – eleştirmenin izleyici ile yazar arasında bir tür aracılık yaptığı görüşü– de yaşayacaktı. Eleştirmen, yazar ve filozofların hepsi –Johnson, Burke, Hume, Reynolds, Kames ve Wartonlar– okurun deneyimini analiz etmeye başladıklarında Goldsmith'in önermesini benimsedi.

Bir eleştirmen, okurların zihinlerinden neler geçtiğini anlamaya çalışmalıdır. Johnson'ın sözleriyle, eleştirmen "kanaati bilgiye çevirmeli ve ... bilinen nedenlere bağlı olan hoşnut etme araçlarını ayırt etmelidir". Johnson daha sonra, günümüzde medya deneyiminin incelenmesine bilimsel, betimleyici bir yaklaşım sayabileceğimiz yaklaşımın ana hatlarını çıkararak şöyle der:

> ... Şimdiye dek yalnızca cehaletin anarşisini, yaratıcı hayal gücünün kaprislerini ve talimatların tiranlığını ... bilen edebiyat eleştirisi, ... artık bilimin egemenlik alanına yerleştirilebilir.[165]

Joseph Wood Crutch'a göre Johnson, şu görüşü formüle eden kişidir: "[Eleştirmen] hakkını, parçası olduğu genel halkın haklarından alır – eleştirmen *olmasından* değil. Eleştirmen halkın nihai yargısıyla genellikle hemfikir olacaktır çünkü edebiyat, öğrenmenin ışı-

164. Goldsmith, *a.g.y.*, s. 47.
165. Johnson, *The Rambler*, No. 92, *British Essayists*, XVII, s. 182.

ğında değil ... hayatımızı yaşarken bize rehberlik eden sağduyuya göre yargılanmalıdır."[166] Sanat ve popüler kültür tartışmasında tümüyle yeni bir boyut açan şey, izleyici deneyimine yöneltilen bu dikkat oldu. On sekizinci yüzyılın ortalarında yaşayan İngiliz yazarlar, çatışmalarına ve çelişkilerine rağmen, kültürel demokrasinin metafiziğini formüle edecek olan on dokuzuncu yüzyıl eleştirmenlerine ve filozoflarına yolu açtılar. Gitgide sanayileşen ve hareket halindeki bir toplumda, birey ister yorgun bir işadamı isterse beden işçisi olsun, çalışmanın baskılarından kaçışın, dinlenmenin ve gevşemenin önemini ilk teslim edenler onlar oldu ve bunu yaparken, Kıta Avrupasındaki meslektaşlarından çok daha nesneldiler. Hume "oyalanma" ya da eğlenmenin ardındaki psikolojik etkenleri analiz ederken, Schiller ve Goethe ahlaki bir konum alacaklardı: Halkın oyalanmaya ihtiyacı olabilirdi, fakat insanlar oyalanmanın daha az pasif bir yolunu bulamadıkları takdirde kültür kesinlikle yozlaşacaktı.[167]

166. Krutch, *Samuel Johnson*, s. 497.
167. Bkz. "Sanatçı ve İzleyicisi", 2. Bölüm, s. 48-62.

4. Kitle İdollerinin Zaferi*

Bu çalışma, biyografilerin içerik analiziyle ilgilidir. Söz konusu edebi tür, bu makalenin 1943 yılında yazılışından önceki otuz yıl boyunca kitap piyasasını doldurmuş, uzunca bir zamandır da popüler dergilerde düzenli olarak ve etraflıca ele alınmıştır. Şaşırtıcı bir şekilde bu fenomene çok dikkat edilmemiş, dergilerde çıkan biyografilere hiç ilgi gösterilmemiş, kitap formunda basılanlara ise çok az dikkat yöneltilmiştir.[1]

Her şey Birinci Dünya Savaşı'ndan önce başladı, ama asıl dalga hemen savaşın ardından geldi. Popüler biyografi, kısa öykülerin piyasaya çıkmasından bu yana basım alanındaki en göze çarpan yeniliklerden biri oldu. Emil Ludwig,[2] André Maurois, Lytton Strachey

* Bu bölümün ilk versiyonu, Paul F. Lazarsfeld ve Frank Stanton'ın derlediği *Radio Research 1942-1943* (New York: Duell, Sloan & Pearce, 1944) içinde "Popüler Dergilerde Biyografiler" başlığıyla yayımlanmıştır.

Telif hakkı Paul F. Lazarsfeld ve Frank Stanton'a aittir, yeniden basımı Profesör Lazarsfeld'in izniyle yapılmıştır.

1. Karş. Edward H. O'Neill, *A History of American Biography*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1935. O'Neill'in 1919 yılından sonraki dönem için sarf ettiği sözler ("Amerika'nın biyografi yazımı tarihindeki en üretken dönemi") şurada alıntılanmıştır: Helen McGill Hughes, *News and the Human Interest Story*, Chicago: University of Chicago Press, 1940, s. 285. William S. Gray ve Ruth Munroe'nun kitaplar ve dergiler için okur istatistiklerini çözümleyen *The Reading Interests and Habits of Adults* (New York: The MacMillan Company, 1930) adlı kitabı, dergi içerikleriyle ilgili tablolara biyografi kategorisini dahil bile etmez; kitaplar için de sadece bir kez Hyde Park, Chicago'daki okur örnekleminde bu kategoriyi kullanır. Yazarların yaptığı tek yorum şudur: "Kurmaca dışında, diğer türlerdense özellikle ılımlı dozlarda biyografi ve şiir tercihine yönelik bir eğilim mevcuttur" (s. 154). Son olarak bu bilimsel ihmal durumuna ilişkin bir tanıklığı alıntılamak istiyorum. *The Art of Biography in Eighteenth Century England* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1941) adlı harikulade incelemesinde Donald A. Stouffer şöyle der: "Edebiyatın bir dalı olan biyografi çok uzun zaman ihmal edilmiştir" (s. 3).

ve Stefan Zweig'ın kitaplarının satış rakamları milyonlara ulaştı ve her bir yayınla birlikte, tercüme edildikleri dillerin sayısı da arttı. Bu geçici bir edebi moda olsa dahi, yine de bu modanın niçin bu kadar uzun sürdüğünün ve çok geniş bir yelpazeye sahip olan yayın dünyasının niçin gittikçe düzenli bir parçası haline gelmekte olduğunun açıklanması gerekir.

Bir zamanlar editörler ve reklamcılar için oluşturulmuş özel bir sözlüğün başlığı olarak bilinen *Who's Who* (Kim Kimdir), bugünlerde sayısız popüler bağlamda açıkça söylenen ya da ima edilen bir soru haline gelmiş durumda. Bireylere yönelik ilgi bir tür kitlesel dedikodu halini aldı. Haftalık ve aylık yayınların çoğunluğu ve hatta birçok günlük yayın, her sayıda en az bir yaşam öyküsü –ya da yaşam öyküsü fragmanı– yayımlıyor; tiyatro programları bütün oyuncuların kısa biyografilerini sunuyor; *The New Republic* ya da *Harper's* gibi daha sofistike süreli yayınlar, katkıda bulunanların başlıca entelektüel başarılarının özetini veriyor ve kitap ticaretinin popüler mecralarına baktığımızda, gözlerimiz şaşmaz biçimde biyografileri seçiyor. Bütün bunlar bizi, bu tür edebiyatta doyum arayan bir toplumsal ihtiyacın olması gerektiği sonucunu çıkarmaya itiyor.

Bunu anlamanın bir yolu, okurların tepkilerini incelemek, okurların ne aradıklarını, biyografi ormanı hakkında ne düşündüklerini çeşitli mülakatlar aracılığıyla keşfetmektir. Fakat içerik yapısı hakkında daha fazla bilgi edinilene kadar, tepkileri bu şekilde öğrenip yorumlamak için biraz erken gibi görünüyor.

İçerik çözümlemesine yönelik bir deneme olarak, *The Saturday Evening Post* (SEP) ve *Collier's*'ın Nisan 1940 ile Mart 1941 arasındaki bir yıllık yayınına baktık. Fakat okurlar burada sunulan sonuçların, genel ve tematik konular sunan diğer bütün dergilere değiştirilmeksizin uygulanabileceği sonucuna varmamalı. *The New Yorker*'dan, tanesi bir dolara satılan *Fortune*'a kadar uzanan bir yelpazedeki daha düşük tirajlı ve daha pahalı dergilerden yapılan bir seçki

2. 1939 ilkbaharına kadar kitapları 3,1 milyon adet satılmıştı: 1,2 milyonu Almanya'da, 1,1 milyonu ABD'de, 0,8 milyonu da diğer ülkelerde. Karş. Emil Ludwig, *Traduction des ouevres*, Moscia, 1939, s. 2.

olsa, orada sunulan biyografilerin ortalama içerik yapılarının ve dolayısıyla da sosyal ve psikolojik içerimlerinin, daha düşük fiyatlı popüler dergilerdekilerden farklı olması kuvvetle muhtemeldir. İçeriklerdeki farklılık okur kitlesindeki farklılığa denk gelir.

En yakın dönemdeki malzemeler için kapsamlı bir araştırma yapılamamış olması üzücü olmakla birlikte, araştırmaya konu olan dergilerden rasgele seçilen örneklemler, bu ülkenin İkinci Dünya Savaşı'na girdiği dönemden bu yana tercihler ve içerik yapısı açısından temel bir değişikliğin meydana gelmediğini göstermiştir.

1. Biyografi Yazarlarının İdolleri

Malzememizle ilgili bir tartışmaya girmeden önce, geçtiğimiz kırk yıl içinde biyografik yazı türünün durumuna kısaca bakacağız.

Üretim-Dün

Biyografi sayfaları bu süreli yayınların daimi bir parçası değildi. Sayfaları geriye doğru çevirdiğimizde, hem yazı sayısında hem de kişi seçiminde belirgin farklılıklar görürüz.

Tablo 4.1, 1901 ile 1941 yılları arasında yazılmış biyografilerdeki "kahramanlar"ın mesleki dağılımlarının bir dökümünü veriyor.[3] Bu tablo, zaman geçtikçe biyografilerin sayısında muazzam bir artış olduğunu açıkça gösteriyor. Biyografilerin 1941 yılındaki ortalama adedi, yüzyıl başındakinin neredeyse dört katıdır. Biyografi bugünlerde düzenli bir haftalık yazı türü haline gelmiştir. Kırk yıl önce biyografi sayısının görece ne kadar az olduğunu görmek için şu rakamlara bakılabilir: *SEP*'in 1940-41 yılı sayılarındaki en az 57 biyografiye karşılık, 1901-02'deki elli iki sayısında toplam 21 biyografi vardır. O dönemde kurmaca olmayan katkıların, kurmaca malzemeye sayıca hayli üstün olması, bugüne oranla önceki dönemdeki biyografi sayısının azlığını daha da vurgular. Geçmişte ortala-

3. 1940 yılı öncesindeki verilerin toplanması konusunda Mariam Wexner'a müteşekkirim.

Tablo 4.1

1901 ile 1941 Arasındaki Seçilmiş Yıllarda, *The Saturday Evening Post* ve *Collier's* Dergilerinde Mesleklere Göre Biyografilerin Dağılımı

	1901-1914 (5 örnek yıl)		1922-1930 (6 örnek yıl)		1930-1934 (4 yıl)		1940-1941 (1 yıl)	
	Adet	Oran %	Adet	Oran %	Adet	Oran %	Adet	Oran %
Siyaset	81	46	112	28	95	31	31	25
İş ve meslek	49	28	72	18	42	14	25	20
Eğlence	47	26	211	54	169	55	69	55
Toplam sayı	177	100	395	100	306	100	125	100
Yıllık ortalama biyografi sayısı	36		66		77		125	

ma bir dağılım, yaklaşık 3 kurmaca katkıya karşı 8 kurmaca olmayan katkı idi; bugün ise kurmaca olmayan katkılar hiçbir zaman kurmaca katkıların iki katından fazla olmadığı gibi, çoğu zaman iki katından da az oluyor.

Biyografi konularını üç gruba ayırdık: siyasi hayat, iş ve meslek hayatı ve (sözcüğün en geniş anlamıyla) eğlence alanları. Tablomuza baktığımızda, Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde siyasi figürlere çok yüksek bir ilgi olduğunu, işadamları ve meslek erbabı ile eğlence dünyasından kişilerdeyse neredeyse eşit bir dağılım olduğunu görüyoruz. Fakat bu tablo savaştan sonra tümüyle değişiyor. Siyasi figürler %40 oranında azalıyor. Bu rakamsal ilişki 1922 yılından bu yana hayli sabit görünüyor. Siyasi figürleri dışarıda bırakarak meslek dağılımımızı yeniden formüle edersek, ciddi ve önemli mesleklerden kişilerdeki kayda değer azalmayı ve buna karşılık eğlence alanından kişilerdeki artışı daha açık görürüz. Bu değişimin toplumsal etkisi, eğlence alanından kişilerin mahiyetini analiz ettiğimizde çarpıcı biçimde öne çıkar. Bunu Tablo 4.2'de görebiliriz.

Yüzyıl başında eğlence alanından kişilerin dörtte üçünün ciddi sanatçılar ve yazarlar olmasına karşın, bu kategorinin 20 yıl sonra yarıya indiğini ve günümüzde neredeyse tümüyle yok olmak üzere olduğunu görüyoruz.

Tablo 4.2

1901 ile 1941 Arasındaki Seçilmiş Yıllarda, *SEP* ve *Collier's* Dergilerinde Ciddi Sanat Dallarındaki* Biyografilerin Oranı
(Her dönemde eğlence alanındaki biyografilerin yüzdesi halinde)

Dönem	Ciddi sanatlardaki biyografilerin oranı	Eğlence alanındaki biyografilerin toplam sayısı
1901-1914 (5 örnek yıl)	77	47
1922-1930 (6 örnek yıl)	38	211
1930-1934 (4 yıl)	29	169
1940-1941 (1 yıl)	9	69

* Bu grup edebiyat, güzel sanatlar, müzik, dans ve tiyatroyu içerir.

Yüzyılın ilk on yılındaki biyografilerden seçilen tipik bir örnek olarak, *SEP* dergisinde 1901-02'de yayımlanan 21 biyografiden 11'inin siyasi alandan, 7'sinin iş ve meslek hayatından, 3'ünün ise eğlence ve spor alanından gelmesi dikkate değerdir. Siyasi gruptaki kişiler çeşitli yıllarda Seçim Gününe kadar rakamsal olarak öndedir: yüksek makam adayları, yani ABD Başkanı ya da senatörler; Maliye Bakanı; önemli bir eyalet valisi. İş dünyasından banker J. P. Morgan, ortağı George Perkins ve demiryolları müdürü James J. Hill ile tanıştırılırız. Mesleklerde, havacılığın öncülerinden birini, torpidonun mucidini, ünlü bir siyah eğitimciyi, göçmen bir biliminsanını buluruz. Eğlence dünyasından olanlar arasındaysa opera solisti Emma Clavé, şair Eugene Field, popüler kurmaca yazarı F. Marion Crawford vardır.

Böyle bir insan seçkisine baktığımızda, toplumsal olarak önemli mesleklere adil biçimde dağılmış bir tabloyu temsil ettiğini görürüz. 1922 yılında meslek dağılımı hâlâ, günümüz dergilerine mahsus olandan çok yukarıda alıntılanan manzaraya benzer. Örneğin 1922 yılının *Collier's* dergisini ele alırsak, toplam 20 biyografi içinde eğlence alanından sadece 2 kişiye karşılık 8 iş ve meslek adamı ile 10 politikacı buluruz. Politikacıları dışarıda bıraktığımızda, kalanlar arasında şunlar vardır: Maine Üniversitesi'nin ilerici başkanı Clarence C. Little, Cleveland Trust Company'nin sözünü sakınmayan

başkan yardımcısı Leonard P. Ayres, ABD Demiryolları İdaresi'nin genel müdürü James C. Davis, New York Merkez Demiryolları'nın başkanı A. H. Smith ve şehir planlamacısı John Nolen. Eğlence alanından sahne komedyeni Joe Cook'un kısa bir özgeçmişi (Franklin P. Adams tarafından yazılmıştır) ve Charlie Chaplin'in kısa bir otobiyografisi mevcuttur.

Her iki örneklemde de kahramanların büyük oranda üretim idolleri olduklarını, endüstri, iş dünyası ve doğa bilimlerinde üretken hayatlar sürdüklerini söyleyebiliriz. Spor dünyasından tek bir kahraman bile yoktur ve biyografisi verilen birkaç sanatçı ve eğlence alanındaki kişi de ya ucuz ve kitlesel eğlence alanına ait değildir ya da Chaplin örneğinde olduğu gibi sanatına yönelik ciddi bir tutumu temsil eder. (Anekdottan biraz fazlasına denk gelen çok kısa biyografi yazılarını tartışmamızın ve tablomuzun dışında bıraktık. Bunlar az çok düzenli biçimde 1920'li yılların sonuna dek *SEP* dergisinde "Endüstrinin Bilinmeyen Kaptanları", "Wall Street Adamları" veya bazen "Borsa Simsarları", "Kim Kimdir ve Niçin", "Çalışan Adamın Karısı", "Edebiyat Ahalisi" başlıklarıyla yayımlanmıştır.) Yüzyılın ilk çeyreği –belirleyici toplumsal, ticari ve kültürel cephelerde önde gelen kişiler hakkında gerçekten bir şeyler öğrenmek isteyen açık fikirli liberal bir toplum olarak– biyografiyi bağrına basar. Caz bestecilerinin ve sporcuların biyografi kahramanları arasına kabul edildiği 1920'li yılların sonunda dahi, bu kişilerin biyografileri neredeyse tümüyle kendi alanlarının teknik gereklilikleri ve başarıları hakkında okurlara bilgi vermek üzere yazılmıştır.[4] Yani bu insanlar, neredeyse kesintisiz dikkat talep eden özel bir fenomeni temsil eden bir şey olarak değil, ulusal sahnenin bir süsü olarak görülürler.

4. Örneğin bkz. otomobil yarışçısı Barney Oldfield'in muhabire kendi yarış deneyimlerinin yanı sıra yarışın ve otomobillerin mekaniğinin ayrıntılarını anlatması, *SEP*, 19 Eylül 1925; vodvil aktristi Elsie Janis'in taklitlerini yorumlaması ve tekniklerinin ayrıntılarını vermesi, *SEP*, 26 Eylül 1925. Aynı teknik ayrıntılar, 31 Ekim 1925 tarihli *SEP* dergisinde bando şefi Sousa ve 1 Mayıs 1926 tarihli *SEP* dergisinde radyo sunucusu Graham McNamee'nin biyografileri için de geçerlidir. McNamee kendi hayatı ve kariyeri hakkında birkaç sözden sonra radyonun teknik boyutlarını ve radyoda ünlü insanlarla yaşadığı deneyimleri anlatır.

Bahsettiğimiz çağın karakteristiği gibi görünen iki öyküden alıntı yapalım. Theodore Roosevelt'in kısa bir biyografisinde, McKinley suikastiyle bağlantılı olarak aşağıdaki yorum yapılır:

> Genç bir insanın çelik işine bir emekçi olarak girmesini ve hayatının en olgun evresine ulaşmadan önce çalışkanlığı ve yeteneğiyle büyük bir çelik ortaklığının başkanı olmasını mümkün kılan ve herkese başarı şansı tanıyan, bunu başka hiçbir ülkenin yapmadığı ölçüde yapan biz, anarşi tarafından sırtımızdan bıçaklandık.[5]

Her bireye açık olan fırsatlara bu sarsılmaz güven, biyografilerin ana motifidir. Bunlara büyük ölçüde, taklit edilebilecek başarı örnekleri olarak bakılmalıdır. Bu yaşamöyküleri aslında öğretici modeller olarak tasarlanır. En azından ideolojik olarak, gıpta ettiği insana ertesi gün öykünmeyi deneyebilecek kişiler için yazılırlar.

Bir biyografi, ortalama bir kimsenin kendi ilgilerini tarihin önemli yönelimleriyle ve diğer insanların kişisel hayatlarıyla uzlaştırabilmesinin aracı gibi görünür. Geçmişte, özellikle de Birinci Dünya Savaşı'ndan önce popüler biyografi, tarihsel süreçlerin anlaşılması ile başarılı insanlara yönelik ilginin uyumlu bir biçimde bütünleşiyormuş gibi göründüğü iyimser bir hava içinde yazılıyordu.

> Ticaret ve finans alanındaki insanların özgürlük, bilim ve sanatın gerçek kurucuları olduklarını artık biliyoruz – ve onları gereğince izleyip inceliyoruz. ... Elbette Bay Perkins "kendini yetiştirmiş bir insan"dır. Bir kariyer yapmış olan kim öyle değildir ki?[6]

Bu, boş zamanı düzenleme uğraşına ve bunu yapanlara daha fazla ilgi çekmeye ne zamanın ne de arzunun olduğu, ama toplumsal yükselmenin kitlesel bir ölçekte gerçekleşebileceği konusundaki heves ve güvenin karakterize ettiği "aşırı bireyselcilik" döneminin klasik bir formülasyonu olarak alınabilir.

Bazı yerlerde biyografilerin bireysel taklit modelleri olarak işlevlerine ilişkin yorumlar görürüz. "1890 yılında Russell H. Conwell'in yazdığı *Acres of Diamonds* (Elmas Arazileri) başlıklı bir kitap yayımlandı. Bu kitap özellikle hayatta başarı kazanma sorunun-

5. *The Saturday Evening Post*, 12 Ekim 1901.
6. *The Saturday Evening Post*, 28 Haziran 1902.

dan söz ediyordu. Yazar, ünlü ve başarılı kadın ve erkeklerin mücadelelerinden ve zaferlerinden örnekler vererek okuru cesaretlendirme girişiminde bulunmuştu. Başarılı insanlardan örnekler aktarma yoluyla okuru cesaretlendirme akımı devam etti ve son yıllarda, içeriğinin çoğunda ünlü bireylerin örnek hikâyelerinden söz edilen birkaç kitap çıktı. Bazı psikologlar, otobiyografilere ve biyografilere yönelik ilginin kısmen, okurların kendi hayatlarını okudukları hayatlarla karşılaştırma ve böylece başarılı insanların mücadelelerinde cesaret bulma girişimlerinden doğduğunu ileri sürmüşlerdir."[7]

Konuya ilişkin incelemesinde Helen M. Hughes, biyografi meselesini oldukça basitleştirilmiş psikolojik formüllerle ifade etme eğiliminden kaçınmaz. O'Neill, Bernard MacFadden ve André Maurois'den cömertçe alıntılar yaparak, eski biyografilerdeki daha ziyade anmaya ve övmeye yönelik unsurlar ile, "hızla değişen zamanlarda yaşayan insanların telaşlı kesinlik arayışı"nın farklılıklarına işaret eder (ki ona göre günümüzde biyografilere duyulan ilgi de bununla bağlantılıdır).

Tüketim-Bugün

Günümüzün örneklemine döndüğümüzde, geçmişin standartlarından hem niteliksel hem de niceliksel olarak uzaklaşan bir insan çeşitliliğiyle karşılaşırız.

Sadece yirmi yıl önce, eğlence sektöründen insanlar biyografik materyalde gayet gözardı edilebilir bir rol oynuyordu. Şimdiyse sayısal olarak ilk grubu oluşturuyorlar. Yukarıdaki daha erken dönem örneklemlerimizde spor dünyasından tek bir kişi dahi olmamasına rağmen artık sporcuların en başlarda olabildiklerini görüyoruz. Her ikisi de "ciddi taraf"ı temsil eden siyasi figürlerin ve işadamlarıyla meslek erbaplarının biyografilerinin oranı toplam yüzde 74'ten yüzde 45'e gerilemiş durumda.

7. Mandel Sherman, "Book Selection and Self Therapy", *The Practice of Book Selection* içinde, haz. Louis R. Wilson, Chicago: University of Chicago Press, 1939, s. 172.

Hayatın siyasi olmayan boyutlarını temsil eden insan gruplarının oranlarını incelediğimizde, bunların altmış dokuzunun eğlence ve spor dünyasından, yirmi beşinin ise daha önce "ciddi taraf" dediğimiz alanlardan geldiğini görüyoruz. Bu yirmi beş kişinin neredeyse yarısı iletişim alanındandır: Toplam on gazeteci ve radyo yorumcusu vardır. Geri kalan on beş işadamı ve meslek erbabı arasında iki cephane taciri, Athanasiades (118)[8] ve Juan March (134); sahte bir doktor olan Dr. Brinkley (3); çoğu kimsenin güvenilmez bir mali uzman olarak gördüğü Bay Angas (20); "büyük oynayan" bir at yarışı bahisçisi olan Pittsburgh Phil (23); kadın denizci Bayan D'Arcy Grant (25); bir adada dinlenme tesisi olan Jo Carstairs (54); faydalı ve tuhaf küçük aletlerin mucitleri Varian biraderler (52); dayanıklı spor aletlerinin mucidi Bay Taylor (167); yol kenarı lokantaları alanında bir dâhi olan Howard Johnson (37); o zaman profesyonel bir model olan Jinx Falkenburg (137); ve son olarak pahalı ve gözde bir hazırlık okulunun emekli rektörü Dr. Peabody (29) bulunur.

Nihayetinde "ciddi" insanlar da o kadar ciddi değillerdir. Aslında endüstriyel, ticari ya da profesyonel etkinliklerin oldukça önemli ya da karakteristik figürleri olarak bakılabilecek sadece 9 kişi vardır; bunların da altısı gazeteci ya da radyo yorumcusudur.

