

HAZIRLAYAN

Tania Modleski

Eğlence İncelemeleri

KİTLE KÜLTÜRÜNE ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

metis

HAZIRLAYAN
Tania Modleski

Eğlence İncelemeleri

Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar



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

Eğlence İncelemeleri
Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar
Hazırlayan: Tania Modleski

Orijinal Adı: Studies in Entertainment
Critical Approaches to Mass Culture

© The Regents of the University
of Wisconsin System, 1986

Indiana University Press ile yapılan sözleşme
temelinde yayınlanmıştır.

© Metis Yayınları, 1995, 2016

İlk Basım: Mayıs 1998
İkinci Basım: Eylül 2016

Yayıma Hazırlayan: Beril Eyüboğlu

Kapak Fotoğrafı: Robert Doisneau (*t.b.*)
"Paris Gecesi" diye adlandırılan tura katılmış turistler,
Passage Thiéré, Paris 11e.
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

ISBN-13: 978-975-342-187-3

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.

HAZIRLAYAN

Tania Modleski

Eğlence İncelemeleri

KİTLE KÜLTÜRÜNE ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

Çeviren:

Nurdan Gürbilek

metis

İçindekiler

Sunuş 9

I

KİTLE KÜLTÜRÜ ELEŞTİRİSİ GELENEKLERİ

1 Raymond Williams ile Söyleşi
Stephen Heath ve Gillian Skirrow 27

2 Theodor Adorno Cadillacs'la Tanışıyor
Bernard Gendron 47

II

TELEVİZYON İNCELEMELERİ

3 Televizyon / Seslendirme
Rick Altman 73

4 Televizyonda Haberci Kişiliği ve İnandırıcılık
Geçiş Sürecindeki Haberler Üzerine Düşünceler
Margaret Morse 93

5 Durum Komedisi, Feminizm ve Freud
Gracie ve Lucy'nin Söylemleri
Patricia Mellencamp 125

III

EĞLENCEYLE İLGİLİ FEMİNİST ARAŞTIRMALAR

6 Kadın Bir Adadır
Dişillik ve Sömürgecilik
Judith Williamson 149

7 Kadınların İçerilmesi
Kuzey Amerika ve Meksika Popüler Anlatısıyla İlgili Bir Karşılaştırma
Jean Franco 171

8 Moda Bir Söylemden Parçalar
Kaja Silverman 196

IV

SANAT İLE EĞLENCE ARASINDAKİ SINIRLARI YENİDEN ÇİZMEK

9 Haz Terörü
Çağdaş Korku Sineması ve Postmodern Kuram
Tania Modleski 215

10 Anlık Karşılaşmalar
Kitle Kültürü ve Duyunun Tahliyesi
Dana Polan 230

11 Kadın Olarak Kitle Kültürü
Modernizmin Ötekisi
Andreas Huyssen 257

Yazarlar Hakkında 283

Sunuş

BU KİTABIN BAŞLIĞI şunu göstermeyi amaçlıyor: Popüler eğlenceyi ya da kitle eğlencesini incelemek paradoks içeren bir işe girişmektir; çözümleyenin, araştırılan nesnenin "özünü" yakalamayı ya da eğlenceyi düpedüz eğlendirici bulan kişilerin deneyimini tam olarak anlamayı başaramayacağı kesindir. Kitle kültürüyle ilgili eleştirel çözümlemelerin ister istemez bir paradoks içerdiği kabul edildiğinde, bunların genellikle iki yönden birinde yanıldıklarını görmek pek de şaşırtıcı değildir. Bazı eleştirmenler için kitle kültürü o kadar mühim bir meseledir ki, kitlelerin kendilerini içinde bulundukları karanlıktan kurtarabileceğine, (bu kötümser hikâyenin hümanist versiyonunda) ciddi bir sanatsal düşünce içine gireceklerine ya da (Marksist versiyonda) kendilerini özgürleştirmek için sokaklara dökülüceklerine hiç inanmazlar. Aslında, kitle kültürü eleştirisinin tarihinde bu iki versiyon ilk bakışta göründükleri kadar farklı olmamıştır. Hümanist ve Marksist aydınlar kitle kültürü sorunuyla çok farklı nedenlerle ilgilenmelerine rağmen, her ikisi de büyük sanatın, onların gözünde kitle sanatının olmadığı her şey olarak değer kazanan büyük sanatın, önemli olduğu inancını paylaşmışlardır. Örneğin Frankfurt Okulu kuramcıları –Adorno, Horkheimer ve Marcuse– büyük sanatın bir zamanlar dinin sunduğu ütopik vaadi ayakta tutabileceği kanısındaydılar.[1] Öte yanda kitle kültürünün tüketicilerini

1. Bkz. Max Horkheimer, "Art and Mass Culture", *Studies in Philosophy and Social Science 9*, no. 2, 1941: 290-300. Kitle kültürünün klasik hümanist eleştirisi,

mevcut düzenle uzlaştırdığı, böylece kapitalizmin çıkarlarına hizmet ettiği düşünülüyordu. Frankfurt Okulu'na göre, kitle iletişiminin ortaya çıkmasıyla birlikte kültürün kendisi bir endüstri haline gelmişti.