Geçmişin kahramanlarına "üretim idolleri" dedik; günümüz dergilerindeki kahramanlara ise "tüketim idolleri" diyebileceğimizi düşünüyoruz. Gerçekten de, neredeyse hepsi doğrudan ya da dolaylı olarak boş zaman alanıyla ilişkilidir: Ya toplumun temel ihtiyaçlarına hizmet eden mesleklere ait değildirler (örneğin eğlence ve spor dünyasının kahramanları) ya da toplumsal olarak üretken bir failin bir karikatürü olmaktan öteye gitmezler. On gazete ve radyo çalışanını, profesyonel modeli, spor aletleri mucidini, sahte doktoru, at yarışı bahisçisini, faydalı küçük aletler mucitlerini, dinlenme tesisi sahibini ve lokanta zinciri sahibini; eğlence ve spor dünyasından gelen altmış dokuz kişilik gruba eklersek, toplam doksan dört siyasi-

8. Parantez içindeki sayılar, incelenen öykülerin bibliografisine gönderme yapıyor; bilgi için bu bölümün sonundaki Ek'e bakabilirsiniz. 1'den 57'ye kadar olan sayılar *SEP*'e, 101'den 168'e kadar olan sayılar *Collier's*'e gönderme yapıyor. *SEP* ile *Collier's* arasındaki fark için bkz. Ek, Tablo 4.4 ve 4.5.

olmayan kahramanın seksen yedisinin doğrudan tüketiciler dünyasında etkin olduğunu görürüz.

Tüketimle tam olarak bağlantılı sayılmayan sekiz figürün sadece üçü –ismen, otomobil üreticisi Sloan, mühendis ve sanayici Stout ve havayolu çarı Smith– üretim dünyasının önemli ya da karakteristik şahsiyetleridir. İki silah ve cephane üretimi kodamanı, kadın şilep kaptanı, hazırlık okulu müdürü ve güvenilmez piyasa peygamberi bize mistik romanlar ve benzer kurmaca türlerindeki standartlaşmış başkarakterleri hatırlatır: "ortalama" yüzeyin ardına "magazinel" bir durum gizlenmiş olmasa bizi sıkıntıdan öldürecek kadar normal ve tipik bir kişisel ve mesleki arka plana sahip kişiler.

Etkinlik alanlarına göre yapılan böyle bir sınıflandırmanın yerine daha kabasını, mesleklere göre yapılanı koyarak, kahramanlarımızın mesleki katmanlaşmasını yeni bir biçimde sunmaya hazırız. Bunun için *SEP* ve *Collier's* dergilerinin 1940-41 yıllarındaki sayılarının baz alındığı Tablo 4.3'e bakalım.

Tablo 4.3

Kahramanlar ve Alanları

	Öykü sayısı	Yüzde
Üretim alanı	3	2
Tüketim alanı	91	73
Eğlence ve spor figürleri	69	55
Gazete ve radyo figürleri	10	8
Tüketim malları temsilcileri	5	4
Hafif kurmaca konu başlıkları	7	6
Siyaset alanı	31	25
Toplam	125	100

Çok uzak bir gelecekte eğer bir öğrenci, İç Savaş'tan sonraki en büyük krizin ilk evrelerinde Amerikan halkının hangi figürlere baktığını bulmak üzere 1941 yılının popüler dergilerini bir bilgi kaynağı olarak kullansaydı, grotesk bir sonuca varırdı. İş ve sanayi teşebbüsleri azami hız ve verimliliğe doğru vites yükseltmişken, kitlelerin idolleri, geçmişte olduğu gibi üretim mücadelesinin önde gelen

figürleri değil, filmlerin, spor sahalarının ve gece kulüplerinin başrol oyuncularıdır. 1900 ve hatta 1920 yılı civarında, dergilerdeki kahramanların mesleki dağılımları ulusun mevcut eğilimlerinin oldukça doğru bir yansımasıyken, bugün kahraman seçiminin, sahici bilgi ihtiyacından hayli farklı ihtiyaçlara karşılık geldiğini gözlemliyoruz. Biyografiler, onları artık bir yönelim ve eğitim aracı olarak görmeyi istemeyen ya da beceremeyen kitleler için bir düş dünyası yaratmış gibi görünüyor. Kitleler toplumsal üretimin failleri ve yöntemleri hakkında değil, toplumsal ve bireysel tüketimin failleri ve yöntemleri hakkında bilgi alıyorlar. Okumaya ayırdıkları boş zamanlarında, neredeyse tümüyle, okurların doğrudan ya da dolaylı olarak boş zaman ihtiyaçlarını karşılayan insanlar hakkında okuyorlar. Dramatik karakterin mesleki durumu, toplumsal üretim süreci ya tamamıyla yok edilmiş ya da zımnen anlaşılıyormuş ve daha fazla yoruma mahal yokmuş gibi düzenleniyor. Öte yandan boş zaman, üzerine yaygın okuma ve inceleme yapılması gereken yeni toplumsal bulmaca gibi görünüyor.

Toplumu çekip çeviren bütün toplumsal faillerin bir tüketiciler topluluğu olarak yansıtılması, muazzam bir iş dünyasının pazarladığı ve başka bir kitlesel kurum olan ulusun dergi okuyan kesiminin tükettiği standartlaşmış bir ürüne dönüşen bir edebi türü temsil ediyor. Böylece biyografi, kitle edebiyatının diğer unsurları arasında kitlesel bir unsur olarak varlığını sürdürüyor.

Savaş durumunun bu eğilimi ne ölçüde onayladığına, değiştirdiğine ya da hatta tersine çevirdiğine bakmak çok önemli olacaktır. Birkaç rasgele gözleme değinilebilir.

12 Temmuz 1942 tarihli *New York Times* "Magazine"de, "Wallace 'Yeni Tecritçiliğe' Karşı Uyardı" başlığıyla bir makale yayımlanmıştır. Yazıda ABD Başkan Yardımcısının tenis oynarken çekilmiş bir fotoğrafı vardır. Fotoğraf başlığı "Bay Wallace'ın Servisi"dir. Bu resim ve başlık çok açıklayıcı bir simgedir. Buradaki "servis" (*service*) sözcüğü toplumsal faydaya (hizmete) değil başkan yardımcısının özel hayatındaki bir aktiviteye gönderme yapar.

Buna, 1942 yılının yaz ayları boyunca *SEP* ve *Collier's* dergilerinin yayınlarından rasgele seçilen birkaç sayıdan alıntılar eklene-

bilir. Bu çalışmanın diğer bütün kısımlarında kendimizi katı biçimde biyografik katkıları çözümlemekle sınırlandırmış olmamıza karşın, burada bu yıl için seçtiğimiz bütün sayılardan bazı başlıkları alıntılayarak tüketim alanlarının genel önemini vurgulamak istiyoruz. Amerika'nın savaşa aktif katılımından beri sadece biyografi kahramanlarının seçiminde değişiklik olmakla kalmadı, aynı zamanda kurmaca olmayan başka birçok yazı da tüketicilerin ilgileriyle alakadar olmayı sürdürüyor.

8 Ağustos 1942 tarihli *SEP* dergisindeki kurmaca olmayan on yazıdan beşi tüketiciler dünyasıyla bağlantılıdır: Hollywood'daki ajanslar üzerine bir yazı dizisi; yerel bir sirk üzerine bir haber; yol kenarındaki lokantalar üzerine bir haber; kadınların kitap okurları olarak bir analizi ve at arabası üzerine bir deneme. Bir hafta sonraki 15 Ağustos 1942 tarihli sayıda Uluslararası Açıköğretim üzerine bir haber; Hollywood temsilcileri üzerine yazı dizisinin devamı ve radyo idolü Kate Smith'in bir biyografisi vardır. Ya da *SEP* dergisinden çok daha fazla yazısını savaş başlıklarına ayıran *Collier's* dergisine bakalım. 4 Temmuz 1942 tarihli sayıda, dokuz yazıdan beşi tüketiciler dünyasına aittir. Burada yine at arabası üzerine bir yazı vardır, bir başkası bir beyzbol kahramanı üzerinedir, üçüncü bir yazı bir ordu komedyeni, dördüncüsü bir Broadway yapımcısı ve sonuncusu bütçeye uygun açık büfe yemekler üzerinedir. Üç hafta sonraki 25 Temmuz tarihli sayıda on yazıdan yine beşi aynı kategoriye aittir.

Başka bir deyişle, halihazırdaki kriz esnasında önde gelen iki popüler derginin dört sayısında bulunan otuz yedi yazının en az on yedisi, ortalama yurttaşın damak tadını ve eğlence imkânlarını konu alıyor. Savaşın hemen öncesinde ve savaş boyunca okuyan halka sunulanların çoğunun, neredeyse tamamen önemli toplumsal meselelerden arındırılmış olduğunu görüyoruz.

Bütün bu portrelerde ortak bir profesyonel fizyonomi keşfetmemiz, insanların seçiminde geçerli olanın, bu insanlar hakkında ne söylendiğinin seçiminde de geçerli olacağı tahmininde bulunmamız konusunda bizi yüreklendirdi. İzleyen sayfalarda göstereceğimiz üzere bu hipotez ziyadesiyle doğrulandı. İçerik analizimiz, yalnızca belli konuların varlığındaki, yokluğundaki ve ele alınışındaki çarpı-

cı düzenlilikleri açığa çıkarmakla kalmadı, aynı zamanda bu düzenliliklerin biyografi figürlerinin seçiminde anahtar olan tüketim kategorisinin ta kendisi çerçevesinde yorumlanabileceğini gösterdi. Tüketim, bu öykülerin her veçhesine nüfuz etmiş bir temadır. Yazarın gerek edebi tarzında gerekse kişisel ilişkileri, meslekleri ve kişilikleri sunumunda gözlemlemiş olduğumuz niteliklerin hepsi tüketici kavramı etrafında birleştirilebilir.

Öykülerin içeriklerini dört sınıfa ayırdık. İlk olarak insanın sosyolojik yönleri denebilecek boyutlar yer alıyor: diğer insanlarla ilişkileri, gündelik hayat örüntüsü, yaşadığı dünyayla ilişkisi. İkincisi, insanın psikolojisi: gelişiminin doğası ve kişiliğinin yapısı. Üçüncüsü, insanın tarihi: dünyayla karşılaşmasının neye benzediği – hâkim olduğu ya da olamadığı nesnel dünya. Dördüncüsü, yazarın dil seçimi yoluyla az çok bilinçli biçimde ilettiği verilerin değerlendirilmesi. Bu sınıflandırmanın bir parça keyfi olduğunu kabul ediyoruz, ama özellikle bu tip içerik analizlerinin azlığı dikkate alındığında bunun epeyce verimli bir tabloyla sonuçlandığını düşünüyoruz.

125 öyküde dört kategorimize denk düşen bütün pasajları topladık. Burada amacımız 2400 alıntıyı derinlemesine çözümlemekten ziyade, onların incelenmesi sonucunda vardığımız ve içerik analizinde başka araştırmaları kışkırtabileceğini umduğumuz birkaç gözlem ve hipotezi sunmak. Öykülerimizi incelerken, hayatı aktarılan kişinin siyasetle ya da genel olarak toplumsal problemlerle ilişkisi gibi canalıcı konulara yönelik arayışımız neredeyse bütünüyle boşa çıktı. Sosyoloji kategorimiz kahramanların *özel hayatlarıyla* sınırlıydı. Benzer şekilde, psikoloji kategorimiz, temelde başına bir dizi olay gelen ve kendisinin yaptığı bir şeye bağlı değilmiş gibi görünen bir başarıyla sonuçlanan durağan bir insan imgesi içeriyordu. Bu kategorinin tamamı, öncelikle yine başarı verileriyle ilgilenen, sonra ise "*salt olgular*" kataloğu niteliğine bürünen tarih kategorimizle birleşti. Yazarların seçtikleri kişileri nasıl değerlendirdiklerine ilişkin materyali taradığımızda açıkça şunu gördük: Biyografi yazarları, kahramanlarını bir yandan ayrım gözetmeyen *üstünlük sıfatları* aracılığıyla savunurken, bir yandan da onları ortalama insan düzeyine olabildiğince yaklaştıracak biçimde yorumlama eğilimindeydi.

II. Özel Hayatlar

Okur, toplu taşıma araçlarında bilim, spor, iş hayatı ve siyaset dünyasından az çok ünlü olan insanların özelliklerini resmeden "Özel Hayatlar" adlı bir posteri fark etmiş olabilir. Bu başlık biyografilerimizin hepsi için uygun bir simgedir. Bu yaşamöykülerinin sırf kahramanların özel hayatları konusunda bilgi içerdiğini söylemek biraz abartılı olsa da, hakikatten çok da uzak değildir. Kamusal figürlerin özel işlerine ve alışkanlıklarına fazla yer ayırmak bir zamanlar düpedüz hor görülürken, bu konu artık ilgi odağı olmuş durumda. Bunu abartılı bir ifade olarak görme nedeni bir bakıma şaşırtıcıdır: İnsanın mesleki kariyeri ve bunun gerektirdikleri hakkında çok fazla olmasa da bir şeyler öğreniriz, ama özel hayatının önemli kısımları hakkında hayli bilgisiz bırakılırız.

Soyaçekim ve Ebeveynler – Arkadaşlar ve Öğretmenler

Kahramanlarımızın bize anlatılan kişisel ilişkileri genel olarak ebeveynler ve arkadaşlardan oluşan iki grupla sınırlıdır. Her iki grup da özgül bir anlamda ele alınır: Ebeveynler yaşlı akrabaları veya ataları da içerir; arkadaşlar ise az çok, kahramanın kariyerinde değerli olan kişilerle sınırlıdır. Öykülerin yarısından fazlasında, baba ya da anne veya genel aile geçmişine en azından değinilir. Clark Gable'ın "inatçı kararlılığı" "Pennsylvania'daki Alman ataları"ndan* kaynaklanmış gibidir (6); çalışkan Dışişleri Bakanlığı yetkilisi Bayan Shipley, "Metodist bir rahibin kızı"dır (8); Senatör Taft "gerek doğuştan gerekse aile terbiyesi itibariyle bir aristokrat" olmanın yanı sıra "babası gibi ölçülü"dür (101). Brenda Joyce'un aile durumu bize bir nebze açılır çünkü "annesiyle babası arasında bir ayrılık yaşanmış" tır (110). Gelgelelim, aileye dair genel formül daha ziyade Joan Carroll'ınki gibidir: "Genç ve ağırbaşlı bir anne ... başarılı bir mühendis baba ... kendisinden altı yaş büyük bir izci ağabey" buluruz (143);

* On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Güney Almanya, Doğu Fransa ve İsviçre'den göç edip Pennsylvania'ya yerleşenler. – *ç.n.*

yaşlı Fadiman çifti hakkında çok sempatik şeyler duyarız, "baba mücadele eden bir Rus göçmeni ve eczacı, anne ise hemşire"dir (47); yukarıda alıntılanan Clark Gable örneğinde olduğu gibi atalarla ilgili epey bir şey öğreniriz. Çalışma Bakanı Frances Perkins'in "atalarının 1630 ile 1680 yılları arasında New England'ın her yanına yerleştikleri" bize anlatılır (22); kadın şilep kaptanı D'Arcy Grant, "dikbaşlı, palavracı İrlandalılar ile öncü Amerikalılardan oluşan atalara" sahiptir (25); Raymond Gram Swing "sıkı bir New England geleneğinin mirasçısı"dır (42); Varian biraderlerde "Kelt kanı" vardır (52); kadın matador Conchita Cintron'da ise "İspanyol, İrlanda kökenli Connecticut ve Şili unsurları" buluruz (116).

Buradaki tuhaflık, yazarların ebeveynlere değinmesinden ziyade bunun hakkında söyleyecek çok fazla, diğer insan ilişkileri hakkında ise söyleyecek çok az sözleri olmasıdır. Sanki yazar, okura, kahramanının büyük ölçüde biyolojik ve bölgesel mirası açısından anlaşılması gerektiğini hissettirmek istiyor gibidir. Bu, toplumsal olgulara bir tür ilkel Darwinci bakıştır: açıklama ve sorumluluk yükünü geçmiş nesillerin omuzlarına yerleştirme eğilimi. Bireyin kendisi salt geçmişinin bir ürünü olarak görülür.

Edilgenlik unsuru, en sık zikredilen ikinci kişisel ilişki grubu olan arkadaşlar ve öğretmenlerde de bulunur. Yine materyallerin bazılarına bakalım. Kadın diplomat Bayan Harriman'ın "birçok güçlü ve sadık arkadaşı olduğu için Norveç Elçisi" yapıldığını (14); büyük zarara uğramış lokantacı Johnson ile onun varlıklı doktor dostu arasındaki arkadaşlığı (37); film aktrisi Brenda Marshall'ın kariyerinin her nasılsa "yönetmen yardımcısı bir kızla arkadaşlığı sayesinde" kurtulduğunu (161); Senatör Byrnes'in "gözü açılmış yaşlı bir Charlestonlu kendisine işin püf noktalarını gösterdiği için" iyi bir başlangıç yaptığını (18), Bayan Perkins'in ise "kendisine büyük hürmet gösteren özel sekreteri tarafından 'korunduğu' "nu (22) öğreniriz.

Kahramanlarımızı arkadaşlığın etkin tarafları olarak gösteren bir olay çok nadir bulunur. Birçok durumda arkadaşları yardımcılarıdır; sık sık da, sonradan arkadaş haline gelen öğretmenleridir. Bu noktada, kaba bir Darwinciliğin, "yakın çevre" teorisinin kaba ve çarpıtılmış bir versiyonuyla tamamlandığını, kahramanın ataların ve ar-

kadaşların bir ürünü olduğunu söylemek belki meseleyi biraz abartmak olacak. Ama bu ifade biraz abartılı olsa da, kahramanın, insan ilişkilerinde veren değil alan taraf konumunda olduğunu açıkça gösteriyor.

Bu ifadeyi, belirleyici insan ilişkilerinin, hatta özel hayatlar için belirleyici olanların dahi bu biyografilerde bulunmadığına ilişkin yorumumuza dönerek tamamlayabiliriz. Karşı cinsle ilişkiler alanı neredeyse hiç yoktur. Bu gerçekten de çok tuhaf bir durumdur. Sahne ve perde aktörleri ve aktrisleri, gece kulübünde çalışan eğlence personeli gibi insanlara yönelik tercihin, böyle insanların aşk ilişkilerine dönük özel bir merak doğuracağını varsayarız ama durum hiç böyle değildir. Aşk, tutku, hatta evlilik alanı yalnızca yaşam istatistikleri olarak söz etmeye değer gibi görünür. Dorothy Thompson'ın "aşkın ağına düştüğü"nden, kısa süre sonra Lewis'in "ona doğrudan evlenme teklif ettiği"nden (9); Senatör Brynes'ın "ona göz kulak olan alımlı bir eşle evlendiği"nden (18); sanayi kralı Sloan'ın "Bayan Sloan ile o yaz evlendik ... kendisi Roxbury'de yaşıyordu" dediğinden (24); Bayan Peabody'nin rektörle "okulun ilk yılı biterken" evlendiğinden (29) haberdar edilmemiz yeter de artar. Raymond Gram Swing hakkında sadece iki kez evlenmiş olduğu bize söylenir (42); beyzbol oyuncusu Lyons'ın bekârlığı konusunda, "üniversite aşkıyla evlenmenin kıyısından döndüğü"nü (53), meslektaşı Rizzuto'nun ise "pek istikrarlı olmadığı"nı (57) öğreniriz. Siyasetçilerin hayatı hakkında, Büyükelçi Lothian'ın "kadınlarla iyi geçindiği"ni (115) ve Thomas Dewey'nin "erkeklerin adamı olmasına rağmen kadınların da onu beğendiği"ni (117) öğrenmekten memnun oluruz. Chris Martin'in "evlendiği, bir aile kurduğu" (121) ve on yedi yaşında bir kızın yapımcı Michael Todd'dan "onunla evlenecek kadar etkilendiği" (131) konusunda kısaca bilgilendiririliriz.

İnsan ilişkilerinin en önemli kısmı olduğunu düşündüğümüz şeylerle ilgili öğrendiklerimiz, nesnel bir şekilde ifade edilen bu olgulardan ibarettir, örneğin kısaca değinilen bir evlilik ya da boşanma gibi. Eğer yine bu popüler biyografilerin çok uzak bir gelecekte tek bilgi kaynağı işlevi gördüğünü hayal edersek, geleceğin tarihçisi, bizim zamanımızda evlilik kurumunun ve hiç kuşkusuz cinsel

tutkuların gayet ihmal edilebilir bir etmen olduğu sonucuna varmak durumunda kalacaktır. Bu fenomenlere tayin edilen beşinci sınıf rol, ebeveynlik ve arkadaşlık üzerindeki vurguyla çok uyumlu görünür. Aşk ve tutku cömertlik gerektirir, miras ve tavsiyeyle ne ilk elden açıklanabilecek ne de sınırlanabilecek olan üretken zihinsel ve duygusal güçler sergilemeyi gerektirir.

Epey eğlendirici bir gözlem: Öykülerin hemen hemen üçte birinde kahramanın gözlerinden bahsedildiğini gördük. Bütün olası fizyonomik ve bedensel özellikler içinde sadece gözlerin böyle popüler olması hayli şaşırtıcıydı. Beyzbol hakemi Bill Klem'in neredeyse "doğaüstü bir iyilik yansıtan ... parlak mavi gözleri" (104), General Weygand'ın ise "mütevazı kahverengi gözleri" (107) vardı. Matador Bayan Cintron "mavi gözlü"ydü (116); gece kulübü şarkıcısı Moffett'in ise "çok parlak mavi gözleri" (119) vardı.

Biyografi yazarlarımızın bedensel tercihlerini nasıl açıklayacağımızdan çok da emin değiliz. Gözlerden çoğunlukla "ruha açılan pencere" olarak söz edilir. Belki de yazarların kahramanı bu şekilde anlatmaları, kendilerini kelimelerle iyi ifade edemeyen ve başkalarının ruhlarını gözlerinden anladıklarına inanan okurları hoşnut ediyordu. Bu da psikolojik bir derinliğe erişmeye yönelik sahici bir çaba yerine sunulan klişelere bir başka örnektir sadece.

Ev ve Sosyal Hayat – Hobiler ve Yemek Tercihleri

Gördüğümüz gibi kahramanlar ağırlıklı olarak, düzenlenmiş boş zaman ve tüketim alanından gelmektedir. Sunum sırasında üreticilerin ve tüketim malları temsilcilerinin nasıl kendi müşterilerine dönüştüğünü görmek etkileyicidir. Sigara içmekten poker oynamaya, pul koleksiyonu yapmaktan kokteyl partilerine kadar kişisel alışkanlıklar, incelenen bütün öykülerin yüzde 30-40'ında samimiyetle kaydedilir. Aslına bakılırsa, çalışma saatleri sonrasındaki ya da dışındaki alışkanlıklar, zevkler ve eğlenceler söz konusu olduğunda, derginin biyografi yazarı meraklı bir muhabire dönüşür.

Politikacılar özellikle sade bir hayat sürüyormuş gibi görünürler – Taft "sigara içmez" (101); General Weygand da öyle (107); eski Britanya Büyükelçisi Lothian "yirmi beş yıldır ağzına içki sürme-

miştir" (115). Bir de "puro ve sigara içmeyen" film aktörü Chris Martin (121) ve "en favori bağımlılığı büyük siyah Brezilya puroları" olan Alman Mareşal Milch (146) vardır. Bazı favori alışkanlıkları ya da yemekleri alıntılarsak: Dorothy Thompson "Viyana usulü yemekler yapmayı" sever ve "acemice yapılmış et suyuna çorba ile beceriksizce yağ sürülmüş çörekten" nefret eder (9). Art Fletcher'ın "mükemmel sindirimi" konusunda sevinmeye davet ediliriz (7). Binbaşı Angas'ın da onun kadar şanslı olmasını dileriz, zira "iyi yemek yemek onun ikinci kariyeri"dir ve "daima aç"tır (20). Sirk patronu North da hayli gelişkin bir yemek zevkine ve yemekle neyin iyi gideceği bilgisine sahip görünür: "Üç poundluk bir bifteğin yanında, değişmez bir sırayla bir Martini, bir Manhattan ve bir bira içer, bol miktarda turpla birlikte" (26).

Kahramanlarımızın masum hobilerine gelince: Art Fletcher "akşamın erken saatlerinde izlenen filmlerden" ve "ülkeyi otomobille gezmekten" hoşlanır (7); Senatör Byrnes, "Güneyli herkesin sevdiği uzun açık saçık esprili anekdotlar anlatmakla" hoşça vakit geçirir (18). Beyzbol oyuncusu Paige, "uzman bir dansçı ve şarkıcı"dır (19); Westbrook Pegler "poker oynar" (28); ve en çok uğraştığı hasmı Belediye Başkanı Hague da "kumardan hoşlanır" (36); meslektaşı, *Times*'ın Londra temsilcisi Sir Willmott Lewis "poker oynar" (49), Swing ise badminton oynamaya gider (42). Greer Garson biraz daha ciddidir, "serbest kaldığı her dakika bol bol okur ve tiyatro hakkındaki bilgisini artırır" (113). Hobi olarak golf, Senatör Taft'ı (101), faşist Muti'yi (114), "Blondie" çizeri Chic Young'ı (165), beyzbol oyuncusu Lyons'ı (53) ve Büyükelçi Lothian'ı (115) birleştirir.

Dahası, "partinin neşesi" olmaktan kimin hoşlanıp kimin hoşlanmadığı ve apartman dairesinde ya da müstakil evde günlük rutinin nasıl olduğu bize anlatılır. Örneğin Fletcher ailesi "erken yatıp erken kalkar" (7); Hank Greenberg ise "mütevazı biçimde ebeveynleriyle yaşar" ama aynı zamanda "gece kulüplerinden, parlak ışıklardan ve güzel kızlardan hoşlanır" (56). Aktris Stickney'nin şehir merkezindeki cazip evinden (145), siyasetçi Edward Flynn'in "on beş odası, beş banyosu ve sokağa inen özel asansörü" olan evinden (138); bale yönetmeni Balanchine'in "Long Island'da mükellef bir

eve ve New York'ta hoş bir apartman dairesine nasıl rahat bir şekilde yerleştiği"nden (152) haberdar oluruz.

Sosyal toplantılara gelince: Nancy Hamilton'ın partileri "hiç de şaşaalı değildir ama eğlencelidir" (103). Gazeteci Silliman Evans "çok geniş alanlara yayılan açık hava eğlencelerini başlatmıştır" (39); meslektaşı Clifton Fadiman'ın ise "çok az sosyal hayatı vardır, akşam yemeği partilerine nadiren gider" (47). Alışkanlıkları, özel ada kraliçesi Jo Carstairs'inkilere yakın görünür: "... Birkaç arkadaş, dünyanın en kısa konuk listelerinden birini oluşturur" (54).

İki yüzden fazla alıntı boyunca bu böyle gider ve sosyal ilişkileri konu alan bir incelemeyi bir tüketici araştırması haline getirir. Halkın biyografi merakını uyandıran ne bir "yapanlar" dünyası, ne de bir "yapma" dünyasıdır. Tüm eğilim kabullenmeye yöneliktir: biyolojik ve eğitimsel miras; yardım eden arkadaşlar ve öğretmenler; evin sağladığı fiziksel koruma ve yeme-içmenin sağladığı fizyolojik koruma; sosyal eğlenceler yoluyla sosyal konumun ve itibarın korunması; zihnin ve çalışmaya dönük enerjinin tamamen birtakım hobilere dayanması. Burada modern bireyin tabi olduğu belirleyici trendlere çok yaklaşırız. Birey artık dışarıya dönük enerjilerin ve eylemlerin merkezi; tükenmez bir inisiyatif ve girişim kaynağı; çalışması ve verimliliği sadece yakınlarının geleceğine ve mutluluğuna değil aynı zamanda genel olarak insanlığın gelişimine de bağlı olan bir bütün olarak görülmez. "Verenler" yerine "alanlar"la karşılaşırız. Bu yeni kahramanlar her şeyi verili saymaya yönelik bir arzuyu temsil ederler. Dünya çapında bir sosyal güvenlik fantazmagorisini; üreme ve eğlence için gereken şeylerin kendilerine sunulmasından başka bir şey istememe tavrını; kitlesel tatminin bu tür amaçlarına götüren araçların nasıl icat edileceği, şekillendirileceği ya da uygulanacağı konusuna yönelik ilgiden yoksun bir tutumu temsil ediyormuş gibi görünürler.

Birkaç bireyin kişisel hayatı aracılığıyla topluma bakarsak, toplumun çarpıtılmış bir resminden başka bir şey göremeyiz. Fakat geçmişte, kahraman ile ulusun yakın tarihi arasındaki bağı gösterme girişiminde bulunanlar oldu. İlk biyografi yazarlarından biri olan D. G. Phillips'in söylediği gibi:

Ortaya koyulabilecek güçlü yapıtların, hepimizin hızla yaklaşan ölümün hükmü altında olduğumuzun bilincinde olan her çağ hevesle daha genç insanları, tanınmamış insanları arar. Bütün güçlere ve bütün yeteneklere ihtiyacı vardır. Özellikle yaratma, düzenleme ve yönetme yeteneklerine.[9]

Günümüzde vurgu, "yaratma, düzenleme ve yönetme yetenekleri" üzerinde değil, beslenmenin ve boş zamanın rutin işlevleri üzerindedir. Toplum biçimsiz bir tüketiciler kalabalığı şeklinde ayrışırken tarihin gerçek savaş meydanı geri plana çekilir ya da basmakalıp bir fon haline gelir. Greer Garson ile Mahatma Gandhi ortak paydada buluşur: Biri "patates ve güveç sever; yulaf ve mezgitten oluşan bir kahvaltıdan hiç bıkmaz" (113); diğerinin "akşam yemeği sadedir – birkaç hurma, biraz pilav, keçi sütü" (124); Hitler ve Chris Martin "sigara içmez ..." (121).

III. Salt Olgular

Phillips'in yaklaşık altmış yıl önce Pierpont Morgan'ın "sağ kolu" George Perkins hakkında yaptığı yorumlar, kahramanlarımızın sosyolojilerinden psikolojilerine bir geçiş işlevi görebilir. Kişisel inisiyatifin kullanılmasını bekleyen bağımsızlık ve liderliğe yaptığı vurguyla Phillips özel kapitalizmin ideal karakter tipini ifade eder.

Yukarıdaki alıntıda, varlığı önceki biyografilerdeki psikolojik bakışı niteleyen, yokluğu ise günümüz koşullarında çok manidar olan en az iki unsur mevcuttur: gelişme ve yalnızlık.

"Genç, tanınmamış insan" tabirinde, orta sınıf kültürünün yükselişi boyunca kavrandığı şekliyle kişilik mefhumundan miras kalmış bir şeyler vardır: verili bir toplumsal çerçevede geliştirilmesi gereken zihinsel, ahlaki ve duygusal bir potansiyeller bütünü olarak birey. İnsan hayatının özü olarak gelişme, bireyin zihnindeki monolog içinde kendini bulması gerektiği düşüncesiyle bağlantılıdır. İnsan varoluşu, varlığın yalnızlığından ve kendi yeteneklerini sergileyerek dış dünyaya açılmasından ibaretmiş gibi görünür. Alıntımız

9. D. G. Phillips, "The Right Hand to Pierpont Morgan", *The Saturday Evening Post*, 28 Haziran 1902.

bu kavrayışın daha sonraki biçimlerinden biridir: yaratma ve kazanma konusunda sınırsız imkânla kendini geliştiren ve savaşan birey.

Tarihi Olmayan Ruhlar

Günümüz insanı üzerine bir denemesinde Max Horkheimer, "Gelişmenin varlığı sona ermiştir," der.[10] Çocukluktan doğruca yetişkin yaşamına geçiş üzerine sözleri, "Çocuk yürür yürümez büyümüş olur ve büyümüş olan da ilkesel olarak hep aynı kalır,"[11] şeklindeki gözlemi sanki bizim biyografi kahramanlarımız üzerine bir yorum gibidir. Alıntılarımız içinde, kahramanın çocukluğunu sonraki hayatına bağlamayı deneyen bir pasajlar koleksiyonu yer alıyor. Öykülerin neredeyse yarısı çocukluktan olgunluğa giden yola ilişkin birtakım yorumlar içeriyor. Bu, bizim genel iddiamızla çelişmez mi, kişiliğin ortaya çıkışına ilişkin klasik kavrayışın bir çeşitlemesi değil midir? Yanıtlamadan önce birkaç temsili pasajı inceleyelim: Güreşçi Allman, on iki yaşındaki halinden bahsederken, "Güreş, sorunumun çözümüydü," der (13). At yarışı bahisleri kralı Pittsburgh Phil "on dört yaşındayken –kendi tavukları üzerine– bahse girmeye başlamış"tır (23). Mucit Stout hakkında şöyle denir: "Ailesiyle birlikte nerede yaşadıysa orada basit bir dükkân kurup bir şeyler icat ediyordu" (41). Geleceğin aktörü Ezra Stone, on iki yaşındayken "aktörleri yönetip haftanın sonunda ücretlerini ödeyerek" çocuklar için bir radyo programı yapmıştı (108). Ringling-Barnum'un müdürü J. R. North'un "oyuncak yerine gerçek bir sirki vardı" (26). Geleceğin film yıldızı Greer Garson "yürümeye başladığı andan itibaren bir aktris olmak istemiş"ti (113). Gece kulübü şarkıcısı Hildegarde'ın ebeveynleri "Hildegarde on sekiz aylıkken, onu götürdükleri bir operadaki bütün bir aryayı mırıldandığı zaman şaşırmamışlardı" (135).

Çocukluk ne tarihöncesi ve bireyin karakterinin anahtarı ne de yetişkinliğe geçişin ve bir yetişkinin zengin çeşitliliğinin oluşumunun bir evresi olarak görülür. Çocukluk, bir insanın mesleğinin ve kariyerinin erken tarihli bir basımından, bir mini-versiyonundan

10.-11. Max Horkheimer, "The End of Reason", *Studies in Philosophy and Social Science*, Cilt IX (1941), No. 3, s. 381.

başka bir şey değildir. Bir insan dün ve bugün daima bir aktör, doktor, dansçı, girişimcidir; insan hayatının –düşünsel, zihinsel ve duygusal bir yaratıcılığın– hassas ve bilinmeyen potansiyeliyle, kendisi ve toplum için etkili bir potansiyelle doğmamış, tersine belli bir işlev için ve o işlevle damgalanmış halde dünyaya gelmiş ve dünyada kalmıştır. Birey ticari bir marka haline gelmiştir.

Öykülerin üçte birinden fazlasında bir "başarı teorisi"ne yönelik bir girişimde bulunulmuş gibi görünmekle birlikte, ortalama bir bireyin kendi iyiliği için izleyeceği sihirli bir formül sunulmaz. Yanıtların çoğu, anahtarın "içgüdü" veya başka muğlak niteliklerde bulunabileceğine dair az çok abes yorumlardan oluşur. Golf oyuncusu Bobby Jones "derin bir oyun aşkıyla doğmuş olmalı"dır (11). Senatöre gelince: "Liderlik Byrnes'ın gerçek dehası"dır (18). Pittsburgh Phil "içgüdüsel olarak iyi bir at yarışı bahisçisi"dir (23). İşadamı Durand N. Briscoe "promosyon ve spekülasyon konusunda güçlü içgüdülere sahip" gibi görünür (24). Futbol koçu Kendrigan'ın başarıları kendisi için bile bir muammadır: "Nasıl başardığını hiç bilmiyor"dur (50). Havayolu kralı Cyrus R. Smith "şaşmaz kumarbaz içgüdüsü"ne güvenebilir (51). Bu içgüdü formülü, herkesçe bilinen neredeyse totolojik birtakım gerçeklerle tamamlanır: Faşist Muti "tehlikenin bol baharatlısını sever" (114). Sıcakkanlı büyükelçi Lothian "gazetecileri sever" (115). Howard Johnson bir lokantayı başarılı kılanın ne olduğunu bilir: "Uygun biçimde denetlenen bir insan asla yanlış yapmaz" (37). Clark Gable'ın başarısına gelince (ki bu 125 yaşamöyküsünün hepsine uygun düşebilir), "yanıt ... kişiliktir" (6).

Biz başarının bu sözde-psikolojisini, modern insanın zamandan muaf ve edilgin imgesinin başka bir boyutu olarak yorumluyoruz. Nasıl ki çocukluk, yetişkinin mesleki kariyerinin bir kısaltmasıysa, bu kariyerin açıklaması da, kariyerin kariyer, başarının da başarı olduğunun soyut ve kötü ifade edilmiş bir tekrarından başka bir şey değildir.

Psikolojik atmosferde çok ilkel bir düzeyde davranışçılık vardır. Çocukluk ve o belirsiz içgüdüler alanı, tabiri caizse, bir insani nitelikler çeşitliliğinin ortaya çıktığı biyolojik arka planı temsil eder. Bu, niçin diye sorma ihtiyacı duymayan ve –tam da sosyoloji için

göstermeye çalıştığımız anlamda– spontane bir kişiliğe tapınmaktan dış güçlerce biçimlendirilen bir varlığa hayranlığa dönüşümü kanıtlayan bir psikolojidir. Bu insanlar çocuklar ve kurbanlardan oluşan bir arafta yaşarlar. Yol "komuta psikolojisi" diyebileceğimiz bir şeye çıkar çünkü insanlar hayatlarının bütün evrelerinde kendi kaderlerinden sorumlu failler olarak değil, kendilerine süs ya da damga gibi yapıştırılan belli faydalı ya da faydasız karakter özelliklerinin taşıyıcıları olarak görülürler.

Bir insanın çevresini manipüle etme yeteneğiyle bağlantılıymış gibi görünen birkaç özellik vardır. "Tüm dikkatleri üzerine çeken" köşe yazarını (9); "kendisini iyi bir ışıkta gösteren sahneleri" asla gözden kaçırmayan oyun yazarı ve aktrisi (103); "kendi reklamını yapan" yapımcıyı (131) kastediyoruz. "Bir top oyununun kaybeden tarafında olmaya kimyasal olarak karşı" olan beyzbol menajerini (2); "Kral Gustave'ın favori şarkıcısının, babasının şarküteri dükkânının üstünde doğduğunu ifşa etmeyi" gerekli görmeyen akıllı gece kulübü yıldızını (135); "insanlarla tanışma konusunda gerçek bir yeteneğe" sahip olan aktrisi (103); "doğru zamanda doğru yerde" beliren kişiyi (109); "el sıkma ve sırt sıvazlamada mahir" adamı (21) kastediyoruz.

Bu tür tutumların çoğunluğu, gözlemcilerde ve okurlarda müstehzi bir gülümseme uyandırma eğilimindedir. Bunlar başarı yolunda, biraz kuşkulu ama çok da kötü olmayan, "etkisi şüphe götürmeyen" hilelerdir; bunlar açıkgöz erkeğin ve akıllı kadının donanımıdır. Fakat yaratıcı ve üretici yeteneklerle ilişkili nitelikler listesinde bu psikolojik araçlardan başka bir şey yoktur. Bu araçlar bir insanın genel ilerleme amacına bireysel bir katkıda bulunduğuna okuru ikna etme çabasıyla bir sözde-yaratıcılık atmosferi oluşturur. "Yeni bir şey eklendi," diye ısrar eder reklam, ama yeniliğin doğasını fazla yakından araştırmaktan kaçınmak gerekir. Böylece başarı yolunda katıksız bir masumiyetin yokluğuna ilişkin iyi niyetli ifadeler, sosyolojik yorumcu için üretici gücün özgünlükten yoksun olduğunun acı bir ifşası haline gelir.

Başarının fiili tarihinin sunuluşuna döndüğümüzde bu daha açık ortaya çıkar. Burada başarı bazı faydalı içgüdülere dahi atfedilmez,

salt meydana gelir. Bir zamanlar yeterince güçlü, akıllı, esnek, makul herkesin peşinde koştuğu bir vaat ve ödül gibi görünen başarı, baştan çıkarıcı cazibesini yitirmiştir. Başarı, galerilerdeki paha biçilmez resimlere ya da zenginlerin şahane saraylarına baktığımız gibi haset ya da huşuyla baktığımız değişmez bir mesele haline gelmiştir. Tüketim kahramanlarımızın başarısı, bizatihi tüketim mallarıdır. Daha fazla hareketi teşvik etmez; yiyecek, içecek ve partiler gibi kabul etmek zorunda kaldığımız bir şey olarak tanıtılır; merak ve eğlencenin gıdasıdır.

Biyografilerdeki başarı mitolojisi iki unsurdan oluşur: zorluk ve şans. Başarıya giden yoldaki aksilikler ve güçlükler, klişeler biçiminde tartışılır. Tekrar tekrar yolun engebeli ve zor olduğunu öğreniriz. Beyzbol hakemi "o zafer gecesine kadar uzun, engebeli yolda" ilerler (104); hafif sıklet şampiyonu "zor yoldan zirveye çıkar" (123); bir senatör gençliğinde "uzun saatler boyunca çok yoğun çalışmıştır" (149); ve bale direktörü de "çok çalışmıştır" (152). Aynı kelimelerle, beyzbol menajeri (2) ile büyük film yıldızının (6) "zor yoldan zirveye çıktıklarını" öğreniriz. Dorothy Thompson (9) ve Billy Rose (43) başarıya "zor yol"dan ulaşmıştır. Bunlar bize, bir yenilgiyi ya da bir çıkmazı, yaşam süreçlerinin betimlemelerinden ziyade olgular çerçevesinde veren resmi askeri bildirileri hatırlatır.

Aynısı zorluğun ters tarafı yani "şans" için de geçerlidir. Bütün öyküler başarılara gönderme yapar ve başarısızlıkların ne zaman ve nasıl durduğu hakkında bir şekilde bilgilendirilmemizin gerekmesi normaldir. Burada hayatla ilgili verileri, anlaşılmaktan ziyade kabullenilmesi gereken olgular olarak görme eğilimi daha da güçlenir. Genellikle zirve noktasının başlangıcı basit bir olay olarak verilir: Bir yüksek devlet memuru "ilk görevinde şanslı"dır (8); bir çizer, "ona gazetede iş teklif eden bir telgraf" alır ve bu olay onun şöhret olmasına yol açar (34); bir köşe yazarı "hızla belli bir popülerliğe ulaşır" (42); bir aktörün "şansı yaver gider" (112); diğeri "işi alır ve sonuç iyi olur" (121); bir orta sıklet şampiyonu "kariyerinin dönüm noktasına gelmiştir" (142). Eğer olur da bir açıklama sunulursa, dönüm noktasının beklenmedik bir biçimde meydana geldiği anlatılır: Gece kulübü şarkıcısı "bir kralın kaprisi" sayesinde işe başlar (135);

Clark Gable'ın bir telefon şirketiyle süre tutma işi için yaptığı görüşme kariyerinin dönüm noktası olur (6); bir beyzbol oyuncusu balığa gider, eski işini kaybeder ve böylece başarısına yol açacak başka bir işe girer (133a).

Yinelemeler ve beklenmedik olaylarla dolu bu epizotlar, artık yukarı doğru giden yol için bir toplumsal kalıbın olmadığını gösterir gibidir. Başarı tesadüfi ve akıldışı bir olay haline gelmiştir. Rekabetin tehlikeleri şans fikriyle bertaraf edilir ve hırs ile olanaklar arasında sağlam bir denge vardır. Duruma uygun bir biçimde, kahramanlarımızın neredeyse hırsları yoktur – geçmişin tehlikelerinin yerini günümüzün gaddarlıklarının aldığının örtük bir kabulü. Bu gülünç şans oyunu bir avuç dolusu insan için başarı kapılarını açarken, şans kapıyı çaldığında orada olmayan diğer herkesin başarısız olması gerçekten de gaddarcadır. Bir kariyerin "gerçekleri", spontanelikten yoksunluğun bir yansımasıdır. Eğlendirici, tesadüfi epizodun ardında korkunç bir hakikat gizlidir.

Biyografilerde başarı, zorluklar ve tesadüfler gösterisine, anlatıya çekicilik ve kesinlik katma maksadındaki sayılar eşlik eder. Modern biyografilerin ideal dili, hedefi niteliği niceliğe dönüştürmek olan bilimsel zihniyete ait gibi görünür. Hayat bilmecesi bir rakamlar kümesi yardımıyla çözülür. Rakamların çoğunluğu gelire gönderme yapar, buna sermayeye ilişkin görece az veri eklenebilir. Diğer rakamlar bir top oyununun seyircileri, bir kentin bütçesi ya da bir seçimin oy sayısına ilişkindir.

Zorluklar ve şanslar okur için standart öğelerdir. Herkesin yaşadıklarının bir üst seviyesidir bunlar. Olağanüstü olan ortalama olanın kendini kanıtlamış örneği haline gelmiştir. Uygarlığımızın idollerinin okur kitlelerinde parlak bir imgesi üretilerek, bu tür standartların geçerliliğine dair bütün eleştiri ve hatta akıl yürütmeler bastırılır. Bir sosyal bilimci olarak biyografi yazarı, bilimde acımasız, neredeyse sadistçe bir eğilimi temsil eder, çünkü zorluk ve şans gibi fenomenlerin yinelenen mahiyetini gösterir ama böyle yinelemelerin yasalarını açığa vurmaya girişmez. Biyografi yazarı için bilgi iktidar kaynağı değildir, sadece uyum sağlamanın anahtarıdır.

Uyum Sağlama Kataloğu

Yazarlarımızın betimledikleri çeşitli karakter özelliklerine yönelik onay ve kınamalarına ilişkin bir inceleme yaptığımızda, çarpıcı ve basit bir model buluruz.

Bu özelliklerin kataloğu, başarı miti gibi, tonlaması açısından günün askeri emirlerinin bir özetine benzer: kaba takdir ve tekdirler. İnce ayrımlara ya da belirsizliklere yer yoktur. Katalog, içerik açısından çok basit bir düzeydedir; kabul ve red ölçütü de çok basittir. Ölçü standardı toplumsal uyumdur. Günümüz toplumunda uyumlu bir kişinin bilinçli ve bilinçdışı görüşlerinin ne olması gerektiğini anladığımız zaman, karakter özelliklerine ve onların sahiplerine dair değerlendirmelere de bütünüyle vâkıf oluruz. Ölçü standardının üç derecesi vardır: kişinin somut görevlere yönelik davranışları, ahbaplara yönelik davranışları ve kendi duygularıyla ilişkili davranışları. Verimli birey ilk alanda, sosyal olan ikincide, hep kontrollü olan ise üçüncüde başarılıdır.

Karakter özelliklerinin belirtildiği bütün pasajları incelediğimizde, bir kahramanın "yapılması gereken şeyler"e yönelik övgüye değer davranışlarına gönderme yapan toplam yetmiş altı alıntı bulduk. Bunların yetmişi ya da yüzde doksandan fazlası yeterlik, verimlilik ve enerjiye, kalan altısı ise hırsa atıfta bulunur ve çoğunluğu şöyledir: "çok kabiliyetli" (154); "zamanımdan, enerjimden ya da rahatlığımdan ettiğim fedakârlığın haddi hesabı yoktu" (24); "aşırı çalışkan biri" (48); "hiç verimsizlik yüzünden işten kovulmadı" (167); "kusursuz ve tam" (16); "boş durmak ona işkence gibi geliyor" (140).

İnsanlarla ilişkiler konusunda övgüye değer davranışlara atıfta bulunan toplam kırk sekiz alıntının hepsinde "işbirliği", "sosyallik" ve "sportmenlik" kelimeleri geçer. "İşbirliğine yatkın", "cömert", "sosyal" gibi sıfatların biteviye yinelenmesi söz konusudur. Beyzbol menajeri "ulaşılması kolay, sosyal ve kendisiyle görüşenlerden zamanını esirgemeyen" biridir (27). Pasaport Müdürlüğü'nün "sosyal" amiri (8); "hoş bir evsahibesi" olan Çalışma Bakanı (22); "insanları seven ve onlarla ilgilenen" Cumhuriyetçi başkan adayı (133); "güler yüzlü, dost canlısı, konuksever" matador (116); "sevimli ve

dost canlısı" akıllı aktris (140) – hepsi birbirlerine iyi ve hoşgörülü davranmakta sınır tanımayan büyük mutlu bir aileye aittir. Küçük gösteriler için çığırtkanlık yapan Don James gibi hepsi de "kocaman ve taşkın yüreklere" sahipmiş gibi görünür.

Kabul görmeyen karakter özelliklerine yönelik alıntıların sayısı çok azdır; aralarında en çok dikkat çekenler kontrolsüz duygu ifadelerinin eleştirileridir. Beyzbol kahramanlarımızdan birinin "maç kaybetmeyi asla kaldıramaması" (53); film aktrisinin "dalga geçilmeye tahammül edememesi" (105); ya da Çalışma Bakanımızın "halkla ilişkilerindeki talihsizliği" (22) gerçekten korkunçtur. "Sinirli ve sert" (32), "hemen öfkelenen" (117), "dengesiz" (56), hatta "zor" bir kişiliğe sahip olmak gibi kontrolsüz özellikler gerçekten nahoştur. Bu gibi hatalar ancak istisnai olmaları durumunda hoş görülebilir – "duyguları bir kereliğine kontrolden çıkan" adam (23) gibi.

Normallik kataloğu bireyselliğe hiç yer bırakmaz. Bu katalog duygusal patlamaları reddederek, iyi uyum sağlayamayan ve sağı solu belli olmayan insanlara kötü not vererek ve övgüye değer nitelikler arasında yaratıcı ve tutkulu davranışı tamamen dışlayarak insan davranışını tektipleştirir. İnsan ilişkileri kataloğumuzda aşkın ve tutkunun yokluğunun bir paraleli de burada geçerlidir. Bu bir bağımlılık dünyasıdır. Böyle bir atmosferin toplumsal içerimleri dikkate değerdir, çünkü toplumsal statüleri açısından kahramanlarımızın çoğunluğu ya "kendilerinin patronu"dur ya da toplumsal merdivende öyle yüksek bir yere tırmanmışlardır ki onları ortalama çalışandan ayıran büyük bir mesafe vardır. Ancak birkaç "büyük kahraman" birçok küçük kahramandan temelde farklı değildir. Bir grup olarak alındıklarında, istisnai olanı değil modern toplumun sosyopsikolojik koşullarının tipik kesitini gösterirler.

Karakter özellikleri kataloğumuzdan verdiğimiz yukarıdaki örnekler, gelişmeye ve yalnızlığa yer verilmemesini niçin vurguladığımızı açığa çıkarmış olmalı. Ortalama insan yalnız değildir ve asla yalnız olmak istemez. İnsanın toplumsal ve psikolojik doğuşu topluluktadır, kitlelerdedir. İnsani yazgısı, bir ömür boyu biteviye uyum sağlamaktan ibaret gibidir: verimlilik ve çalışkanlık yoluyla

dünyaya uyum sağlamak ve diğer bütün özellikleri bastırıp sosyallik ve sıcakkanlılık sergileyerek insanlara uyum sağlamak. Karakter özelliklerinin sınıflandırılıp değerlendirildiği dini ya da felsefi bir çerçeve yoktur. İyi ve kötü, lütuf ve günah, doğruluk ve yanlışlık ya da fedakârlık ve bencillik, aşk ve nefret kavramları insanlık durumuna ışık tutmaz. Biyografilerde olumlu gözle bakılan karakter imgesi, disiplinli bir aşağı orta sınıf aileden gelen iyi yetişmiş bir çalışan imgesidir. İnsanlarımız hayali bir teknokrasi dünyasında yaşıyor gibidir; herkes esnek niteliklerin katı kodunu yansıtır: faydalı birtakım mekanik kurumların katı ve mekanikleşmiş tasarımı. Terbiye ve uyumun cilalı maskesinin ardında, hiçbir şeyi kendisi yapmamış olan, tam da onu yaratanların dilediği şekilde ve yönde hareket eden bir insan robot kavramı gizlenir.

Önceleri, belirtileri diğer birçoklarınınkine benzer olduğu bilindiği için yalnızca hastaların bakıma ihtiyacı vardı. Şimdi herkes aynı bağımlılık haline sokuldu. Kendi kişisel tarzına ve ilgilerine sahip bir birey olma gururu, anormalliğin damgası haline geldi. Başkalarının tükettikleriyle ilgilenme, sahici tüketime ilginin yokluğunun bir ifadesidir. Ayrıntılı karakter betimlemesi, gelişmeyen ruhlar kavramında ön plana çıkan aynı kabul ve edilgenliğin hâkimiyeti altındadır.

IV. Dil

Üstünlük sıfatları

Öykülerimizin birkaç karakteristik özelliğe sahip dilini biraz tartışmazsak analizimiz eksik kalır. En aşikâr olan özellik, üstünlük sıfatıdır.[12] Bu stilistik aracın bir kez farkına varıldı mı, görmezden gelinemez. Kahramanların kendileri, başarıları ve deneyimleri, arka-

12. Bu yazarın kitap formundaki Alman biyografileri üzerine yaptığı bir çalışma, o biyografilerde de üstünlük sıfatı kullanımının baskın olduğunu gösterir. Emil Ludwig, Stefan Zweig ve diğerlerinin bu tür kitapları daha farklı bir düşünsel düzeydedir, ama dergilerdeki biyografiler için geçerli olan sosyolojik içerimler bunlar için de mümkün görünür. Bkz. Leo Löwenthal, "Die biographische Mode", *Sociologica* içinde, Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt, 1955, s. 363-86.

daşları ve tanıdıkları biricik varlıklar ve olaylar olarak nitelendirilirler. Üstünlük sıfatı, biyografi yazarının vicdanını rahatlatır; yazar retorik bir araç yardımıyla ortalama olanı olağanüstü olana dönüştürmeyi başarır. Bay Muti "en sert Faşist"tir (114); Dr. Brinkley "ABD'de en iyi reklamı yapılan doktor"dur (3); kahramanımız "günümüzde filmlerdeki en şanslı insan"dır (121); diğer bir kahraman "Ringling ailesindeki sadece en büyük değil aynı zamanda ilk gerçek şovmen"dir (26). "Einstein kadar değilse de en iyi matematikçilerden biri" olan bir general (107) vardır. "En ilginç ilişkilerden birini yaşayan" bir köşe yazarı (9); "dünyanın en heyecanlı işi"ne sahip bir devlet adamı (144) vardır. Olumsuzluk taşıyan sıfatlar da mevcuttur. Bir sporcu bir zamanlar "takımın en gürültücüsü ve tartışmasız en küfürbazı"dır (2); bir gazeteci "ülkedeki en istikrarlı hoşnutsuz insanlardan biri"dir (28); başka bir kişi "şimdiye kadar yaşamış en mutsuz kadınlardan biri"dir (154).

Biyografi yazarı –gerçekten de mükemmel bir insan numunesini satıyor olduğuna kendini ve okurlarını ikna etmesi gerekirmiş gibi– her cümlede bir üstünlük sıfatı kullanmakla tatmin olmaz; tek pasaja birçok sıfatı paket halinde koyması gerekir. Pittsburgh Phil "Amerika'daki en ünlü ve en korkulan at yarışı oyuncusu"dur (23). Alman Emek Cephesi "Avrupa'daki en iyi yönetilen, en bilgili ve en güçlü işçi örgütü"dür (21). Yapımcı Lorentz "halihazırdaki en iyi teknik donanımı, en iyi müziği ve en iyi senaryoyu talep eder" (126). Beyzbol menajeri Clark Griffith "beyzboldaki en renkli takımın en renkli yıldızı"dır (2). Tilden "dünyadaki en iyi tenisçi ve en iyi adam"dır (111).

En yüksek oranların bu toptan satışı, kendi amacını bozguna uğratır. Her şey biricik, duyulmamış, sıradışı bir şey gibi sunulur. Böylece hiçbir şey biricik, duyulmamış, sıradışı olmaz. Üstünlüklerin toplamı, aleladeliklerin toplamı anlamına gelir. Bu, insan hayatının sunumunu ticari eşya sunumu düzeyine getirir. En hayat dolu genç kız en iyi diş macununa karşılık gelir; sporda en üst dayanıklılık en etkili vitaminlere karşılık gelir; politikacının muazzam performansı otomobilin üstün randımanına karşılık gelir. Reklam sütunlarındaki kitlesel üretim nesneleri ile editöryel yorumlardaki biyografi nesne-

leri arasında önceden kurulmuş bir uyum vardır. Promosyon dili, değerlendirme dilinin yerini almıştır. Sadece fiyat etiketi eksiktir.

Üstünlük sıfatı, okuru iki uç noktaya iter. Okur insan başarısının mükemmel numunelerine aşina olmak için iyi niyetle çaba gösterir. Bu harikulade insanlar kendisini eğlendirdikleri için gurur duyabilir. En azından boş zamanında, parmaklarının ucunda en iyi insanlar vardır. Fakat üstün olanlarla özdeşleşmesi ya da onların başarılarına öykünmesi için ona hiçbir yol gösterilmemiştir. Dolayısıyla üstünlük sıfatı da, başarı öyküsü gibi, liberalizm çağında biyografilerin özellikleri olan eğitimsel boyutların ve diğer iyimser içerimlerin yokluğunu ortaya çıkarır. İlk bakışta pek zararsız bir eğlence ve tüketim atmosferi olarak görünen ortam, daha yakın incelemede, kitlelerin gündelik hayatlarının küçüklüğünü ve önemsizliğini fark etmek zorunda kaldıkları bir ruhsal dehşet saltanatını açığa vurur. Birey olmaya ilişkin zaten zayıflamış olan bilinç, üstünlük sıfatlarının sözde-bireyleştirici güçlerince bir ağır saldırıya daha uğrar. Reklam ve dehşet, eğlenceye davet ve tevazu çağrısı, üstünlük sıfatları dünyasında birlik olur. Biyografi yazarı, canlı eğlence programlarının çığırtkanı ve insanın önemsizliğinin vaizi işlevi görür.

Yüksek Dil, Bayağı Dil

Üstünlük sıfatı kullanımı, modern kitle kültürünün beyhude işlerine sözde kutsallık ve sözde güvenlik atfetmek için olsa gerek, mitik ve tarihi çağrışımlara sık sık yapılan göndermelerle pekiştirilir. Clark Gable sadece kariyer yapmaz, "Gable destanı"nı yaşar (6); film aktrisi Joyce da en azından "küçük bir destan" deneyimler (110). "Tarihe geçmiş" ifadesi Hildegarde için olduğu gibi (135), Ilka Chase için de (140) kullanılır. Beyzbol oyuncusu Novikoff'un başına gelenler "efsanevi"dir (158); aktris Morison'ın yazgısı "tarih"tir (162); film yapımcısı Wallis (166) ve beyzbol oyuncusu Allen'ın (45) yazgıları ise "mucizevi"dir; beyzbol menajeri Griffith "beyzbol alınyazısı"nı deneyimler, "tarihi bir strateji oyunu" geliştirir (2). Yunan mitolojisi favorilerdendir: Clark Gable "Olimpos diyarları"nda yaşar (6); pasaport müdürü Shipley (8) ve küçük aletler mucidi Taylor

(167) "Herkül'ünki gibi güç görevlere" sahiptir; yapımcı Todd'a "Arkhon"* (131), Taylor'a da "Orfe" denir (167). Elbette Hıristiyanlık ve ortaçağ, Dorothy Thompson'ın "doğru kılıca sahip bir şövalye gibi" olmasına yardımcı olur (9); Nazi Ley "Alman işçisinin Yakup'u"dur, "işçilerin kendileri de Esav"dır (21)**; Başkan yardımcısı Wallace "düşler düşleyen Yusuf'tur"(38)***; Casals "iyi Samiriyeli"dir (106).**** Bu göndermelerde sınır yoktur. Ruth Hussey bazen "biraz Buda'ya benzer" (151), gösteri adamı Rose ise bir "Osiris rahibi"ne (43). Mitler, efsaneler, destanlar, alınyazıları, mucizeler böylece devam edip gider.[13] Bununla birlikte, kahramanlarımızı kutsal simgelerle takdis ederken aynı zamanda onlarla argonun ve günlük konuşmanın basit düzeyinde bir araya getiririliriz. Çizer McCutcheon'a sahip olduğu adanın "kralı" denebilir ama "krallığın güvenli bir yatırım" olduğunu öğreniriz (1); tarih yazan Fletcher aynı zamanda "dürüstlüğün ruhu – ya da topuğu"dur (7); "bir havari" olduğu söylenen Swing "radyo dinleyicilerine karşı anlayışlı bir doktor tavrına" sahiptir (42). Taft'ın babası ABD başkanıyken, "I. Roose-

* Eski Atina'da hâkim, hükümdar. – *ç.n.*

** İncil'in Yaratılış kısmında Esav, ilk oğul olma hakkını yemek karşılığında kardeşi Yakup'a verir. – *ç.n.*

*** Kutsal kitaplara göre Yusuf, düşlerinden rahatsız olan kardeşlerince satılır, zindana düşer ama düşleri doğru çıkıp Mısır'a hükümdar olur ve kardeşlerini de affeder. – *ç.n.*

**** İsa Mesih'in meselerinden biri. Yahudiyelilerin sevmediği Samiriyelilerden birinin yaptığı iyilik hikâyesi yoluyla, komşumuzu kendimiz gibi sevmeyi anlatmıştır. – *ç.n.*

13. Helen McGill Hughes (*News and the Human Interest Story*, s. 183) "klasik" isimleri zikretmenin insanlar üzerinde canlandırıcı bir etkisi olduğunun farkındadır: "Modern insanın kendi popüler edebiyatı çerçevesinde ifade edilen düşünceleri mevcut anda yaşar. Mevcut an değiştikçe aldığı haberlerin hacmi artar ve bunları hızla daha fazla haber izler. Ama modern insanı büyüleyen şey haber hikâyeleri, gerçek hikâyelerdir – her ne kadar bunlar *Mavi Sakal*'ı ya da *Romeo ve Juliet*'i bariz bir şekilde kopyalasa ve manşet sadece tanıdık isimlere değinerek haberi iletse de. Modern dünyada sıradan insanın magazinel ilgisi onu halk hikâyelerini ve hatta klasikleri okumaya sevk eder. Bunları kendi içinde sıkıcı ve gerçekdışı bulsa da, yirminci yüzyıl Elektra'larının, Macbeth'lerinin ve Moll Flanders'larının kariyerleri olarak aktarıldıklarında ilginç bulur, zira beklenenden ayrılan ve haber değeri taşıyan şeylere ilgi duyar."

velt'in tacı onda ucuz tuhafiye dükkânından alınmış bir peruka gibi" durmuştur (101).* "Cesur olmayı kârlı bir iş" olarak düşünen bir boksör vardır (12); "bini bir para etmeyen dedikodular" vardır (23); "kişisel bir yıldırım harekâtı"na (29); "bir arı kovanına arı seçmeye yetecek kadar oy"a (109); "selüloit imparatorları"na (137); "deha piyasası"na (152) değinilir. Sinema "saraylar"ına ve spor "stadyumlar"ına tarihselleştirici metin ve tecelli ilahileri ithaf edilir. Görkemli bir vitrindir bu, "hayali bir balo salonu"dur,** bir radyo istasyonunun popüler dans müziği programının ardında olduğu gibi. Dilin vitrininin ardında, tıpkı mimari dış cephenin ardında olduğu gibi, eğlendirme ya da eğlendirilme amacına hizmet edebilecek hiçbir şeyin fazla pahalı ya da fazla ucuz olarak görülmediği birçok teknik ve araç yer alır.

Yaratıcı üretimin bu ikameleri ve ardılları; açıklayıcı, ifşa edici, canlandırıcı sözcüklerin yerini, köklü bir gelenek ve eksiksiz bir dikkat yanılsaması yaratma çabasındaki bir dilsel karmaşanın aldığı bir dil gerektirir. Böylece bu yeni edebi fenomen en yüksek sanatsal ölçütlere uyar: ifade ile ifade edilen arasındaki, biçim ile içerik arasındaki içsel, zorunlu, ayrılmaz bağlantı – kısacası, sözcükler ile niyetleri arasında keskin bir ayrıma izin vermeyecek bir dilsel yaratım! Bu biyografiler edebi bir tür olarak "hakiki"dir.

Özellikle Senin İçin

Kahramanların sözümona bireyleştirilmeleri, okurların sözümona bireyleştirilmelerine karşılık gelir. Kahramanların seçilmesi ve onlar hakkında yazılanlar bu yazıların dili kadar standartlaşmış olmasına rağmen, seçilen kahramanı özgülleştirme işlevi gören üstünlük sıfatı ve bir de okura kişisel bir mesaj veren doğrudan hitap vardır.

* I. Roosevelt, ABD'nin 26. Başkanı olan Theodore Roosevelt'tir; kahramanın babası William H. Taft ise onu izleyen 27. başkandır. Theodore Roosevelt'e birinci denmesinin nedeni, aynı aileden gelen Franklin D. Roosevelt'in de daha sonra 32. ABD Başkanı olarak görev yapmasıdır. – *ç.n.*

** Martin Block'un 1935 yılında New York WNEW radyo istasyonunda yapmaya başladığı, "Make Believe Ballroom" adlı programa gönderme yapılıyor. – *ç.n.*

Nezaketle ya da yukarıdan bakan bir tavırla, herkes kişisel olarak sıradışı bir hayatı izlemeye davet edilir. Birey bireyle karşılaşır, yazar tanıştırma işini üstlenir.

Koç Fletcher ve karısına "ancak telgrafla ulaşılabilir, tabii adresi biliyorsanız" (7). Brenda Joyce hayranı olmanız durumunda: "Doğru zamanda gelirseniz, onun ikinci el otomobilini görebilirsiniz" (110). Seçim kampanyamızı izlerken: "Eğer Hull ve Bay Taft aday olsalar, onlar yüzünden duygularınız alevlenmez ve uykularınız kaçmaz" (109). Film yıldızlarıyla ilgilenenler için: "Haydi Bill Powell'la birlikte oturalım ve hikâyesini dinleyelim" (112); "muhtemelen, kızlar, Clark Gable'ın nasıl böyle olduğunu bilmek istersiniz" (6). McCutcheon'ın bir ada satın almasını anlatırken yazar okura takılır: "Demek kral olmak istiyorsunuz" (1). Otomobil sahipleri için: "Otoyollarda araba kullanırken Johnson'ın lokantalarını görmemeniz imkânsız" (37). *Times*'ın Londra temsilcisi Sir Wilmott Lewis için: "Ona Pennsylvania Avenue'da rastlarsanız, durup sizinle beş yüz kişilik izleyiciymişsiniz gibi konuşacaktır" (49). Hakem Klem "beyzbolun pek çok kuralını sizin alfabeyi bildiğinizden daha iyi bilir" (104). Aman hata olmasın: Gece kulübü şarkıcısı Moffett "en iyi okullara gitmiş[tir], canlarım" (119). Ama meslektaşı Hildegarde'ı da ihmal etmeyelim: "Onu duymadıysanız ya da görmediyseniz orada öyle durmayın, bu konuda bir şeyler yapın" (135). Casal'ın biyografisinin yazarı biraz daha az emredicidir: "İspanya'dan gelen sarışın okçuyla tanışın" (106). Bayan Fitzgerald tek kelimeyle güvenilirdir: "... gerçeği söylediğine güvenebilirsiniz" (105).

Orada bulunmayan birine doğrudan hitap, üstünlük sıfatıyla benzer bir işlev yerine getirir: Yüceltme ve aşağılama etkisi yaratır. Okur, kahramanın yeme, harcama, oynama alışkanlıklarının mahrem ayrıntılarını öğrenme şerefine nail olmanın yanı sıra, kişisel temasın hazzını da tadar. Bir okurun biyografi klasiklerinde geçmişin devlet adamı, şairi ya da biliminsanı önünde gözetmesi gereken ölçülü mesafe ve hürmetten eser yoktur. Sıradışı başarıların yalıtılmış taşıyıcılarından oluşan bir aristokrasinin yerini, önemli insanlar önünde özel bir hürmet ve reverans gerektirmeyen demokratik bir buluşma almış gibi görünür.

Fakat kahramanın hayatına böyle kolay buyur edilmenin tehlikeli yanları da vardır. Okura hitap yalnızca dostça tanıştırma jesti anlamına gelmez, aynı zamanda okura, dikkatle bakması ve riayet etmesi gerektiğini söyleyen bir üst merciinin tembihleyen sesi anlamına da gelir. Doğrudan hitabın dili, kitle iletişiminin tüm modern kurumlarının tasarısını ele verir. "Özellikle Senin İçin" demek, hepiniz için demektir.

V. Okur

Dergi biyografileri hem bir genişleme hem de gerileme sürecinden geçmiştir. Biyografiler, okur sayıları milyonlarla ifade edilen dergilerde standart bir kurum haline gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ortasında *The Saturday Evening Post* ve *Collier's* dergilerinin, tirajlarında herhangi ciddi bir gerilemeye uğramadan satış fiyatlarını ikiye katlayabilmiş olması kayda değerdir. Fakat bu genişleyen biyografiler dünyasının faaliyet sahası, eğlencenin fazlasıyla sınırlı alanıyla daralmıştır. Yeniden hangi toplumsal gereksinime hizmet ettiklerini sorarsak, yanıtı bu niceliksel artış ile niteliksel bozulmanın bileşiminde bulabiliriz.

Popüler biyografinin sözde-eğitimsel ve sözde-bilimsel işlevi üzerine bir hipotez şu şekilde formüle edilebilir: Sosyal bilimcinin görevi, çok geniş anlamda, toplumsal fenomenlerin gizli süreçlerini ve karşılıklı bağlantılarını açığa çıkarmaktır. Ciddi ve bağımsız bir öğrenci gibi, olguların ya da kavramların sadece önüne yığılmasından tatmin olmayan ve bunların ne hakkında olduklarını bilmek isteyen ortalama okur, bu biyografiler sayesinde belli bir içgörüye erişmenin yanı sıra, tarihsel sürecin beşeri ya da toplumsal sırlarına dair bir kavrayış kazanıyormuş gibi görünür. Fakat bu sadece bir kandırmacadır, çünkü yaşamları incelenen bu bireyler ne bu sürecin tipik öğeleridir ne de tamamen onun ışığında resmedilirler. Daha tatmin edici bir okur kavrayışı, biyografiye yetişkin eğitiminin bir aracısı olarak baktığımızda mümkün hale gelir. Tohumları okul günlerinde ekilen bir sosyal prestij, kişiyi mütemadiyen hayattaki daha yüksek değerlere, özellikle de daha tam bilgiye doğru yönlen-

dirir. Fakat bu biyografiler, eğitimsel bir etiket taşımakla birlikte sahte olan mallar sunarak eğitimsel vicdanı yozlaştırır.

Kitle kültürünün bütün fenomenlerinde tanıdıklığın rolü ne kadar vurgulansa azdır. İnsanlar tanıdık şablonların sürekli tekrarlanmasından büyük bir doyum sağlarlar. Başarılı filmlerde ve kısa öykülerde çok sınırlı sayıda konu ve sorun sürekli tekrarlanır; spor olaylarındaki sözde heyecanlı anlar dahi büyük ölçüde böyledir. Herkes radyoyu açtığı anda, az çok aynı türde öykü ve müzikler duyacağını bilir. Ama buna karşı bir ayaklanma hiç olmamıştır; rutin hazlara katıldıkları zaman kitlelerin yüzlerinde sıkıntı ifadesinin belirdiğini söyleyebilmiş herhangi bir psikolog ortaya çıkmamıştır. Belki de ortalama işgünü bir rutini izlediği ve bu rutin genellikle hayat boyu herhangi bir değişiklik göstermediği için, boş zaman etkinliklerinin rutine ve tekrara dayalı olması, işgününün bir nevi haklı çıkarılmasına ve yüceltilmesine hizmet etmektedir. Yalnızca gün içinde değil aynı zamanda akşamüzeri ve akşam da hüküm sürdüklerinde güzellik ve haz gibi görünürler. Biyografilerimizde ufuk çizgisi, bilinmeyenin alanına genişlemez, tersine bilinen figürlerle resmedilir. Film aktörünün ekrandaki performansını ve usta çizerin karikatürlerini zaten görmüşüzdür; radyo yorumcusunun söylediklerini duymuş ve boksörlerin ve beyzbol oyuncularının yeteneklerini fark etmişizdir. Biyografi yazarları her zaman bildiklerimizi tekrar ederler.

André Maurois yanlış bir kehanette bulunmuştur:

> Bir kez daha, az miktarda samimi biyografinin yazılacağı ve *methiyelerin* bunların yerini alacağı toplumsal ve dinsel kesinlik dönemlerine geleceğiz. Ardından, biyografilerin bir güven ve güvence kaynağı olarak yeniden belireceği bir şüphe ve ümitsizlik dönemine gireceğiz.[14]

Kendisini eğlendirenlerin yaşam öyküleriyle eğlendirilmekten bariz bir şekilde keyif alan okurun, zihnine tümüyle kavrayabileceği bir şeyler sokma konusunda bastırılamaz bir itkisi olsa gerektir. Okurların ilgileri hakkında şöyle denmiştir: "Genel olarak temel bir öne-

14. André Maurois, *Aspects of Biography*, New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1939, s. 203.

me sahip olan şeyler kişi için sorun teşkil etmezse, onlarla nadiren ilgilenir."[15] Bu sözün biyografilerimiz açısından ironik bir çağrışımı vardır, zira "temel öneme sahip olan şeyler"in bugün bizim için sorun teşkil etmediğini söylemek zordur. Öte yandan, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıç evrelerinde kahramanlarımızın ebeveynlerini, sevdikleri ve sevmedikleri oyun ve yemekleri ve çoğu durumda mesleklerini önemli veriler olarak kabul etmediğimiz takdirde, bunlara pek de ilgi gösterildiği söylenemez. Fakat ortalama bir bireyin yapabileceği şey ile yaşamını ve ölümünü belirleyen güçler arasındaki mesafe öyle kapanmaz hale gelmiştir ki, normallikle, hatta can sıkıntısıyla özdeşleşme, bir kaçış ve sığınak olarak bağra basılır. Amerikan rüyasından dışlanmış olan, siyaset ve iş alanında büyük stratejilere nüfuz edemeyen küçük insan için, kahramanlarını –tam da kendisi gibi– viski, sigara, domates suyu, golf ve sosyal toplantıları seven ya da sevmeyen bir grup adam olarak görmek bir nebze rahatlatıcıdır. Tüketim alanında nasıl sohbet edeceğini bilir ve bu alanda hata yapmaz. Dikkatinin odağını daraltarak, önemli insanların zevk ve rahatsızlıklarına katılarak kendi zevk ve rahatsızlıklarının onaylanmasının sağladığı doyumu deneyimleyebilir. Tüketim alanında azametli ve önemli şahsiyetlerle bir olma deneyimi, siyasi ve ekonomik alandaki kafa karıştıran büyük meselelerin ve toplumsal alandaki zıtlık ve ihtilafların hepsinin üstünü örter.

15. Franklin Bobbitt, "Major Fields of Human Concern", Gray ve Munroe, *The Reading Interests and Habits of Adults* içinde, s. 47.

EK

The Saturday Evening Post ile *Collier's* Arasındaki Farklar

İki derginin meslek dağılımını ayrı ayrı incelersek aşağıdaki sonucu buluruz:

Tablo 4.4

Nisan 1940 ile Nisan 1941 Arası *The Saturday Evening Post* ve *Collier's* Dergilerinde Mesleklere Göre Biyografilerin Dağılımı

Meslekler	*SEP* No.	*SEP* %	*Collier's* No.	*Collier's* %
Siyaset	16	28	15	22
İş ve meslek hayatı	20	35	5	7
Eğlence, spor	20	37	49	71
Toplam	56	100	69	100

Bu tablo kahramanların mesleki dağılımlarında *The Saturday Evening Post* ile *Collier's* arasında dikkate değer bir farklılık bulunduğunu gösteriyor. *The Saturday Evening Post*'ta çok daha fazla "ciddi" insan ve çok daha az eğlence insanı yer alıyor. Bu da iki derginin okurları arasındaki farkı yansıtıyor.[16] Araştırmalar ortalama *SEP* okurunun ortalama *Collier's* okurundan daha yaşlı, daha varlıklı, yuvasına daha bağlı ve toplumsal ve ekonomik sorunlarla daha ilgili olduğunu göstermiştir.

Ne var ki, kahramanları siyaset, üretim ve tüketim alanlarına göre yeniden sınıflandırdığımızda, iki dergi arasındaki farklılık, gözardı edilebilir hale geliyor (bkz. Tablo 4.5). Amacımız bakımından bu daha anlamlı bir sınıflandırma. Bu sınıflandırma altında iki dergi daha benzer olduğu için, ana metinde ikisini birlikte ele almakta haklı çıktığımızı düşündük.

Aşağıda *The Saturday Evening Post* ve *Collier's* dergilerinin Ni-

16. *A Qualitative Study of Magazines: Who Reads Them and Why*, McCall Corporation, Ekim 1939.

san 1940 ile 1941 arasındaki sayılarında çıkan biyografilerin listesini veriyoruz.

Tablo 4.5

The Saturday Evening Post ve *Collier's* Dergilerindeki Kahramanların Genel Etkinlik Alanlarına Göre Karşılaştırılması

Alanlar	*SEP* 1940-1941 No.	*SEP* 1940-1941 %	*Collier's* 1940-1941 No.	*Collier's* 1940-1941 %
Siyaset	16	28	15	22
Üretim	3	5	..	..
Tüketim	37	67	54	78
Toplam	56	100	69	100

Kullanılan Biyografilerin Listesi

The Saturday Evening Post

Tarih	*"Kahraman"*	*Meslek*	*No.*
6/4/40	John T. McCutcheon	Çizer	1
13, 20/4/40	Clark Griffith	Beyzbol menajeri	2
20/4/40	John R. Brinkley	Hekim	3
4/5/40	Robert Taft	Senatör	4
4/5/40	Jack Johnson	Boksör	5
4/5/40	Clark Gable	Film aktörü	6
11/5/40	Art Fletcher	Beyzbol koçu	7
11/5/40	Bn. Shipley	Amir, Pasaport Müdürlüğü	8
18, 25/5/40	Dorothy Thompson	Köşe yazarı	9
25/5/40	Richard A. Ballinger	Eski İçişleri Bakanı	10
8/6/40	Bobby Jones	Golfçü	11
22/6/40	Bob Donovan ve diğ.	Boksör	12
22/6/40	Bob Allman	Güreşçi	13
22/6/40	Daisy Harriman	Büyükelçi	14
6/7/40	Oche Tone	Sloven göçmen	15
13/7/40	Ullstein Corp.	Yayınevi	16
20/7/40	Hitler	III. Reich'ın Führer'i	17
20/7/40	Jimmy Bymes	Senatör	18
27/7/40	Satchel Paige	Beyzbol oyuncusu	19
27/7/40	Angas	Yatırım danışmanı	20
27/7/40	Dr. Robert Ley	Alman Emek Cephesi Başkanı	21

27/7/40	Frances Perkins	Çalışma Bakanı	22
3, 10, 17/8/40	Pittsburgh Phil	Profesyonel at yarışı bahisçisi	23
17, 24/8/40			
14, 21, 28/9/40	Alfred P. Sloan, Jr.	İşadamı	24
17/8/40	D'Arcy Grant	Kadın denizci	25
24/8/40	John Ringling North	Sirk yöneticisi	26
14/9/40	Bill McKechnie	Beyzbol menajeri	27
14/9/40	Westbrook Pegler	Köşe yazarı	28
14/9/40	Endicott Peabody	Groton Rektörü	29
9, 16, 30/11/40	William Rogers	Aktör	31
12/10/40	James C. Petrillo	ABD Müzisyenler Fed. Bşk.	32
12/10/40	Louis McHenry Howe	Başkanlık Müsteşarı	33
19/10/40	Jay Norwood Darling	Çizer	34
19/10/40	Sidney Hillman	İşçi lideri	35
26/10/40	Frank Hauge	Jersey City Bld. Bşk.	36
2/11/40	Howard Johnson	Lokanta zinciri sahibi	37
2/11/40	Henry Wallace	Başkan yardımcısı	38
23/11/40	Silliman Evans	Gazeteci	39
30/11/40	Jesse H. Jones	Ticaret Bakanı	40
7/12/40	William B. Stout	Mucit	41
13/12/40	Raymond Gram Swing	Radyo yorumcusu	42
21/12/40	Billy Rose	Şovmen	43
28/12/40	Charles A. Lindbergh	Pilot vb.	44
28/12/40	Bobby Allen	Basketbol oyuncusu	45
4/1/41	Bn. E. K. Hoyt ve Toto	Goril sahibi ve goril	46
11/1/41	Clifton Fadiman	Kitap ve radyo eleştirmeni	47
18/1/41	Sam Rayburn	Temsilciler Meclisi sözcüsü	48
15/1/41	Sir Willmott Lewis	*London Times* ABD temsilcisi	49
1/2/41	J. H. Kendrigan	Futbol koçu	50
1/2/41	Cyrus R. Smith	ABD Havayolları Müdürü	51
8/2/41	Varian Biraderler	Mucit	52
15/2/41	Theodore A. Lyons	Beyzbol oyuncusu	53
22/2/41	Jo Carstairs	Ada sahibesi	54
8, 15/3/41	Preston Sturges	Film yönetmeni ve yazar	55
15/3/41	Hank Greenberg	Beyzbol oyuncusu	56
22/3/41	Phil Rizzuto	Beyzbol oyuncusu	57
6/4/40	Robert A. Taft	Senatör	101
13/4/40	Mme. Chao Wu-Tang	Çinli partizan	102
13/4/40	Nancy Hamilton	Oyun yazarı, aktris	103
13/4/40	Bill Klem	Beyzbol hakemi	104
20/4/40	Geraldine Fitzgerald	Film aktrisi	105
20/4/40	Pablo Casals	Çellist	106
27/4/40	General Weygand	General	107
27/4/40	Ezra Stone	Aktör: tiyatro, radyo, film	108
4/5/40	Cordell Hull	Dışişleri Bakanı	109
4/5/40	Brenda Joyce	Film aktrisi	110

Collier's

Tarih	*"Kahraman"*	*Meslek*	*No.*
4/5/40	Bill Tilden	Tenis şampiyonu	111
11/5/40	William Powell	Film aktörü	112
18/5/40	Greer Garson	Film aktrisi	113
25/5/40	Ettore Muti	Faşist siyasetçi	114
25/5/40	Phillip Kerr	Britanya Büyükelçisi	115
25/5/40	Conchita Cintron	Kadın matador	116
8/6/40	Thomas Dewey	Siyasetçi	117
8/6/40	Athanasiades	Cephane taciri	118
15/6/40	Adelaide Moffett	Gece kulübü şarkıcısı	119
22/6/40	Dutch Leonard	Beyzbol oyuncusu	120
11/6/40	Chris Martin	Film aktörü	121
29/6/40	Gene Tierney	Film aktrisi	122
20/7/40	Lew Jenkins	Hafif sıklet şampiyonu	123
20/7/40	Mahatma Gandhi	Hintli siyasi lider	124
27/7/40	Jean Arthur	Film aktrisi	125
3/8/40	Pare Lorentz	Film yapımcısı	126
10/8/40	Don James	Gösteri çığırtkanı	127
24/8/40	Larry Adler	Armonikacı	128
31/8/40	Ernest Bevin	Britanya Çalışma Bakanı	129
7/9/40	Helen Bernhard	Tenis oyuncusu	130
7/9/40	Mike Todd	Yapımcı - şov dünyası	131
14/9/40	Ingrid Bergman	Film aktrisi	132
21/9/40	Wendell Willkie	Siyasetçi	133
28/9/40	Walters ve Derringer	Beyzbol oyuncusu	133a
5/10/40	Juan March	Sanayici	134
5/10/40	Hildegarde	Gece kulübü şarkıcısı	135
12/10/40	Jack Grain	Futbol oyuncusu	136
12/10/40	Jinx Falkenburg	Reklam modeli	137
12/10/40	Eddie Flynn	Demokrat Parti Ulusal Komite Başkanı	138
19/10/40	John Latouche	Yazar	139
26/10/40	Ilka Chase	Aktris: film, radyo	140
2/11/40	Winston Churchill	Britanya Başbakanı	141
2/11/40	Ken Overlin	Orta sıklet şampiyonu	142
9/11/40	Joan Carroll	Çocuk film aktrisi	143
9/11/40	Lord Woolton	Britanya Gıda Bakanı	144
16/11/40	Dorothy Stickney	Tiyatro aktrisi	145
30/11/40	Feldmareşal Erhard Milch	Alman Hava Kuv. Mareşali	146
30/11/40	Barbara Ham	Müzikal yazarı - kolejli kız	147
7/12/40	Martha Scott	Film aktrisi	148
7/12/40	Joseph H. Ball	Senatör	149
14/12/40	"Schnitz"	Yapımcı dansçı	150

21/12/40	Ruth Hussey	Film aktrisi	151
28/12/40	George Balanchine	Bale yönetmeni	152
4/1/41	Billy Soose	Boks şampiyonu	153
4/1/41	Carol ve Magda Lupescu	Eski Romanya Kralı ve sevgilisi	154
4/1/41	Annie Laurie Williams	Yazar temsilcisi	155
11/1/41	Katherine Dunham	Dansçı	156
18/1/41	Dorothy Comingore	Aktris: tiyatro, film	157
25/1/41	Lou Novikoff	Beyzbol oyuncusu	158
1/2/41	Zivic Biraderler	Boksör	159
8/2/41	"Charley's Aunt"taki üç genç aktris	Aktris	160
15/2/41	Brenda Marshall	Film aktrisi	161
24/2/41	Patricia Morison	Film aktrisi	162
1/3/41	Marilyn Shaw	Milli kayak şampiyonu	163
15/3/41	Cliff Thompson	Hokey koçu	164
15/3/41	Chic Young	Karikatür çizeri	165
15/3/41	Hal Wallis	Film yapımcısı	166
29/3/41	James Taylor	Küçük aletler mucidi	167
29/3/41	Bob Riskin	Senaryo yazarı	168

5. Edebiyat ve Toplum

Sanatsal ya da popüler edebiyatın sosyolojik yorumu, örgütlü sosyal bilimlerin gözde bir evladı sayılmaz. Edebiyat incelemesi katı araştırma diktasından ve filolojinin güçlü tarihsel yasalarından özgürleştiğinden beri, okuma ve yazma imkânına sahip olan hemen herkes tarihsel, estetik ve sosyolojik eleştiri ve genellemeler öne sürme hakkını kendinde görüyor. Geleneksel olarak edebiyatın tarihi ve analizinden sorumlu olan akademik disiplinler, kitle edebiyatının, çoksatanların, popüler dergilerin, bant-karikatürlerin ve benzerlerinin tesirine hazırlıksız yakalandılar ve yayın dünyasında imgelemin daha yüzeysel ürünlerine yönelik kibirli bir kayıtsızlık tutumunu korudular. Böylece bir çalışma alanı ve üstesinden gelinmesi gereken bir zorluk ortada kaldı. Bu durumda sosyoloğun bunlarla ilgili bir şeyler yapması gerekiyor.[1]

Sistematiklik ve kapsayıcılık açılarından iddiası olmayan aşağıdaki yorumlar, yapılan ve yapılması gereken çalışmaları gözden geçirme girişimine yöneliktir.

I. Edebiyat ve Toplumsal Sistem

Bu başlık altında tasavvur edilen meseleler iki yönlüdür. Birinci boyut, edebiyatı her toplumda ve toplumun çeşitli tabakalaşma düzeylerinde işlevsel bir çerçeveye yerleştirmektir. Bazı ilkel toplumlarda ve kültürel olarak gelişmiş toplumlarda edebiyat diğer toplumsal te-

* Bu bölümün yayımlanan ilk versiyonu "Edebiyat Sosyolojisi" başlığıyla, *Communications in Modern Society* kitabında (haz. Wilbur Schramm, Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1948) çıktı.

1. Edebiyat ve sanat sosyolojisi alanında güncellenmiş kapsamlı bir bibliyografyanın olmaması semptomatiktir. En değerli kaynak yaklaşık on yıl önce yayımlanmıştır. Bkz. "General Bibliography", Hugh Dalziel Duncan, *Language and Literature in Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1953, s. 143-214.

zahürlerle bütünleşir, tapınma ve din seremonilerinden ayrı, bağımsız bir varlık olarak net bir biçimde ayrıştırılmaz. Edebiyat daha ziyade bu kurumların bir dışavurumudur, örneğin kabile şarkıları, Yunan trajedisi ya da ortaçağdaki dini temsiller gibi. Tersine, orta sınıf dünyasında edebiyat, birçok işlevsel farklılaşma içinde diğer kültürel etkinliklerden kesin biçimde ayrılmıştır. Erken Romantizm döneminde olduğu gibi, edebiyat siyasi açıdan hüsrana uğramış grupların ya da güncel kitle eğlencesi fenomeninde olduğu gibi kitlesel ölçekte toplumsal hüsranın kaçışçı sığınağı haline gelebilir. Ayrıca edebiyat, mutlakiyet çağında İspanyol ve Fransız oyun yazarları örneğinde olduğu gibi, özgül bir hâkimiyet sistemini güçlendirerek ve onun eğitim hedeflerine katkıda bulunarak kelimenin tam anlamıyla ideolojik bir araç olarak işlev görebilir.

Araştırma malzemesi açısından belki daha az verimli ama toplumsal perspektifler bakımından en az ilki kadar önemli olan ikinci boyut, edebi biçimlerin incelenmesinde yatar. Lirik şiir kadar destan da, roman gibi drama da belli bir toplumsal kadere yakın durur. Bireyin yalnızlığı ya da kolektif güvenlik duygusu, toplumsal iyimserlik ya da ümitsizlik, psikolojik öz-düşünüme ilgi ya da nesnel bir değerler ölçeğine bağlılık, edebi biçimlerin toplumsal durumlar açısından yeniden incelenmesine katkıda bulunan bağlantılar için başlangıç noktaları olarak belirtilebilir.[2] Önceki bölüm bu alandaki incelemelere bir örnektir.[3]

II. Yazarın Toplumdaki Konumu

Yaratıcı yazar kendiliğinden entelektüeldir; yaratıcı yazar için nesnel kaynak malzemeleri, sadece kendi estetik amaçlarına uygun olarak kullandığı (şayet kullanırsa tabii) keyfi bir referans deposudur.

2. Bu boyutun en aydınlatıcı incelemesi için bkz. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlin: Cassirer, 1920; Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis, 2003. Mesele tematik olarak Kenneth Burke tarafından da gündeme getirilmiştir: Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1941.

3. Bkz. 4. Bölüm.

Böylece yaratıcı yazar entelektüel davranışın örnek modelini temsil eder ve sosyologların entelijensiyanın rolü hakkındaki hararetli tartışması, entelektüel meslekler arasındaki en eski gruplardan birinin hem toplumsal açıdan anlamlı otoportresinin hem de özgül işlevlerinin tarihsel olarak belgelenmiş analiziyle desteklenirse daha somut bir düzeye taşınabilir.

Burada birkaç yola çıkış noktasını saymak ve öznellik başlığı altında, edebi üreticilerin kendilerine biçtikleri çeşitli rollerden –peygamber, misyoner, eğlendirici, zanaatkâr ve profesyonel, siyasi ya da ticari bir figür– bahsetmek yeterli olacaktır. Nesnel düzeyde, saygınlık ve gelir kaynaklarının, görünür ya da anonim olan kurumsallaşmış toplumsal kontrol kuruluşlarının baskısının, teknoloji ve piyasa mekanizmalarının etkisinin hepsini, yazarların çeşitli tarihsel evrelerde kendilerini içinde buldukları toplumsal, ekonomik ve kültürel durum ile sanatsal yazma ediminin teşviki ve yayılması bakımından araştırmak zorundayız. Soylu saraylarının, sanat akademileri ve salonlarının, kitap kulüplerinin ve film endüstrisinin edebi zanaatla ilişkileri sistematik tartışmaya uygun başlıklara örnek oluşturur.[4] Ayrıca öznel ve nesnel boyutları kesiştiren, modern kitap ve dergi üretimi koşulları altında yazarın hâlâ bağımsız bir girişimci mi yoksa yayıncısının ve reklamcısının bir çalışanı mı olduğu gibi problemler de vardır.

III. Edebi Materyaller Olarak Toplumsal Problemler ve Toplum

Burada, edebiyatta sosyolojik araştırmanın geleneksel alanına giriyoruz. Birçok ülkede ve dilde, birçok yazar tarafından devlet, toplum, ekonomi ve birbirine bağlı toplumsal fenomenlerin ele alındığı sayısız kitap ve yazı vardır. Güvenilirlikleri değişen bu olgusal enformasyon depoları, büyük ölçüde edebiyat alanından kişilerce –yani sosyal teori meselelerinde az çok gelişigüzel– yazılmalarına kar-

4. Bu alanda nesnel boyutları incelemek için değerli öneriler şu kaynakta bulunabilir: Albert Guerard, *Literature and Society*, Boston: Lathrop, Lee and Shepard, 1935.

şın önemsiz diye geçiştirilemezler. Bunlar edebiyatı tarihsel analiz için ikincil kaynak materyali olarak değerlendirir ve belli bir dönemde birincil kaynaklar ne kadar kıtsa o kadar değerli hale gelirler. Dahası, özgül bir toplumsal grubun –yazarların– özgül toplumsal fenomenlerle ilgili algısına ilişkin bilgimize katkıda bulunurlar, bu yüzden de toplumsal bilincin tarih ve sosyolojisine dair ilk araştırmalardandırlar.

Yine de edebiyat alanında analitik deneyimi ve edebiyata ilgisi olan bir sosyolog, sadece sosyolojik olarak tanımlanan edebi materyalleri yorumlamakla yetinmemelidir; sosyoloğun görevi, halktan ya da halkla ilgili meselelerden uzak edebi temaların ve motiflerin toplumsal içerimlerini de incelemektir. Yaratıcı bir yazarın doğayı ya da aşkı, jestleri ve ruh hallerini, topluluk ya da yalnızlık durumlarını ele alış biçimi; düşüncelere, betimlemelere ya da konuşmalara verdiği ağırlık ilk anda sosyolojik bir bakış açısından verimsiz görünebilir. Fakat aslında bunlar, toplumsal iklimin bireysel yaşamdaki en mahrem alanlara nüfuz etmesinin incelenmesinde (ki son analizde yaşam toplumsal iklimde gelişir) birincil kaynaklardır. Geçmiş zamanlar söz konusu olduğunda, edebiyat insanların âdet ve alışkanlıkları hakkında genellikle halihazırdaki tek bilgi kaynağıdır.

Bugün moda olan biyografilerin kusurları kısmen, edebi şahsiyetleri (ve büyük ölçüde, içinde yaratıldıkları toplumsal durumu), günümüz insanının psikolojisiyle kurulan analojilerden çıkarılan sonuçlarla açıklamaya yönelik giderek artan eğilimden kaynaklanır. Fakat Madam Bovary, Anna Karenina ya da Faust'un Gretchen'i gibi kadınlar sadece analojiyle yorumlanamazlar: Onların problemleri bugün deneyimlenemez çünkü onların çatışmalarını ortaya çıkaran atmosfer geçmişte kalmıştır. Bu karakterlerin yaratıldığı dönemin toplumsal verileri ve karakterlerin kendilerinin toplumsal analizi, tam da sanat yapıtlarının anlam ve işlevinin anlaşılabileceği materyallerdir. Edebi alandaki sözde psikologlarımız tümüyle samimi olsalardı, bu kadınların hepsinin eğer bugün yaşasalardı takıntılarından ve ketlemelerinden kurtulmak için bir iş bulmaları ya da psikiyatrik tedaviden geçmeleri gereken aptal, hüsrana uğramış nevrotikler olarak düşünüleceklerini itiraf etmek zorunda kalırlardı.

Hayali karakterlerin deneyimini, onların özgül tarihsel iklimiyle bağlantılandırmak ve böylece edebi yorumsamayı bilgi sosyolojisinin bir parçası yapmak edebiyat sosyoloğunun görevidir. Edebiyat sosyoloğu, tabiri caizse, temaların ve stilistik araçların özel denklemini toplumsal denklemlere dönüştürmelidir.[5]

Edebiyatın sosyolojik açıdan tartışılması geniş kapsamlı ve genel olma eğilimindeyken, Shakespeare'in *Fırtına* oyununun girişinde fırtınanın ve geminin karaya oturmasının sıkı bir analizi, incelikli metin eleştirisinin bir örneği olup, oyunun geri kalan kısmındaki sosyolojik içerimlerin anlaşılmasına yardımcı olan arka plan materyalini bize sunabilir. Bu kısa sahnede Shakespeare, bizi birbirlerinden tümüyle ayrı toplumsal sınıflardan kişilerle karşılaştırır ve onları, esas karakterlerini işlemesine olanak sağlayan aşırı uç bir duruma yerleştirir.

Shakespeare'in insanlarına normal gibi görünen ilişkiler bizim için sorunludur. Bunları yorumlarken elbette Shakespeare'i aşırı bir sosyolojik farkındalık içinde gösterme riski vardır. Fakat burada amacımız, metinsel edebiyat eleştirisi değil; niyetimiz, Shakespeare'in sözlerine farklı düzeylerde birçok anlam yüklemekten ziyade, bu satırlarda örtülü olarak verilen kanıtları dikkatle dinlemek. Bir anlamda, hedefimiz, Shakespeare'in zamanında verili kabul edilene dair kanıtları bulmak. Böyle bir yaklaşım, Shakespeare'in kastettiği şeyleri çarpıtmak ya da onlara aşırı anlam yüklemek demek değildir – en kötü ihtimalle, onun bildiğinden muhtemelen daha geniş bir toplumsal değişim tablosu ışığında karakterlerini, karakterlerin rollerini ve ilişkilerini incelemektir.

Geminin karaya oturma sahnesi bize oyunun kötü ve değersiz karakterlerini tanıtır. Doğal olarak Shakespeare olay örgüsünü ilerletmekle ilgilenir, ancak ilk olarak kötü adamları tanımlaması gerekir ve bu sahnede onları dikkatle Gonzalo ile lostromo figürlerinin

5. Eric Bentley'nin *The Playwright as Thinker* (New York: Reynal and Hitchcock, 1946) adlı yapıtının, özel sahneleri toplumsal sahnelere tercüme etmede ve bu sahneleri sosyolojik açıdan anlamlı biçimde yorumlamada hayli başarılı bir girişim olduğunu söylemeliyim.

karşısına yerleştirir. Soylular ve aylaklar, söz konusu olan acil durumda faydasızdır ve aptalca davranırlar; Gonzalo ise mantıklı bir biçimde konuşup hareket eder ve lostromolar da becerikli ve çalışkandırlar. Oyunun geri kalanından öğrendiklerimizi bu sahneye taşırsak, Shakespeare'in kahramanlarını tanımlamak için zamanının ilerici fikirlerini ve ahlaki kavramlarını kullandığı, kötü karakterlerini ise gerici ya da en azından ilerici olmayan bir uyuşukluk içinde bıraktığı açık hale gelir. Bunun ışığında, kötü karakterlerin sadece kendilerine miras kalan feodal ayrıcalıkları kullanmakla ilgilenen, çöküş evresindeki soylu sınıfın temsilcileri olduklarını görürüz. Bunların, hareketleri ve fikirleri müstakbel orta sınıfın bireycilik ve çalışkanlık niteliklerini önceden haber veren Prospero, Gonzalo ve basit tayfalarla ortak hiçbir yanları yoktur.

Oyunda karşılaştığımız ilk kişiler, mesleki rollerini sorumluluk içinde yerine getiren çalışan insanlardır. Kaptan "Lostromo"yu çağırır ve lostromo yanıt verir: "Burdayım kaptan. Nasıl gidiyor?"* Kaptan devam eder:

> İyi; söyle gemicilere, hepsi işinin başına koşsun; hadi durma, yoksa her an karaya oturabiliriz. Hadi hadi!

Böyle çabucak, azami stres koşulları altında kazayı önlemeye yönelik işlerle yapılandırılan bir durum sunulur bize. Konuşanlar birbirlerine görev adlarıyla seslenirler. Birbirleriyle konuşma biçimleri, kendi işlerine bakan çalışanlarınki gibidir; bir kıdemli mühendis ile bir kıdemsiz mühendis arasındaki gibi de olabilir. Kaptan emreder, lostromo karşılık verir ve yaşadıkları kötü duruma rağmen genel hava rahat, dostça ve gerçekçidir. İki mahir pilotun, uçaklarında bir sorun çıksa aynı biçimde davranabileceğini hayal edebiliriz.

Kaptan hızlı davranmak gerektiğini açıkça ve basitçe ifade eder. Kaptanın sözleri, birkaç saniye sonra sahneye giren ve tayfaya "Gösterin kendinizi!" diye komut veren Napoli Kralı Alonso'nun sözleriyle karşıtlık içindedir. Kralın tutumu, tebaasının en alt tabakasına hitap eden feodal lordun tutumudur. Kral durumu anlamaz;

* *Fırtına*, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 2000, s. 15. – *y.n.*

gemi mürettebatıyla ilişkisi de akla değil hâkimiyet ve tahakküme dayanır.

Oysa gemi kaptanının sözleri, önlerindeki işin maksadı konusunda mürettebatın kavrayışına tam olarak uyar. Kaptanın sahnede bir daha hiç görünmemesi ilginçtir. Lostromoya strateji planını ve kendi genel talimatını vermiştir; lostromo artık ne yapacağını bilir. Feodal zamanlardakinin tersine, otorite sürekli görünür olan bir şey değildir; üretim süreçlerinde kökleştirilir ve bu yüzden kaptan gözden kaybolabilir. Aslına bakılırsa denizciler ve lostromo, feodal beyleri ayak altından çekilmeye ikna etmekte zorlanırlar; soylular görünür otoritelerine ihtiyaç duyulduğuna ikna olmuş durumdadır, oysa bu, gemide çalışanlar için son derece yararsızdır. Çalışanlar işlerine bakmaktadırlar, gereksiz korku ya da sabırsızlık göstermeksizin yapılması gerekeni münasip biçimde yapmaktadırlar.

Mürettebat güverteye geldiğinde lostromo onlara şöyle der:

> Hadi aslanlarım! Hadi gayret, göreyim sizi canlarım! Yürüyün, yürüyün! Gabyayı toplayın! Kaptanın düdüğüne dikkat! Es esebildiğince rüzgâr, çatla istersen; yeter ki denizde yer olsun! (*A.g.y.*)

Lostromo, kaptanın dostça ve basit ama etkili tutumunu yankılar, fakat onun tonu daha ziyade çocuklarına hitap eden bir babanınki gibidir. Lostromo ile gemiciler arasındaki mesafe, aşikâr biçimde kaptan ile lostromo arasındaki mesafeden fazladır. Kaptan, lostromoya ana hedef hakkında genel talimatlar verirken, lostromo, komutası altındaki daha az becerikli ve daha az eğitimli gruba daha özgül talimatlar verir. Yine de lostromonun ironik biçimde doğa güçlerine lanet yağdırması haricinde hiç kimse sert laf etmez. Genellikle modern edebiyatta olduğu gibi, burada da ironi bir kısıtlanma duygusunu ifade eder ve insanın kırılganlığını sezdirir; dinsel olmayan bir tevazudur. Lostromonun gerçekte söylediği şudur: Doğayla etkileşimimizde elimizden geleni yapıyoruz. Doğayı kendi amaçlarımız için kullanmaya çalışıyoruz ama rüzgâr bir insanın zekâsından daha güçlü olabilir.

Lostromo fırtınaya bağırarak insan kuvvetinin sınırlarını kabul ettiği anda feodal beyler sahneye girer. Artık konu sadece doğaya

karşı insan değil, insana karşı insandır. Shakespeare çalışkan profesyoneli ve çalışanları iktidardaki insanlarla karşı karşıya getirir. Sahnede görünenler arasında Napoli Kralı Alonso, düzmece Milano Dükü Antonio ve Meclis üyesi Gonzalo vardır. (Daha sonra gayet insani bir biçimde konuşacak olan masum genç prens Ferdinand sessiz kalır.) Kral konuşur:

> Aman ha lostromo, dikkatli olun. Kaptan nerede? Gösterin kendinizi!

İfadeler düşmanca değildir ama üstten bakan bir ton vardır. Kral kaptanı ister, başka kimse olmaz. Kral sadece hiyerarşi içinde düşünebilir. Oysa gördüğümüz gibi, kaptanın pek dikkate almadığı şey hiyerarşidir; kaptandan en aşağıdakine kadar bütün mürettebat sadece önlerindeki işle ilgilenmektedir. Lostromo kralın sözlerine yanıt vermez; mantıklı bir biçimde davranmaya devam eder ve o anda yapılabilecek en mantıklı şey, fırtınaya karşı mücadele çabasının engellenmemesi için yolcuları güverteden uzak tutmaktır.

Antonio kaba bir biçimde araya girer:

> Kaptan nerede lostromo?

Shakespeare bu karakteri, konuşmasında ve muhtemelen jestlerinde toplumsal fayda ile bireysel karakter arasındaki ilişkileri gösterme yoluyla tanıtır. Antonio bir suçludur ve toplumsal açıdan faydasız, irrasyonel bir kişidir. İlginç bir biçimde, krala hiçbir şey söylemeyen lostromo, Antonio'ya cevap verir: "Duymuyor musunuz adamı?" Tabii ki kastettiği kaptandır. Ardından ekler:

> İşimizi aksatıyorsunuz. Kamaralarınızda kalsanıza! Fırtınaya yardımcı oluyorsunuz. (*A.g.y.*, s. 16)

Antonio'nun duyması beklenen şey, kaptanın düdüğüdür. Burada eski ile yeni toplum ilginç bir biçimde yan yana koyulur. Kaptan görünmezdir. Kaptan, varlığı, gerçekliğin akılcı düzenlenmesinin ve yapılanmasının sembolü olan düdükle dolayımlanan, görülmeyen üst otoritedir. Ortaçağda kurulmuş olan geleneği, mülkiyeti ve iktidarıyla eski düzen, yeninin ışığında artık gülünç görünmektedir. Lostromo "iş"ten söz ettiğinde, iki dünyayı ayıran anahtar sözcüğü kullanır. İşlemek, emeğin örgütlenmesiyle birlikte yeni toplumun

önde gelen ilkesidir; çalışmayan, faydalı bir işlevi olmayan kişi fazlalıktır; gözden kaybolmalı, kamarasına gitmelidir. Antonio da fırtına gibi, üstesinden gelinmesi, zararsız kılınması gereken bir engeldir.

Danışman Gonzalo, lostromonun emirlerine itiraz etmez, sadece patlamak üzere olan insani fırtınayı yatıştırmakla ilgilenir: "Hey, sakin ol biraz!" Lostromonun yanıtı da aynı tondadır ve yine sağduyuya seslenir: Sabır ancak, vaziyet tayfaların sabırla iş yapmasına izin verirse mümkün olabilir; çünkü "kükreyen dalgalar" yüzünden ne yazık ki uzun uzadıya açıklama yapmaya zaman yoktur. Fakat lostromo bir adım ileri gider ve tabiri caizse danışmanın daha üstün bilgisine seslenir:

Kral filan umurunda değil bunların [kükreyen dalgaların]!

Lostromo o anda ilk kez meseleyi oldukça doğrudan bir biçimde ortaya koyar. Doğa her tür insandan daha güçlüdür ve ima yoluyla söylenen şudur: Toplumsal unvanlara bakılmaksızın, doğaya nasıl hâkim olacağını bilen biri, bunu bilmeyen bir insandan üstündür. Yine Shakespeare'de sıklıkla olduğu gibi, Elizabeth İngilteresinde ortaya çıkan yeni topluma ait olan insanın kişiliği ve haysiyetiyle karşılaşırız; insanın varlığının gerekçesi işidir ve karakteri toplumdaki işlevine göre biçimlenir. Sabırsız ve faydasız feodal beylerin gerçek vaziyetten tümüyle kopuk bir sabırsızlık içinde davranmaktan başka yapacak bir şeyleri yoktur.

Gonzalo lostromonun söylediğine katılır ama savunmacı bir tonda:

Bak dostum, gemide kimler olduğunu unutuyorsun galiba.

Lostromonun cevabı şöyledir:

Kendi canımdan çok sevdiğim kimse yok.

Eşitlikçi bir dünya görüşünün müstakbel beyanlarına yakın bir cevaptır bu: Doğamız gereği eşitiz ve aynı anda hem benciliz hem de başkalarını düşünürüz; hepimiz kendimizi severiz ama kendimizi sevmenin üstesinden gelir ya da onu faydalı işler yaparak daha yüksek bir ahlaki konuma getiririz.

Ardından lostromo basit ama deneyimli çalışan insanın, toplumdaki işbölümüne ilişkin bilgeliğini ifade eder. İktidar alanlarını ve elleriyle çalışanlar ile beyinleriyle çalışanları betimler.

> Siz meclis üyesi olarak şu doğa güçlerini susturun, dalgaları da yatıştırın, söz veriyorum biz de tek bir halat daha çekmeyiz; kullanın yetkinizi. Yok yapamıyorsanız, hâlâ sağ kaldığınıza şükredin ve kamaranızda kendinizi felakete hazırlayın. Hadi arkadaşlar, dayanın! Çekilin yoldan dedik! (*A.g.y.*)

Lostromo, Gonzalo'yu belli ki ciddiye alır; sahne geliştikçe, ikisinin birbirini zaten bir tür meslektaş gibi gördüğü oldukça açık hale gelecektir. İkisi de otorite kaynağı değildir; orta kademededirler. Yeni toplumun ilerici güçlerinin işgal etmeye başladığı orta makamı temsil etmektedirler. Sadece mesleki olarak değil, temel karakter özellikleri açısından da aşırı uçlardan uzaktırlar. Gerek hayatta gerekse karakter açısından orta noktada bulunma teması, müteakip edebiyatta öne çıkacak ve orta sınıf insanın kendine ilişkin imgesini giderek daha çok yansıtacaktır.

İlginç bir şekilde, lostromonun konuşmasında ölüm tümüyle gayriilahi bir anlamda belirir. Konuşma, Shakespeare'in 66. sonesindeki duygularla bağlantılıdır; her ikisi de aşk ve ölümle ilgilidir ve her ikisinde de ölüm bir tamamlanma olarak değil nihai bir nokta olarak görülür. Aslına bakılırsa, en sondaki dua dışında bütün sahne sekülerdir. Acil durum boyunca hiç kimse Tanrı'nın ellerinde olduğunu iddia etmez; emniyet ve güvenlik Rönesans'ın gelişen modernizmi çerçevesinde görülür ve genel olarak paylaşılan inanç, akla ve deneyime sahip olduğumuz ölçüde güvende olacağımızdır. Lostromo adeta Montaigne'i okumuş gibi konuşur ve Gonzalo da sanki kendisi Montaigne'miş gibi cevap verir.

Lostromo kısa bir süreliğine –muhtemelen denizcilerin çalışmasını denetlemek üzere– sahneyi terk eder. O zaman Gonzalo'dan aşağıdaki monolog gelir:

> Doğrusu çok rahatlatıyor bu adam beni: Bana sorarsan boğulacak biri değil: Aslında tam darağacına layık birine benziyor. Hadi Kader, biraz dayanırsan herif kesin asılacak. Onun kısmetindeki bizim demir halatımız ol-

sa iyi olur, bizimki işe yaramıyor çünkü. Eğer bu adamın kaderinde asılmak yoksa, işimiz bitti demek. (*A.g.y.*)

Gonzalo, lostromoyu o yokken kötüler; sövgüleri ironiktir – ince nüktedanlığını ve dilini kullanarak kendini rahatlatır.

Lostromo artık boşalan güverteye girer ve denizcilere talimat verdikten sonra kamaradan gelen bir feryat duyarak şöyle der:

> Allah kahretsin, amma bağırdılar! Fırtınayı da bizim çabamızı da bastırdı sesleri! (*A.g.y.*, s. 17)

Onun da Gonzalo gibi sözleriyle kendini rahatlattığını varsayıyoruz; hakaret ettiği kişiler onu duymayacağı zaman sövüp sayar. Hem Gonzalo'nun hem de lostromonun sövgüleri, yeniden sahneye çıkan feodal beylerin sövgüleriyle belirgin biçimde karşıtlık içindedir. Feodal beylere bu defa Napoli Kralı'nın erkek kardeşi Sebastian da katılmıştır (Kral Alonso ve oğlu Ferdinand tekrar sahneye gelmez; belli ki lostromonun talimatına uymaktadırlar). Sebastian küfretmeye yeni boyutlar getirir:

> Hay gırtlağın tıkansın da bağıramaz ol, seni patırtıcı, küfürbaz, duygusuz herif!

İktidardaki erkek kardeşine haset duyan bu güçsüz insanın, egemen olma fantazilerinin diline vurduğunu çıkarsayabiliriz (bu fantaziler daha sonra kardeşini öldürme planı şeklini alır). Sövmesine yanıt olarak lostromo sadece, "Siz de çalışın o zaman," der. Bu cevapla lostromo, düzenli işin meşru, iyi örgütlenmiş mantığı ile ilkesiz tahakkümün asalakça, iktidarsız ve yozlaşan mantığı arasındaki temel farklılığı ifade eder. Bunu kanıtlarcasına Antonio, lostromoya "köpek", "kahpe dölü", "küstah şamatacı" diyerek oyuna katılır ve saçma bir hiddet içinde onu kendilerinden daha korkak olmakla suçlar.

Bu noktada beyler, arabulucu Gonzalo ve lostromonun hâkim olduğu sahneyi terk ederler. Ümitsizlik içindeki feodal beylerin ve kralının şokunu yumuşatmak üzere psikolojik yöntemler kullanan Gonzalo, yine yatıştırıcı bir rol oynar. Lostromo geminin değişen durumuna uygun biçimde ekibe talimat vermeyi sürdürür, ta ki gemiciler sahneye girene kadar.

Her şey bitti! Dua edin, dua edin! Her şey bitti!

Bir bakıma denizciler, halen lostromo ve Gonzalo'nunkinden farklı bir kültürel düzeyde yaşıyorlardır; lostromo ve Gonzalo artık dinde değil sadece kendilerinde teselli bulmaktadırlar.

Sahnenin sonunda Gonzalo şöyle der:

Bir dönüm kıraç toprağa bin dönüm deniz verirdim şimdi; fundalık da olsa, taşlık da, fark etmez. Tanrı'nın dediği olur, ama bana kalsa kuru ölümle ölmek isterdim. (*A.g.y.*, s. 18)

Gonzalo'nun konuşması yine medenidir, Tanrı'nın iradesine atıfta bulunması dahi ironik görünür.

Sahne boyunca feodal beylerin ne döndüğünün farkında olmadıkları açıktır; onlar sadece kaba davranışa ve doğrudan kişisel tacize başvururlar. Gerçek meselenin yetenekli insanlarla doğa arasındaki ilişki olduğunun ayırdına ne Sebastian ne de Antonio varır. Elbette seyirciler fırtınanın Prospero tarafından yaratıldığını öğrenirler, ama bu, soylu beylerin yalan söylediklerine ve lostromo ile gemicilerin ne yetersiz ne de ayyaş olduklarına ilişkin bilgilerini değiştirmez. Feodal beyler akılsız gibi görünürler; bilim, çalışma, teknoloji ve insan yetenekleri arasındaki ilişkilerin gerçek mahiyetini bilmezler. Gemi tabiri caizse yeni dünyaya yelken açarken, eski beyler miadını doldurmuş ve tümüyle anlamsız bir ruh hali içinde bunalırlar.

Yirmi yıl kadar önce yaptığım Knut Hamsun incelemesi, modern bir yazara dair incelikli bir analize örnek teşkil edebilir. Bu inceleme tesadüfen edebiyat alanında başarılı bir sosyolojik öngörü örneğine dönüştü.[6] Çalışmanın hedefi, kamusal meselelerle doğrudan bağlantısı olmayan –zira özel alana yerleşmiş olan– temaları ve motifleri çözümlemekti. İnceleme Hamsun'un aslen bir faşist olduğunu gösterdi. Olaylar –en azından bu vakada– bir edebiyat sosyoloğu için kehanetin mümkün olduğunu kanıtladı. Çağdaşlarımızın çoğunu şaşırtan bir biçimde Hamsun, Nazilerin yakın bir işbirlikçisi olup çıktı.

6. Bkz. Leo Löwenthal, *Literature and the Image of Man*, Boston: Beacon Press, 1957, VII. Bölüm.

Burada bu tip bir analizin neler içerebileceği konusunda sadece birkaç dağınık örnek verilebilir. Hamsun'un doğayı ele alış tarzı, özel bir ilgi konusu gibi görünmektedir. Otoriter devlette bireye hayatın anlamını ırk ve yaşadığı toprak gibi "doğal" etkenlerde araması öğretilir. Ona tekrar tekrar, doğadan ve –daha net bir ifadeyle– ırk ve "doğal" topluluktan fazlası olmadığı söylenir. Hamsun'un doğaya yönelik tümtanrıcı (panteistik) tutkusu, birey ile "doğal" güçler arasındaki bu dikte edilmiş özdeşliğe yol açar. Yol sadece görünüşte dolambaçlıdır.

Doğallığın düş dünyasından faşizmin toplumsal gerçekliğine kayma, vahşi doğanın, doğa güçlerinin kabarmasının deneyimlenme biçimlerine içkindir. Hamsun şöyle yazar (ve bu örnek, eserlerinde sonsuz çeşitlemelerle yinelenir):

> Bir rüzgâr çıkıyor ve birdenbire her tarafta uğulduyor. ... Ardından şimşek çakıyor ve ... gök gürültüsü dağların arasından korkunç bir çığ gibi çok ötelere yuvarlanarak gürlüyor. ... Yine şimşek çakıyor, gök gürültüsü ise daha yakından geliyor; yağmur da yağmaya başlıyor, şiddetli bir yağmur, yankı çok güçlü, bütün doğa gürültülü bir biçimde kabarıyor. ... Daha fazla şimşek ve gök gürültüsü, daha şiddetli yağmur.[7]

Immanuel Kant doğanın bir fırtına esnasındaki yüceliği konusunda şu tespitte bulunur: İnsan doğal fenomenlerin üstün kudreti karşısında (doğanın bir parçası olarak) kendi âcizliğini deneyimlerken, aynı zamanda (doğadan büyük olan) kendi insanlığı karşısında doğanın zayıflığını da deneyimler. İnsan doğaya boyun eğebilir ama bu, ruhunun ve zihninin gücünün dışında olan arızi bir durumdur.[8]

Kant'ın toplumsal bilinci, insandan ne gördüğü ve insan için ne yapabileceği konusunda doğayı adeta sessizliğe mahkûm eder. Fakat Hamsun'a göre fırtına, bireysel ve toplumsal aczin sesini bastıracak kadar yüksek sesle haykıramaz. Fırtına –Kant'ın doğa kavrayışının tam tersine– bireyin önemsizliğini deneyimleme ve formüle etme fırsatıdır:

7. *Die letzte Freude*, *Gesammelte Werke*, V. Cilt, haz. J. Sandmeier, Münih: Albert Langen, s. 310; Türkçesi: *Son Mutluluk*, çev. Behçet Necatigil, Timaş, 2003.

8. Bkz. Kant, *Critique of Aesthetic Judgment*, çev., J. G. Meredith, Londra: Oxford University Press, 1911, s. 110-11.

Çevredeki bütün o güçlerin karşısında bir anda kendi değersizliğimi anlayıp kederlendiğimde, hayıflanarak şöyle düşünürüm: Nasıl bir insanım ben? Yoksa yitik miyim? Belki de artık yokum bile! Ve kendi adımı yüksek sesle söylerim, hâlâ varolup olmadığımı duymak için.[9]

Kaygı, bu geç dönem tümtanrıcılığına bağlı bir tür gizli duygu olarak belirir. Kant'ın insanın özerkliğiyle gururlanmasında, gök gürültülü fırtınadan duyulan her korkuda ifade edilen ve Hamsun'da hem doğal nesnelere hem de ruhsal güçlüklere yönelik aşırı dokunaklı, ayrım gözetmeyen bir sempati olarak beliren duygusal huzursuzluğa yer yoktur.[10] Hamsun'un fırtına dünyası, faşist davranışta birleşen vahşilik ve duygusallık unsurları arasındaki yakınlığı önceden haber verir.

Ritim yasası Hamsun'un doğa kavramı için özel bir öneme sahiptir. Mevsimlerin ritmik döngüsü, fenomenin kendisini taklit edermiş gibi, romanlarda kesintisiz kaydedilir. "Sonra sonbahar geldi, ardından da kış."[11] "Fakat yol ayartır, dünyada yaz ilkbaharı izler..."[12] Sonunda ritmik ilke normatif bir nitelik kazanır. Bazı insanların sorunu, "yaşamla barışık olmayı sürdürememeleridir ... oysa kimse yaşama karşı öfke duymamalıdır".[13] Cinsel ilişkiler dahi doğanın düzenine göre yönlendirilir. Kadın çoban ilkbaharda hiç ak-

9. *Die letzte Freude*, s. 311.

10. Örneğin bkz. *Pan*, çev. W. W. Worster, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1921, s. 23-24; Türkçesi: *Pan*, çev. Behçet Necatigil, Timaş, 2011. "Küçük kuru bir dal bulup elime alıyorum, ona bakarak oturuyor ve kendi düşüncelerimi düşünüyorum; dal nerdeyse çürümüş, onun perişan kabuğu içime dokunuyor, yüreğim merhametle doluyor. Ve tekrar ayağa kalktığımda dalı uzağa fırlatmıyorum, yere bırakıyorum ve ona hoşnutlukla bakıyorum; nihayet uzaklaşıp onu orada bırakmadan önce nemli gözlerle ona bir kez daha bakıyorum."

11. *The Road Leads On*, çev. Eugene Gay-Tifft, New York: Coward-McCann, Inc., 1934, s. 46.

12. *The Ring is Closed*, çev. Eugene Gay-Tifft, New York: Coward-McCann, Inc., 1930, s. 152.

13. *Growth of the Soil*, çev. W. W. Worster, Cilt II, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1921, s. 246; Türkçesi: *Dünya Nimeti*, çev. Behçet Necatigil, Timaş, 2010. Ayrıca karş. *Rosa*, çev. A. G. Chater, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1926, s. 18 (Türkçesi: *Rosa*, çev. Behçet Necatigil, Can, 2009): "'Neden burada oturuyorsun?' 'Ah delikanlı!' dedi avucunu açarak. 'Neden mi burada oturuyorum? Varoluşuma ayak uydurmak için burada oturuyorum. Evet, yaptığım şey bu.'"

satmadan avcıya geldiği gibi, sonbaharda avcının kulübesini ardında bırakıp geçecektir. "Sonbahar, kış onu da ele geçirmişti, duyuları yatışmıştı."[14]

Eğer insan herhangi bir noktada doğal döngüyü bozamazsa ve bozmamalıysa, doğa karşısında insanın özbilincinin tam zıddına varmış oluruz. Âcizliği ve tabi olmayı yüceltmeye çalışan bu yeni ideolojide birey, görünüşte özgür iradesiyle, daha yüksek bir güce karşı savaşmayı bırakır, teslim olur. İnsan doğanın yasalarını itaatkârca kabul etmediği sürece anlamsız bir yaşamın dehşetleriyle karşılaşmaya hazır olmalıdır. Doğal ritim bulmacasına toplumsal çözüm kör disiplindir, marşların ve resmigeçitlerin ritmidir.

Hamsun'un aşk ve kadınlıkla ilgili düşünceleri hakkında şöyle denebilir: Ona göre kadın, ev kadını ve anne olarak yuvayı doğal bir biçimde birleştirdiği zaman uygun karakterine ve mutluluğa erişir. Hamsun'da kadının rolünü sadece biyolojik işlevlerine, birçok çocuk doğurma görevine indirgeme eğiliminin açık izlerini buluruz. Bu eğilim, onun liberal topluma karşıt idealinin –faşist gerçekliğin– parçasıdır. "Gerçek bir genç kız evlenecektir, bir erkeğin karısı olacaktır, anne olacaktır, doğurganlığın kendisi olacaktır."[15] Biyolojik işlevlerin yüceltilmesi, kaçınılmaz biçimde, kadının arzulayabileceği bütün reformlara, özgürleşmeye ya da tinselliğe karşı keskin nefrete,[16] "modern kadın"ı hor görmeye yol açar. Gerçek bireysel doyum sadece cinsellik alanında mümkün görünür ama bunun nedeni duyusal hazzın kişilik gelişimiyle özel bir bağlantısı olması değildir. Bu ilişkide etkin olan, daha çok, kadına yönelik büyük bir horgörüyle bağlantılı nefret ve garezdir.

"Gel de ağaç çileklerinin nerede olduğunu göster bana," dedi Gustaf. ... Bir kadın nasıl hayır diyebilirdi? ... Kim aynısını yapmazdı? Ah, kadın bir erkeği diğerinden ayırt edemez; her zaman edemez – genellikle edemez.[17]

14. *Pan*, s. 164. 15. *Die letzte Freude*, s. 344.

16. Karş. *Chapter the Last*, çev. A. G. Chater, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1929, s. 105-7.

17. *Growth of the Soil*, Cilt II, s. 92.

Hamsun rasgele cinselliği binbir türlü doğal mitle sarmalar. Kişinin mutluluğuna yönelik en ufak bir ilgi yoktur. Cinsel ilişkiler insanın yerine getirdiği bir tür görevdir, bu alanda tamamen edilgenlik hüküm sürer:

> ... bütün adap kurallarını çiğnedi, çok cana yakındı, saman parçasını göğsünden aldı, dizlerinden süpürdü, sevdi, okşadı, kollarıyla onu sardı. Bazıları buna özgür irade der...[18]

Erkek aşkla dolu olduğunda bile, Hamsun ona hınçla salt doğallığını anımsatır, faşizmin ahlaki göreliliğinin gerçek bir mürididir.

Hamsun'un marjinal figürleri ele alışına bakarsak, köylünün yanı sıra serseriye de belli bir sempatisi olduğunu hemen görürüz. Almanya'da faşizmin tarihöncesinde küçük toprak sahiplerinin işini, kahraman mitiyle oynayan, mağrur ve bireyci bir grup yerinden edilmiş münevver yapardı. Hamsun'un romanlarında erken örneklerini gördüğümüz faşizm çerçevesinde serseri, kuru bir dala üzülen, karısına ise yumruğunu gösteren vahşi adamın öncüsüdür. Anarşist serseri ile flört, kahramanca güçlere hürmetin mahcup ve tinselleştirilmiş bir ifadesidir. Buna Hamsun'un kariyerinin her döneminden mebzul miktarda kanıt vardır. Örneğin geç dönemindeki bir romanda serseri August, "cüzdanını çalmaya çalışan bir adamın elinden bıçağı atmayı" ister çünkü bu, sıkıcı bir hayat süren "çağın çocukları" için bir heyecan olacaktır.[19] Savaş öncesindeki yazılarında, kahramanca suça yer vermeksizin aynı romantik oyunu oynar[20] ve garibanlık olarak gördüğü burjuva çalışkanlığı nosyonuyla alay eder ("hiç yıldırım düşmez").[21] Ve hatta ilk yapıtlarından birinde, "devasa yarı-tanrılara" ne kadar ihtiyaç duyulduğunu ifade ederek tam da bu kahramanlık ideolojisinin yol açtığı bir siyasi programa yönelme hatasına düşer: "Büyük terörist en büyüktür, dünyaları kaldırabilecek olan muazzam maniveladır."[22] Buradan Führer'in yüceltilmesi-

18. *Chapter the Last*, s. 102.

19. *The Road Leads On*, s. 409.

20. Bkz. *Die letzte Freude*, s. 298.

21. *Children of the Age*, çev., J. S. Scott, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1928, s. 82.

ne varmak için kısa bir adım yeterlidir.

Son olarak Hamsun'un bütün insanlıkla ilişkisine değinecek olursak: Liberal reformcu yazında daha yüksek toplumsal amaçların ve örgütlenmenin popüler bir simgesi olan karınca yuvasıyla biyolojik karşılaştırmanın Hamsun'da tamamen tersine çevrilmesi ve bütün insan varoluşunun plansızlığı imgesine bürünmesi en ironik noktadır.

> Ah o küçük karınca yuvası! Sakinlerinin hepsi kendi işiyle meşguldür, birbirlerinin yoluna çıkarlar, birbirlerini kenara iterler, bazen birbirlerini ayaklar altında ezerler. Başka türlü olamaz, bazen birbirlerini ayaklar altında ezerler.[23]

Yaşamın ve insanın amaçsız sürünmesini tasvir eden bu tablo, liberal-karşıtı ideoloji çemberini kapatır. Başlangıç noktasına, doğa mitine dönmüş oluruz.

IV. Başarının Toplumsal Belirleyicileri

Edebiyat sosyoloğunun iletişim araştırmaları alanında yapabileceği meşru işlerden biri, "okuma insanlara ne yapar?" konulu araştırma için hipotezler formüle etmektir.[24] Fakat edebiyat sosyoloğu tarihsel, biyografik ve analitik incelemesini yaptıktan sonra, işin sorumluluğunu meslektaşı ampirik araştırmacıya bırakamaz. Toplumsal öneme sahip belli etmenler vardır; etkilerin ölçümünde çok belirleyici olmalarına karşın, bunların teori ve belge düzeyinde sosyolojik incelemeden geçmesi gerekecektir.

Her şeyden önce, geniş kapsamlı toplumsal olayların yazma ve okur kitlesi üzerindeki etkisi hakkında ne bildiğimizi ortaya çıkarma sorunu vardır. Savaş ya da barış zamanları, ekonomik genişleme

22. *Mysteries*, çev., A. G. Chater, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1927, s. 51; Türkçesi: *Gizemler*, çev. Haydar Şahin, Monokl, 2016.

23. *The Women at the Pump*, çev., A. G. Chater, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1928, s. 5.

24. Bkz. Douglas Waples, Bernard Berelson ve Franklyn R. Bradshaw tarafından bu başlık altında hazırlanan çalışma (Chicago: University of Chicago Press, 1940).

ya da bunalım zamanları edebi üretimi artırır mı, azaltır mı? Belli edebi düzeyler, edebi biçimler ve temalar daha mı baskındır, yoksa daha mı tali? Bu gibi çeşitli dönemlerde kitaplar ile dergiler arasındaki rekabet, tirajlar, yayınevleri, dağıtım kanalları ne durumdadır? Halk ve üniversite kütüphanelerindeki, ordu ve hastanelerdeki –yine çeşitli toplumsal koşullara göre değişen– okur sayıları hakkında ne biliyoruz? Dağıtılıp tüketilen edebiyat ile diğer kitle iletişim araçları ve hatta organize eğlencenin sözel olmayan biçimleri arasındaki oran hakkında niteliksel ve niceliksel olarak ne biliyoruz?[25]

İkinci bir yardımcı kaynak, toplumsal denetimler alanında yatar. Üretimin ve okumanın resmi denetimlerinin tesiri hakkında ne biliyoruz? Birkaç örnek sayarsak, halk kütüphaneleri için vergi parasının kullanımı gibi dünya çapında geçerli bir durumu, tiyatrolara hükümetin sübvansiyon sağlaması gibi bir Avrupa uygulamasını, New Deal yönetimi boyunca yaratıcı yazarların kamusal fonlarla desteklenmesi gibi bir Amerikan deneyimini ele almamız lazım. Edebiyatta Nobel Ödülü'nden yayınevlerinin düzenledikleri yarışmalara, Pulitzer Ödülü'nden yerel ya da bölgesel topluluklarca başarılı (ve şans eseri belli bir bölgede doğmuş olan) yazarlara bahşedilen onur ödüllerine kadar seçici ve değer verilen simgelerin etkisini incelemeliyiz. "Manipüle edilen denetimleri" incelemeliyiz: yayıncıların reklam kampanyaları, kitap kulüplerine ve film yapımına bağlı kâr beklentileri, dergi tefrikalarının yaygın pazarları, tıpkıbasım yapan yayınevleri vesaire. Katolik Kilisesi'nin yasak kitap listesinden, belirli kitapların ve süreli yayınların satışını yasaklayan yerel talimatlara kadar kurumsallaşmış kısıtlamalar alanını, sansür alanını unutmamalıyız. Son olarak, kitap eleştirileri ve yayınları, yazarların popüler eleştiri yazıları, kanaat önderliği, edebi dedikodular ve özel sohbetler gibi resmi olmayan denetimlerin etkileri hakkında bildiklerimizi de çözümlemeli ve sistematik hale getirmeliyiz.

Başarının üçüncü ve yine önemli bir toplumsal belirleyicisi, teknolojik değişim ve bu değişimin ekonomik ve toplumsal sonuçla-

25. Bkz. Paul F. Lazarsfeld, *Radio and the Printed Page*, New York: Duell, Sloan & Pearce, Inc., 1940.

rıyla bağlantılıdır.[26] Yayıncılık dünyasındaki muazzam gelişimi (ki bunun sonucunda edebi ürünlerin düşük fiyatlarla piyasaya çıkması sağlanmıştır) aşan tek bir şey varsa, o da diğer kitle iletişim araçlarındaki daha da çarpıcı üretim tarzlarıdır. Bu yüzden, son otuz-kırk yılda yazarların elde ettiği mali kazancın, yazarın çalışma araçları da dahil olmak üzere büyük ölçüde gelişkin teknik olanaklara atfedilip edilemeyeceği ve teknikteki bu değişimin, bir grup olarak yazarların toplumsal statüsünü değiştirip değiştirmediği incelemeye değerdir. Bir mecradaki teknolojik ilerlemelerin diğerleri üzerindeki kümülatif etkileri hakkında görece az şey biliniyor. İnsanlar daha fazla resim gördükleri ya da daha fazla radyo dinledikleri için mi daha fazla kitap okuyorlar, yoksa tam tersi mi oluyor? Ya da böyle bir karşılıklı bağımlılık yok mu?[27] Basılı materyale geniş kapsamlı erişim ile eğitim kurumlarının her yaş düzeyinde bu materyalden yararlanma yöntemleri arasında bir ilişki var mı?

Başarının toplumsal belirleyicilerine örnek olarak, Almanya'da Dostoyevski'ye yönelik farklı farklı tepkiler ele alınabilir. Kitap, dergi ve gazetelerdeki materyal üzerine yapılan bir inceleme, Alman orta sınıfının belli psikolojik ihtiyaçlarının Dostoyevski'yi okurken ziyadesiyle doyurulduğunu göstermiştir.[28] Hamsun üzerine çalışma-

26. Modern teknolojik değişimin ve bu değişimin sanat alanındaki toplumsal sonuçlarının incelenmesinde teorik temel, Max Horkheimer tarafından, "Art and Mass Culture" başlıklı denemede atılmıştır, *Studies in Philosophy and Social Science* içinde, Cilt IX (1941). Bu satırların yazarı, Horkheimer'a edebiyat sosyolojisi üzerine düşünceleri için birçok açıdan minnettardır.

27. Teknolojik değişimin görülebilir ve dinlenebilir sanatsal üretim alanındaki üretim ve yeniden-üretim üzerindeki etkisi, müzik alanında T. W. Adorno ve film alanında Walter Benjamin tarafından ustalıkla ortaya koyulmuştur. Örneğin bkz. Adorno'nun makalesi "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science* içinde, Cilt IX, No. 1 (1941) ve Benjamin'in makalesi "L'oeuvre d'art a l'époque de sare production mécanisée", *Zeitschrift für Sozialforschung* içinde, Cilt V, No. 1 (1936). S. Kracauer'in *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton, N. J.: Princeton UniversityPress, 1947) adlı kitabında, filmlerle edebi üretim arasındaki ilişki üzerine değerli bilgiler bulunabilir.

28. Bkz. Leo Löwenthal, "Die Auffasung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland", *Zeitschrift für Sozialforschung* içinde, Cilt III, No. 3 (1934).

mızın aksine, burada yazarın yapıtıyla değil yazarın alımlanmasının toplumsal niteliğiyle ilgileniyoruz.

Hiçbir zaman sürekliliği olan bir liberal siyasi ve kültürel yaşam deneyimlememiş Alman orta sınıflarının özgül kaderi, onları, saldırgan, emperyalist ve mütehakkim yönetici sınıflarla özdeşleşme mekanizması ile –bütün felsefi idealizm geleneklerine rağmen– üstün liderler olarak gördükleri kişilere mütemadiyen gönüllü olarak boyun eğme tutumlarına sevk eden bir yenilmişlik ve edilgenlik mekanizması arasında bocalamaya mahkûm etti. Oluşan sado-mazoşist tepkiler, onları Dostoyevski'nin romanlarının kendilerine ve başkalarına işkence eden kahramanlarıyla özdeşleşmeye itti.

İnsan toplumunun etkin yaşam süreci, bütün ilerlemeci güçleri, hatta genel olarak bütün üretim güçleri, bu Alman kitlelerini görmede başarısız oldu. Bu, örneğin, Dostoyevski'nin temalarındaki bir gediği, yani dünyevi mutluluğu görme konusundaki başarısızlıklarında aşikârdır. Mutluluk toplumsal olarak ölçüldüğünde, gerçekliğin etkin bir dönüşümünü, yani büyük çelişkilerin ortadan kaldırılmasını varsayar. Bu yalnızca varolan iktidar ilişkilerinin tamamen dönüşümünü değil, aynı zamanda toplumsal bilincin yeniden inşasını gerektirir. İnsanın itkilerini toplumsal mutluluğun gerçekleşmesine yöneltmesi, varolan iktidar aygıtıyla bazen doğrudan karşıtlığa düşmesidir. Alman orta sınıfının toplumsal bilincinde mutluluk kategorisinin oynadığı önemsiz rol, sadece onların toplumsal ilişkilerinin bütününden anlaşılabilir. Doyurucu bir toplumsal örgütlenme, gerileyen bir sınıf olarak onlara kapalıydı ve bu nedenle, böyle bir örgütlenmenin mutluluk demek olan hakiki anlamıyla bilinçten de uzaklaştırılması gerekiyordu.

Dostoyevski'yi ahlaki eylemden ve toplumsal dayanışmadan yoksun, aktivist olmayan bir ideolojinin kanıtı olarak kullanan bu kavrayışa karşı, kimsenin ondan –insanlık için sevgi ve şefkat havarisinden– böyle bir yaklaşım beklememesi gerektiği iddia edilebilir. Dostoyevski'nin neredeyse bütün edebi eleştirileri sevgi ve şefkat teması etrafında döner. Bazıları bunu zarif formülasyonlarla yapar: "... sadece derinlerdeki gizli bir kederin titrettiği egemen sükûnet, sonsuz bir şefkat..."[29] Bazıları da fazlasıyla popüler ifadelerle:

"... yüreği sevgiyle, şefkatle titrer..."[30] Şu naif pasaj, onun toplumsal öneminin anlaşılmasına hizmet edebilir:

[Dostoyevski'nin] ezilenlerin ve baştan çıkanların tarafını tutması, gitgide "Rus şefkati"nin marazi biçimine bürünür. Bu şefkat ki, bütün doğru, dürüst emekçileri dışlar ve sadece fahişelere, canilere, ayyaşlara ve insanlık ağacındaki benzer tomurcuklara uzanır.[31]

Bu ifade kaba olabilir ama çok doğru bir noktaya işaret eder. Dostoyevski'nin alımlanması, yapıtlarında sevginin ruhun zayıf bir eğilimi olarak kalmasından etkilenmez. Bu ise ancak, toplumsal değişime karşı hararetli bir savunmanın ve her hakiki ahlaki edim karşısında temel bir edilgenliğin önceden varsayılmasıyla anlaşılabilir. Sevgi ve şefkat talebi, toplumsal çelişkilerin farkına varılması ve değişim ihtiyacı anlamına gelebilirdi; insanların düşünsel ve fiziksel eylemlerine etkili bir yaklaşım olabilirdi. Bunun yerine, sadece bir duygu meselesi, bir izin olarak kalır, talep değil. Bu belki de böyle bir sevgi kavrayışının ideolojik rolünün en açık göstergesidir. Talep etme ve eyleme gücü, nispeten iktidarsız olan toplumsal tabakaların toplumsal bilincine giremez, tıpkı yönetenlerle dayanışmalarını yıkıp yönetilenlerle ortak çıkarlarına işaret eden bir adalet ilkesini de kabul edemedikleri gibi.[32]

29. Hermann Conradi, "Dostojewski", *Die Gesellschaft* içinde, Cilt 6 (1889), s. 528.

30. L. Brehm, "Dostojewskis 'Damonen' ", *Der Deutsche* içinde, Cilt 5 (1906), s. 346.

31. C. Busse, *Geschichte der Weltliteratur*, Cilt II, Bielefeld ve Leipzig, 1913, s. 595.

32. Savaşın sonundan beri bu ülkede Dostoyevski üzerine yayımlanan kitaplar ve makaleler, Avrupa deneyimleriyle karşılaştırma yapmak için iyi bir fırsat sunuyor. İzlenimim, bu yayınların birkaçının bir hastalık ve rahatsızlık atmosferini gösterdiği yönünde. Bu ise –bir sosyoloğun bakış açısından– bir kuşak önce Dostoyevski'yle yaşanan Avrupa deneyiminden kopuk olmayan ruhsal gereksinimleri ve kafa karışıklığını açığa vuruyor.

V. Bazı Zorlu Hedefler

Bir edebiyat sosyoloğu, iddiasının modern iletişim araştırmaları alanında duyulmasını istiyorsa, en azından kendi alanının kapsamına giren ve aynı zamanda diğer kitle iletişim araçları için halihazırda birikmiş olan bilimsel deneyimlere katkıda bulunan bir araştırma programını tartışabilir. Burada dört analiz sahasına paralel olarak dört olası araştırma alanını ana hatlarıyla ele alacağız.

İşlevsel İçerik

Aşikâr olsa da şu nokta belirtilmelidir: Verili bir toplumsal çerçevede ya da daha iyisi belli bir tarihsel uğrakta insanların kitle edebiyatından ne tür bir doyum beklediklerini ortaya çıkarabilmek için bu yapıtların içeriklerine dair kesin bir bilgiye sahip olmak gerekir. İhtiyaç duyduğumuz şey, en geç on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren popüler yapıtların içeriklerinin karşılaştırmalı ölçekte niteliksel ve niceliksel dökümleridir. Şimdiye kadar yapılan incelemeler kısıtlı olmakla birlikte,[33] yine de varsayılan içerik hakkındaki spekülatif düşünceler mebzul miktardadır.

Kitle edebiyatının asli işlevinin, hayal kırıklığına uğramış insanların kaçışçı dürtülerine bir çıkış yolu sağlamak olduğu şeklindeki şu genel geçer görüşü ele alalım. Bunun herhangi bir zamanda doğru olduğunu ya da günümüzde hâlâ doğru olduğunu nereden biliyoruz? Belki de günümüzde romanın işlevsel içeriği kaçışçı olmaktan ziyade öğreticidir: Edebiyat sersemletici bir iç ve dış dünyada, ucuz ve kolay erişilebilir bir intibak aracı haline gelmiştir. Okur, özdeşleşme ve taklit yoluyla ona şaşkınlığından kurtulma olanağı verecek, sadeleştirilmiş ve anlaşılır bir psikanalitik çare olarak içsel manipülasyon reçeteleri arıyordur. Kaçış kişinin kendine bel bağlamasını içerir ve varkalmak için dış desteğe ihtiyaç duyan zayıf bir

33. Iowa Devlet Üniversitesi'nden Ralph H. Ojemann'a, danışmanlığı altında Evelyn Peters tarafından yazılan mükemmel yüksek lisans tezine dikkatimi çektiği için minnettarım: "A Study of the Types of Behavior toward Children Approved in Fiction Materials", 1946.

ben'in baskın olduğu mevcut dönemimizden ziyade bireysel istikrar zamanlarında bulunma eğilimindedir. Bu hipotez doğrulansa da doğrulanmasa da, kitle edebiyatının sunduğu özdeşleşme ve taklit kalıpları incelenerek verimli biçimde izi sürülebilir. Daha önceki edebi ürünlerin tersine, çağdaş romanın çok daha yüksek bir eylem yoğunluğu ve hızına sahip olduğu, düşünce ve betimleme içeriğinin ise giderek azaldığı ortaya çıkarılabilir.

Örneğin bir kuşak önceki popüler tarihi romanlarla günümüzdekileri karşılaştırmak ilginç olabilir. Muhtemelen, daha eski yapıtların bir dönemin panorama benzeri bir resmini iletmeye çalıştıklarını; okurun da çevresinde panoramanın örüldüğü tarihi kahramanın yanında sakince oturabildiğini keşfedeceğiz. Ne var ki günümüzde bu resim bir figürler, durumlar ve eylemler bolluğunda dağılıyor; bu da okuru, bir yazarın yarattığı edebi materyal için ölçü işlevi gören seçili bir kahramanla görünmeden oturma zevkinden mahrum bırakıyor. Baskıya maruz kalan zayıf ben'leri üreten modern yaşamın baskısı, sadece bir figürle, ruhun içsel süreçleriyle ya da teorik düşünce ve değerlerle özdeşleşmekten vazgeçmeyi zorunlu kılıyor.

Böylece, okurun kendi tercihi veya kaderin cilvesi olan yalnızlığını, tekrar edilemez bir sanat yapıtının yalnızlığı ve biricikliği ile paylaştığı edebi tüketimin klasik durumunun yerini, kendi kendini manipüle etme hilelerinin uyarlanması ve edinilmesine yönelik iyi örgütlenmiş bir etkinliğin kolektif deneyimi alabilir. Giderek daha çok araştırma, kaynak materyaller sağlıyor[34] fakat bu materyaller hâlâ sistematik bir sosyolojik incelemeden geçmeyi bekliyor.

Yazarın Tutumu

Okurun edebi iletişimde aradığı şey başkadır; yazarın okurun bilinçli farkındalığının ötesinde sunduğu şey başkadır. Knut Hamsun örneği bu tür bir problemi gösterir.

34. Bkz. örn. Frank Luther Mott, *Golden Multitudes*, New York: The Macmillan Company, 1947; Alice Payne Hackett, *Fifty Years of Best Sellers*, New York: R. R. Bowker Company, 1945; Edward H. O'Neill, *The History of American Biography*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1935.

Düşüncelerin ve tutumların edebi heyelandan etkilenip etkilenmediği ve ne ölçüde etkilendiği, sadece onun açık içeriğine değil, aynı zamanda örtük içerimlerine de bağlıdır. Onları formüle edilmiş içeriklerinin üstüne çıkarmanın, denenmemiş araçlarla girişilmesi gereken bir görev olduğu doğrudur. Yine de, para ve zaman harcanarak hiçbir insanla görüşmeyi gerektirmeyen hayli ucuz bir toplumsal laboratuvar önerilebilir. Yazar farkında olarak ya da olmayarak (genellikle pek olmayarak) kendi kişiliğini ve kişilik sorunlarını yansıtan belli mesajları iletmeye çalışan bir manipülatördür. Yazarın nerede durduğunu anlamak için, suni teneffüsle onu ve imgelemindeki figürleri canlandırmak ve onları en ileri düzeyde psikolojik deneylere ve sorulara tabi tutmak faydalı olabilir.

Örneğin standartlaşmış ideolojik anketlerin yardımıyla, kitle edebiyatından iyi seçilmiş bir örneklemi tarayarak yazarın tutumlarını ve insan doğası, grup gerilimleri, tarihsel ve doğal felaketler, cinsellik, kitlelere karşılık büyük insanlar ve benzeri konulardaki bakış açılarını ortaya çıkarabiliriz. Sonra yanıtları değerlendirirken yazarı toplumsal konumuna yerleştirmek üzere niteliksel ve niceliksel bir ölçü çubuğu kullanabilir ve böylece bir kişi olarak davranışı hakkında ve önceki yapıtlarını izleyecek ürün türü hakkında tahminlerde bulunabiliriz. Örneklemimizi yeterince genişletirsek, kitle iletişiminin bu faillerinin kendi özdeşleşmeleri ile bu gizli otoportrelerin okurlar üzerindeki potansiyel etkisi hakkında pek çok şey öğrenebiliriz.

Böyle bir laboratuvar deneyi, kurmaca materyallerdeki kahramanların karakter yapıları analiz edilerek uygulanabilir. Yakın tarihli bir sosyal psikoloji çalışması, ideolojik ve izdüşümsel görüşmelerde verilen yanıtlardan toplanan bir dizi kişilik yapısı semptomu elde edilmesini sağladı; bunlar sayesinde bir kişinin otoriter tipte mi, anti-otoriter tipte mi olduğunu yüksek bir güvenilirlikle teşhis edebiliyoruz. Yüzeysel betimlemeler sık sık yanıltıcıdır ve bu yeni yöntemlerle düzeltilebilirler.[35]

35. Bkz. örn. T. W. Adorno ve diğ., *The Authoritarian Personality*, New York: Harper & Brothers, 1950.

Kültürel Miras

Popüler edebiyatın doğrudan ve dolaylı toplumsal içeriğinin incelenmesinde, marjinal medya –özellikle bant-karikatürler[36] ve belki hem yetişkinler hem de gençlerin ortak zevk aldığı diğer bazı ürünler– şimdiye kadar gördükleri ilgiden daha fazlasını hak ediyorlar. Bu materyallerin detaylı bir içerik analizi, tamamen geçmişte kalmış durumlardan kaynaklanan fikirlerin, değerlerin ve duyguların süregelen önemi üzerine birkaç değerli hipotezle sonuçlanacaktır.

Sadece insanaltı ve insanüstü varlıklarla dolu serilerin büyülü dünyasının açıkça arkaik ve çocukça motiflerini değil, aynı zamanda gündelik acılar ya da gündelik mutluluklar kisvesi altında, modern toplumun daha erken evreleriyle, özellikle de on dokuzuncu yüzyılın daha huzurlu yaşam tarzıyla ilişkilendirilen değerlerin görünür hale geldiği materyalleri de incelemek gerekecektir. Bu tür materyali geleneksel ve saygıdeğer kurmacanın ideolojik ve duygusal içeriğiyle kıyaslarsak, modern okurların intibak ve uyum mekanizmalarını öğrenme zorunluluğu ile daha mutlu ama erişilemez ya da tarihsel olarak imkânsız bir yaşam biçiminin gündüz düşleri arasında bocalamaları konusunda biraz daha içgörü kazanabiliriz. "Yetişkin" ve "genç yetişkin" kategorilerini birlikte ele alırsak, daha derin psikolojik düzeylerde olduğu kadar farkındalık düzeylerinde de beğenilen ve beğenilmeyen şeylerin sistematik araştırmasına kapı açacak hipotezler geliştirebiliriz.

Toplumsal Çevrenin Rolü

Alan betimlemesinde başarının toplumsal belirleyicilerinin üç boyutundan bahsetmiştik. Öngörülen araştırma türünü açıklığa kavuşturmak için burada bunlardan ikisine değinmemiz gerekiyor.

İlk önce, ekonomik ve siyasi döngünün farklı evrelerinin edebi ürünler üzerinde belirgin izler bırakıp bırakmadığı meselesi vardır. Araştırmada, bu bölümde anlatılan işlevsel içerik incelemelerinde

36. Bkz. Coulton Waugh'un *The Comics* (New York: The Macmillan Company, 1947) başlıklı kitabı. Ayrıca bkz. 1. Bölüm, 5. dipnot.

bir değişikliğe gidilmelidir. Buhran ve gelişme, savaş ve barış zamanlarındaki bir edebi örneklemin envanterinin çıkarılması gerekir. Bu envanter kurmaca konularının sayılmasıyla sınırlı olmayıp, okurların özgül doyumları ve hayal kırıklıklarıyla yakından bağlantılı olduğu güvenle varsayılabilecek duygusal kalıplarla özellikle ilgilenmelidir. Farazi bir örnek olarak, mutlu son ya da pek mutlu olmayan sonun kullanılmasının bir fark yarattığı hipoteziyle işe başlanabilir. Ekonomik buhranın zirvesinde, edebiyat sahnesine katıksız mutluluğun güzel gündüz düşleriyle kaçışçı özdeşleşmeler hâkim olabilir. Ne var ki günümüzde, çözülmemiş problemlerin boy gösterdiği sözde trajik bir son pek de nadir değildir çünkü göreli refah, daha fazla gerçeklik içeren ve hatta psikolojik ve kültürel kusurlarımızın içyüzünü gösteren kurmaca deneyimlere izin verir.

Çeşitli genel durumlar için bir içerik ve motif tercihi dizini oluşturulabilmesi için önce birçok başka durumun seçilmesi gerekebilir. Son kırk beş yılda yaşanan iki savaşın sonrasındaki gelişmeyle öncesindeki buhranı karşılaştıran bir inceleme, kurmacadaki tercihlerin geleceğine dair tahminde bulunmayı mümkün kılabilir. Bunun ardından çıkarılabilecek eğitsel ve mesleki sonuçlar o kadar aşikâr ki burada incelenmelerine gerek bile yok.

Teknolojik belirleyiciler alanında, ortalama insanın okuma yeteneği ve bunun görsel ve işitsel medya deneyimleri tarafından nasıl değişikliğe uğratıldığı incelemeye değerdir. Klinik okuma bozuklukları hakkında çok şey biliyoruz ama okumada düşünsel seçicilik hakkında görece az şey biliyoruz.[37] Benzer şekilde, nelerin okunup hatırlandığını ve nelerin pek önemsenmeyip okunmadığını incelemek de ilginç olacaktır. "İçerik okuma" yetenekleri ve yetersizlikleri hakkında daha kesin bir bilgiye sahip olmak, yazarların emekten tasarruf etmelerini sağlayabilir; sosyologlar ise işlevsel içerik analizinin bulgularını doğrulayan kanıtlar elde edeceklerdir.

Araştırma hedeflerinin taslağını çıkarmak, yerine getirilmeyen vaatlerin bütün zaaflarını içerir. Ne var ki bir iletişim araştırmaları

37. Bkz. Rudolf Flesch, *The Art of Plain Talk*, New York: Harper & Brothers, 1946.

uzmanı, komşu bir çalışma dalının külfetli başarıları ve hedefleriyle ve bunların kendi alanına yapacağı olası bir katkıyla ilgilenebilir.

Bu metni kişisel bir deneyimle bitirmek istiyorum. Bir sosyolog derste edebiyat konusunu işlerken farklı tepkilerle karşılaşmaya yazgılıdır: Öğrenciler yeni bir bilimsel deneye hevesle ilgi gösterirler ama öğretim sürdükçe bazıları şiirsel materyalin analitik olarak "parçalanmasını" protesto edeceklerdir. Öğrenciler neyin iyi olduğunu ve neyin pek de iyi olmadığını ortaya çıkarmayı beceremediklerinden, keşfedilmemiş sularda rehberlik almaya heveslidirler. Eğitim ile salt eğlence arasında bir yerde konumlandırılan bu geniş ve belirsiz alanla ilgili olarak, kendilerini bir hamlede tümüyle düze çıkaracak kusursuz bir formüle sahip olmayı umarlar. Şunu bilmezler ki, onların başlangıçtaki yaklaşımları edebiyatın sosyolojik yorumunun halen içinde bulunduğu özgül aşamanın bir tezahürüdür.

Teşekkür

The American Journal of Sociology, Cilt 55'te yayımlanan "Popüler Kültüre İlişkin Tarihsel Perspektifler" başlıklı makalemin bazı kısımlarını yeniden basmama (1. Bölüm) izin veren University of Chicago Yayınevi'ne; Mirra Komarovsky'nin derlediği *Common Frontiers of the Social Sciences* (1957) kitabında yayımlanan, Marjorie Fiske ile birlikte kaleme aldığımız "On Sekizinci Yüzyıl İngilteresinde Sanat ve Popüler Kültür Tartışması" başlıklı yazının yeniden basım (3. Bölüm) izni için Free Press'e; *Radio Research 1942-43* (1944) kitabında yayımlanan "Popüler Dergilerde Biyografiler" denememi yeniden basma (4. Bölüm) izni için telif hakkı sahipleri Paul F. Lazarsfeld ve Frank N. Stanton'a; Wilbur Schramm'ın derlediği *Communications in Modern Society* (1948) kitabında yayımlanan "Edebiyat Sosyolojisi" başlıklı denememin yeniden basım (5. Bölüm) izni için University of Illinois Yayınevi'ne; *Edebiyat ve İnsan İmgesi* kitabımdan s. 221-29'un yeniden basılmasına (yine 5. Bölüm) ve bu kitabın giriş kısmında içerilen bazı materyallerin elinizdeki cildin girişinde kullanılmasına izin verdiği için Beacon Press'e teşekkür ederim. Diğer kısımlar *International Social Science Journal*, Cilt XII, Sayı 4'te çıktı; yeniden basım izni UNESCO tarafından verildi.

Editöryel öğütleri için Ina Lawson ve oğlum Daniel K. Löwenthal'e müteşekkirim.

Eşim Marjorie Fiske özel bir teşekkürü hak ediyor. Editöryel meselelerde verdiği tavsiyeler değerliydi. Hepsinin ötesinde, kendisi on sekizinci yüzyıl İngilteresiyle ilgili olan üçüncü bölümün de ortak yazarıdır (ve payına düşenden fazlasını yapmıştır).

Dizin

A History of American Biography, O'Neill, 168n
A History of English Literature, Legouis ve Cazamian, 113n
A History of Modern Criticism, Wellek, 130n, 152n
Addison, Joseph, 100, 111-13, 124, 132, 134, 139-41, 154n, 156, 158n, 161, 165
Adorno, Theodor W., 34n, 227n, 232n
Albig, William, 57n
Alison, Archibald, 164
Allen, B. Sprague, 114n, 120n, 121n, 138n, 148n
Altick, Richard D., 96n
amatörlük, 53, 148
Amelia, Fielding, 105
ampirik araştırma, 40-42
Aristoteles, 20, 33, 133
Arnold, Matthew, 44, 63-64, 66-67, 79, 152
Atkins, J. W. H., 110n, 164n, 165n
Austen, Jane, 146n
Authoritan Personality, Adorno ve diğ., 232n
Aydınlanmanın Diyalektiği, Horkheimer ve Adorno, 34n

Bagehot, Walter, 44, 64-66
Bateson, F. W., 125n, 147n
Battle of the Books, Swift, 164
beğeni, 58, 68, 70, 76-79, 120, 150-59
Benjamin, Walter, 227n
Bentley, Eric, 213
Berelson, Bernard, 225n
beşeri bilimler, 7, 11, 23, 25
bireysellik, 194
biyografiler, 168
  dergilerde, 168-208
  işlevi, 174-75
  türleri, 170-71
Blackmore, Sir Richard, 110, 120
Blair, Hugh, 155, 157, 159
Bobbitt, Franklin, 203n
Boswell, James, 103
boş zaman, 17, 28, 30, 60, 80, 89, 101n, 174, 176, 178, 184, 187, 202
Bradshaw, Franklyn R., 225n
Brehm, L., 229n
Brothers' Club, 97
Burke, Edmund, 153-57
Burke, Kenneth, 210n
Busse, C., 229n

Carlyle, Thomas, 145n
Chambers, Ephraim, 105
Chapone, Hester, 116
Children of the Age, Hamsun, 224n
Chrysal, Johnstone, 117
Cibber, Theophilus, 149-50
Clarissa, Richardson, 129
Coleridge, Samuel, 64n, 71, 99n
Collier's, 169, 171-72, 176n, 177-79, 201, 204-8

Collins, A. S., 93n, 98n, 101n, 103n
Conradi, Hermann, 229n
Corneille, 11, 12, 48
Covent Garden tiyatrosu, 93, 141
Cowper, William, 135
Critique of Aesthetic Judgment, Kant, 221n
Croce, Benedetto, 41
Crosby, John, 21
Culture and Anarchy, Arnold, 63n, 67n
Curll, Edmund, 99

Çarmıh Yolcusu, 92
çizgi filmler, 32
çizgi roman, 87, 131
davranışçılık, 189

Defoe, Daniel, 110, 113, 132
Deming, Barbara, 33n
Dennis, John, 109-10
dergiler
  biyografiler, 168-208
  on sekizinci yüzyıl İngilteresinde, 91-92, 109, 146-47
  yayılması, 50
Dickens, Charles, 75-82
Dictionary, Johnson, 103
dil, 195-201
Dilenci Operası, 70
Dilthey, Wilhelm, 42
din, 29, 33
Discourses, Reynolds, 156
Disney, Walt, 32, 33
Don Kişot, 12
Dostoyevski, Fyodor, 227-29
Drury Lane tiyatrosu, 93, 101n, 141, 143
Dryden, 100, 160
Dunciad, Pope, 100, 110, 117, 124, 145-46
duygusallık, 130, 133-35, 138
Dünya Nimeti, Hamsun, 222n
Dürer, Albrecht, 19
Düşünceler, Pascal, 30n, 46

edebiyat, 7
  edebiyat toplulukları, 96, 102
  karşılaştırmalı incelenmesi, 161
  meta olarak, 8, 15-23, 70-71, 120-22
  sanat olarak, 8, 67, 83-86
  ve toplum, 209, 235
  ve toplumsal kontrol, 226-28
  ve toplumsal problemler, 211-25
Edinburgh Review, 72-73, 78, 108
eğlence, xix, xxi-xxiii, 16-17, 20, 30, 34, 78, 83-84, 87
Elements of Criticism, Kames, 156-57, 163n
eleştiri, 105-8, 164-67
Empson, William, 73
English Comic Drama, Bateson, 125n, 147n
English Literary Criticism, Atkins, 110n, 164n
English Literary Periodicals, Graham, 105n, 114n
English Literature and Society in the Eighteenth Century, Stephen, 97n, 115n
Essay on Criticism, Pope, 119n, 165n
Essay on Taste, Burke, 154-55
Essay on Taste, Voltaire, 136, 144n
Essay on the Theatre, Goldsmith, 133, 142
Examiner, 68, 70

Farrell, James T., 31n
Faust, Goethe, 48-51, 69-70
Fırtına, Shakespeare, 213-20
Fielding, Henry, 92, 105-106, 109,

115, 120, 121, 125, 132, 140, 146, 148, 153, 160-61
Fifty Years of Best Sellers, Hackett, 231n
filmler, 33, 40, 57n, 88, 130, 142, 202, 227n
Flaubert, Gustave, 10, 57, 85
Flesch, Rudolph, 234n
Fortune, 169
From Caligari to Hitler, Kracauer, 227n

Galloway, Francis, 135
Garrick, David, 93, 116, 119, 136, 143, 148-49
gazeteler, 49-51, 65, 73-76, 94-95
Gentleman's Magazine, 92, 108, 114, 137, 151
gerçekçilik, 92, 125-26, 128-30, 147, 152
Gervinus, Georg G., 44, 87
Gibbon, Edward, 98
Gizemler, Hamsun, 225n
Goethe, 43, 48-57, 58n, 69, 83, 85, 90, 167
Goldsmith, Oliver, 70, 102-4, 106, 108, 119, 121-24, 129, 132, 133, 137-42, 148, 153, 165-66
Gould, John, 21
Görres, Joseph, 35-36
Graham, Walter, 105n, 114n
Griffith, Ralph, 106
Guardian, 154
Güç İstenci, Nietzsche, 32n

halk
  beğenisi, 58, 68, 70, 76-79, 120
  ve sanatçı, 48-62
Hamburg Dramaturgie, Lessing, 55
Hamilton, Archibald, 106
Hamsun, Knut, 220-25, 231
Harper's, 169
Hazlitt, William, 68-71
hiciv, 117-18, 134n, 141n
History of England in the Eighteenth Century, Lecky, 98n
History of English Literature, Taine, 82n
Hobbes, 58
Hooker, Edward Niles, 109n, 162n
Hoole, Samuel, 116
Horkheimer, Max, 34n, 188, 227n
Houghton, Walter E., 73n
Hughes, Helen MacGill, 36n, 167n, 175, 198n
Hume, David, 133, 144, 154-55, 159, 162, 163, 166, 167
Hunt, Leigh, 70-71
Hurd, Richard, 111n

Ibsen, Henrik, 12, 14
Idler, Johnson, 103, 136-37
Infernal Magazine, Goldsmith, 137, 142
Inquiry into the Present State of Learning, Goldsmith, 103, 104n, 122n, 124n, 165n
İncil toplulukları, 95
İnsanca, Pek İnsanca, Nietzsche, 33n
iyimserlik, 67, 110-14
izleyici
  edilgenliği, 49
  hayal gücü, 55-56
  inşası, 95-108

Jarrell, Randall, 56n
Johnson, Samuel, 92-93, 96, 102-3, 106, 108, 111n, 114, 119, 121, 122-23, 126-30, 136-37, 150n, 161, 162, 165-67
Johnstone, Charles, 117
Jubilee, Garrick, 143

kaçışçılık, 10, 86, 210, 230, 234
kahvehaneler, 96
kamuoyu, 67, 70, 74, 94, 114
Kant, Immanuel, 58n, 221-22
Kayıp Cennet, Milton, 100, 165
Kelley, John A., 143n
Kit-Cat Club, 97, 100
kitap eleştirileri, 105-8
kitap kulüpleri, 97, 211, 226
kitap reklamları, 101
kitapçılar ve satışlar, 99-104
kitle idolleri, 168-208
kitle iletişim araçları, 21-22, 38, 52-53, 91-167
komedi, 70-71, 76, 97, 110, 124, 126, 142
Kracauer, S., 227n
Kraus, Karl, 35, 51, 83
Krazy Kat, 88
Krutch, Joseph Wood, 103, 167n
kültürel miras, 233
kütüphaneler, 98-99

La Roche, 105
Lackington, James, 97, 99-100, 102
Language and Literature in Society, Duncan, 209
Laprade, W. T., 94n, 114n
Lazarsfeld, Paul F., 226n
League of Frightened Philistines, Farrell, 31n
Lecky, William, 98n
Lectures on Rhetoric, Blair, 155n, 157
Lectures on the English Poets, Hazlitt, 68n, 69n, 70n
Lessing, 44, 55-56, 63, 90
Letters on the Improvement of the Mind, Chapone, 116
Lewis, M. G., 131, 183
Liberal Imagination, Trilling, 67n
Life of Samuel Johnson, Boswell, 103
Lillo, George, 125
Literary Studies, Bagehot, 65, 66n
Literature and Society, Guerard, 211n
Literature and the Image of Man, Löwenthal, 9n, 25, 220n
Lives of the English Poets, Johnson, 130
Lord Kames, 155, 157, 162
Löwenthal, Leo, 195n, 220n, 227n
Ludwig, Emil, 168, 169n, 195n
Lukács, Georg, 210n

Mackenzie, Henry, 134
Man of Feeling, Mackenzie, 134
Marx, Karl, 82-83
Maugham, Somerset, 56n
Maurois, André, 168, 175, 202
Memoirs of Literature, La Roche, 105
Merton, Robert K., 9
meta olarak edebiyat, 8, 15, 23, 24, 81
Middle-Class Culture in Elizabethan England, Wright, 37n, 87n
Mill, John Stuart, 66n
Mist's Journal, 120
Modern Public Opinion, Albig, 57n
Molière, 11-12
Montagu, Mary Wortley, 129
Montaigne, 16-17, 29-31, 43-50, 79, 83, 135, 218
Monthly Review, 106, 162
More, Hannah, 116
Morgan, Pierpont, 187
muhafazakârlık, 39, 118

New London Review, 106
New Memoirs of Literature, 105
New York Times "Magazine", 178
News, 70
Nicols, John, 114

Nietzsche, Friedrich, 32-33, 35, 82-83

O'Neill, Edward H., 168n,175, 231n
Oeconomy of Human Life, 113-14
Of Simplicity and Refinement in Writing, Hume, 144n
Of Tragedy, Hume, 133, 164n
okurlar, 201-3, 230-31
On Taste, Alison, 164n
On Taste, Hume, 155n,159n
On the Aesthetic Education of Man, Schiller, 59n
orta sınıf, 11, 12, 14, 16, 35-36, 92-93, 97-98, 113, 115, 124-25, 133, 135, 150-52, 187, 210, 227-28
Otranto Şatosu, Walpole, 131

Paine, Tom, 95
Pamela, Richardson, 92, 98, 129
Pan, Hamsun, 222n, 223n
Partisan Review, 88
Pascal, Blaise, 17, 29-30, 37, 43-44, 46-50, 63, 66, 79, 83-84, 88-89, 135-136
Pasquin, Fielding, 132
Pedicord, H. W., 94n, 101n,143n, 149n
Philips, D. G., 186-87
Phillips, John, 145n
Playwright as Thinker, Bentley, 213n
Poe, Edgar Allan, 20n
Poetry and the Age, Jarrell, 56n
Pope, Alexander, 53, 55, 72, 109-10, 115n, 117-21, 124, 140-41, 143, 144-46, 160-61, 164-65
Poulaille, Henri, 85n, 86, 88
Public Opinion and Politics in Eighteenth Century England, Laprade, 94n

Quarterly Review, 72, 108

Radcliffe, Ann, 131n
Radio and the Printed Page, Lazarsfeld, 226n
radyo, 28, 30-31, 40, 88-90, 202, 227
Rasselas, Johnson, 103
Reading Interests and Habits of Adults, Gray ve Munroe, 168n, 203n
Reason, Rule, and Revolt in English Classicism, Gallaway, 135n, 157n, 162n
reklam, 39, 98, 101, 107, 197
restorasyon oyunları, 93, 124, 126
Reynolds, Joshua, 156, 166
Richardson, Samuel, 92, 98, 114, 115, 129, 133, 135, 146
Robinson Crusoe, Defoe, 113
Roman Kuramı, Lukács, 210n
Romanın Yükselişi, Watt, 96n
romanlar, 92, 98-99, 106-8, 126-35, 148, 230-31
Romantizm, 13, 210
Roosevelt, Theodore, 174, 198-199
Rosa, Hamsun, 222n
Rousseau, Jean-Jacques, 58
Ruskin, John, 75

Saint-Simon, 32
Samuel Johnson, Krutch, 103n, 167n
Sanat Nedir?, Tolstoy, 67n
sanat
  "bayağı" sanat, 52-53, 83
  aleladelik sorunu, 60
  eğlence ve, 43, 83-84, 87
  halk sanatı, 18-19, 39, 46
  ve popüler kültür tartışması, 79-80, 86-90
  "yüksek" sanat, 19, 22, 39, 43, 46, 59, 63, 79, 83-85

sanatçılar
biyografileri, 172-173
ve halk, 48-62
statü sorunu, 68-69
sansür, 40, 105, 151, 226
Savaş ve Barış, Tolstoy, 37
Schiller, Friedrich, 44, 52-53, 57-61, 65-66, 76, 85, 167
Schopenhauer, Arthur, 31
Scott, Sir Walter, 65, 71
seçkinler, 16, 18, 21-22, 54, 158
Seldes, Gilbert, 21, 87
Seven Lively Arts, Seldes, 87n
Shaftesbury Kontu, 110, 114
Shakespeare, 11, 18, 56, 63, 83, 128n, 143, 160, 161, 213-14, 216-18
Shakespeare's Audience, Harbage, 18
Sherburn, George, 110n, 117n, 119n, 152n, 162n, 165n
Sherman, Mandel, 175n
Simmel, Georg, 42
Smollet, Tobias, 92, 106, 115, 134n, 146
Sociology of Film, Mayer, 37n
Son Mutluluk, Hamsun, 221n
Sorel, George, 84-85
standartlaşma, 39, 41, 178
Stanton, Frank, 168n
Steele, Richard, 111-12, 161n
Stephen, Leslie, 97n, 115
Sterne, Laurence, 92, 115, 146
Strachey, Lytton, 168
Sudre, René, 88-90
Swift, Jonathan, 97, 144-45, 147, 164

şiir, 53, 55, 72, 109-110, 210

Table Talk, Hazlitt, 69n
Taine, Hippolyte, 44, 81-82
tarihçiler, 10, 22, 43, 113
Tatler, 92, 111, 119, 154, 161
televizyon, 22, 34, 43, 56, 88, 90
The American Sodier, Stouffer, 37, 38n
The Citizen of the World, Goldsmith, 70, 103-4, 108, 121-23, 129n, 133n, 139, 141-42
The Comics, Waugh, 30n, 233n
The Covent Garden Journal, Fielding, 115n, 120n, 153n, 160
The Eighth Art, Sudre, 88
The English Common Reader, Altick, 96
The English Constitution, Bagehot, 64n
The Literary Magazine, 105
The Monk, Lewis, 131
The New Dunciad, Pope, 118
The New Republic, 169
The New Yorker, 169
The Popular Novel in England, Tompkins, 102n, 117n, 119n, 147n
The Rambler, 92, 114, 128n, 166n
The Restoration and the Eighteenth Century, Sherburn, 110n, 117n, 152n, 162n, 165n
The Ring is Closed, Hamsun, 222n
The Rise and Progress of the Arts and Sciences, Hume, 144
The Road Leads On, Hamsun, 222n, 224n
The Round Table, Hazlitt, 68n
The Saturday Evening Post, 169, 171-73, 177-79, 204-5
The Spectator, 92, 111-14, 119, 139, 165
The Sylph, 147
The Theatrical Public in the Time of Garrick, Pedicord, 94n, 143n, 149n
The Unspeakable Curll, Straus, 100n

Tides in the English Taste, Allen, 114n, 120n, 138n, 148n
tiyatro, 48-53, 76, 93-94, 131-33, 139-43
Tocqueville, Alexis de, 27, 34, 44, 51, 70, 80-81
Tolstoy, Leo, 37, 67
Tompkins, J. M. S., 102n, 107n, 117n, 119n, 147n
Trilling, Lionel, 67n
Trusler, John, 102
tüketim idolleri, 176
Two Dissertations on the Theaters, Cibber, 149

Upon Taste, Goldsmith, 121

üretim idolleri, 173, 176

vasatlık, 22, 46, 53, 71, 109, 131, 144-47
vodvil, 87
Voltaire, François Marie Arouet, 56, 122, 136, 138, 144

Wagner, Richard, 19
Wakefield Papazı, Goldsmith, 122, 133-34
Walpole, 131
Warshow, Robert, 88
Watt, Ian, 96n
Waugh, Coulton, 67n, 233n
Wellek, René, 130n, 152n
Whitehead, William, 138
Who's Who, 169
Wordsworth, William, 62-63, 71
Wright, Louis B., 36-37, 87

Xenien, Goethe, 52n, 54, 56n

yayıncılar, 37, 98, 100, 103
yazarlar
  popüler, 124, 136, 139
  toplumdaki konumları, 210-211
  tutumları, 231-232

Zweig, Stefan, 169, 195n

—

metis eleştiri

Leo Löwenthal

Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum

Frankfurt Okulu'nun önde gelen düşünürlerinden Leo Löwenthal Batı'da edebi sanatların ve kitle iletişim araçlarının gelişimini sosyolojik bir çerçevede inceliyor. Descartes ve Pascal'ın zamanından yirminci yüzyıla gelene kadar halkın ve entelektüel kesimin edebi eserlere yaklaşımının nasıl değiştiğini örneklerle açıklayarak bu değişimin toplumsal içerimlerine işaret ediyor.

Edebiyat sanat mıdır yoksa meta mı? Her ikisi birden olabilir mi? Gazete ve dergilerin (daha sonra da radyo ve televizyonun) ortaya çıkması edebi eserlerin niteliğini ve toplumdaki yerini nasıl etkiledi? Kitle iletişim araçları insanları pasifliğe mi itiyor? Geçmişten günümüze "yüksek" ve "bayağı" sanat / edebiyat tanımları nasıl değişti? Yazarların artık varlıklı "hamiler" yerine halka, kitapçılara ve yayınevlerine bağımlı olmasının edebi eserler üzerinde ne gibi bir etkisi oldu? "Popüler yazar" tabiri ne zaman alçaltıcı bir anlamda kullanılmaya başladı? "Çoksatan" kitapların nitelikleri bize kitlelerin edebi beğenisi hakkında ne söylüyor? Kitlelerin edebi beğenisi bize zamanın ruhu hakkında ne söylüyor? Popüler kültür toplumun estetik ve ahlaki seviyesini düşürüyor mu?

Bu soruları yanıtlarken kâh sosyolog, kâh eleştirmen, kâh tarihçi kimliğini öne çıkaran (ve sık sık hepsinden birden faydalanan) Löwenthal'in eseri, her üç alan için de değerli bir kaynak.

Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-605-316-099-1





Metis Yayınları
www.metiskitap.com