Adorno ve Horkheimer gibi kuramcıların kitle kültürünü fazla ciddiye aldıkları, kitle kültürünün gücünün yekpare ve kitlelerdeki her tür devrimci potansiyeli tümüyle yok edecek kadar kuşatıcı olduğunu varsaydıkları öne sürülebilir. Ama eğlenceyi bu kadar hayati bir sorun olarak görmeyen, hatta başkaları eğlencenin bir sorun olduğunu *düşündüğü* ölçüde sorun olarak gören kişiler de var. Örneğin, kitle kültürünün özgürleştirici doğasını kabul etmeyi reddedenleri "seçkinci" olarak kötüleyen eleştirmenlerin sayısı hiç de az değil. Leslie Fiedler'ın yapıtı, kitle kültürünün "Antinomoscu ya da Dionysioscu saikleri"ni* kutsamaya girişen bir eleştirinin[2] en yeni örneklerinden biridir. Fiedler, televizyon şovlarındaki şiddete karşı kampanya yürüten "orta sınıf vatandaşlar"ı olduğu kadar pornografinin kadınlara yönelik tacizine karşı çıkan "İncil Kuşağı fundamentalistleri"ni ve "radikal feministler"i de eleştirir; onları "görünürdeki aklileştirme çabalarının altında popüler sanatlara yönelik bir nefretin yanı sıra bir özgürlük korkusunun da gizlendiğinden habersiz"[3] olmakla suçlar. Adorno kitle kültürünün insanların zihinlerini sömürgeleştirdiğini savunurken, Fiedler'm kitle kültürünü kendinden o kadar emin bir biçimde özgürlüğün alanına yerleştirmesi ilginçtir. Bu iki yazarın konumları arasındaki farklılık, en azından kısmen politik yöneliş farklılığından kaynaklanır: Tersini düşündürebilecek bir retoriğe rağmen Fiedler Marksistlerin zihinlerini meş-

---

Dwight MacDonald'ın "A Theory of Mass Culture" adlı yazısında bulunabilir (*Mass Culture: Popular Arts in America*, yay. haz. Bernard Rosenberg ve David M. White, Glence, IL, The Free Press, 1957: 59-73).

* Antinomosculuk: Hıristiyanların Tanrı'nın inayetiyle Tevrat'a, ayrıca bir kültürün egemen ahlak standartları dahil her türlü yasaya uyma gereğinden kurtulduklarını söyleyen din öğretisi; yasa karşıtlığı; Dionysiosculuk: Eski Yunan-Roma dininde toprağın ve ürünün bereketini simgeleyen doğa tanrısı Dionysos'a tapınma; akıl, sınır ve yasa tanımazlık. *–ç.n.*

2. Leslie Fiedler, *What Was Literature? Class Culture and Mass Society*, New York, Simon and Schuster, 1982: 84.

3. *A.g.y.*: 49.

gul eden türden sorunlara karşı kayıtsızdır. Örneğin "halktan" doğan "popüler sanat" ile yukarıdan dayatılan "kitle sanatı" arasında bir ayrım yapmaya gerek duymaması, iktidar ve kâr konularına karşı ilgisizliğini gösterir.

Günümüzde kendilerini politik olarak sola yerleştiren yeni bir kitle kültürü çözümlemecileri kuşağı, yukarıda ana hatlarıyla anlatılan iki uç konum arasında bir denge bulmaya çalışıyor. Çok farklı geleneklere sahip, farklı bir ülkeden gelen ve kendilerini yabancı bir kültür içinde bulan Frankfurt Okulu üyelerinin tersine, yeni kuşak kitle kültürü içinde büyümüş –Theodor Adorno'yu, caz ritmine ayak uydurmuş çılgınca dans eden bu "böcekler"i nasıl yeniden erkek ve kadın haline dönüştüreceğini düşündürtecek kadar ürküten[4]– "standartlaştırılmış" müzikle gerçekten dans etmiş insanlardan oluşuyor. Bu çözümlemeciler Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Kuramı'nın keskinliğini korumalarına rağmen, Frankfurt Okulu'nun aşırı basitleştirmesi olarak gördükleri şeyi, özellikle de kitle kültürünün tüketicilerini nasıl "manipüle ettiği", onlara "sahte ihtiyaçlar" ve "sahte arzular" dayattığı, kendi çıkarlarını anlamalarını engellediği vurgusunu reddederler. Bu konuda Frankfurt Okulu'na karşı çıkan ilk denemelerden biri, 1970'te Hans Magnus Enzensberger tarafından yazılmıştı. Enzensberger "Constituents of a Theory of the Media" (Bir Medya Kuramının Bileşenleri) adlı yazısında solun, kitle kültürünün kitlelere sahte bilinç ve sahte ihtiyaçlar dayattığı iddiasında yanıldığını ileri sürüyordu. Ona göre, kitle kültürünün stratejileri insanların gerçek ihtiyaçlarına ve arzularına seslendikleri ölçüde başarılı olabilirdi, her ne kadar bu ihtiyaçlar ve arzular kaçınılmaz olarak "bilinç endüstrisi" tarafından çarpıtılmış da olsa.[5] Enzensberger'in başlama işaretini izleyen Fredric Jameson ve Richard Dyer gibi kuramcılar, o günden bu yana onun geliştirdiği temel görüşü daha da geliştirerek kitle eğlencesinin istisnasız her örnekte ütopik bir öğe içerdiğini göstermeye çalıştılar.[6] Bu görüş, yüksek sanatın, kitle

4. Theodor W. Adorno (George Simpson'ın yardımıyla), "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science 9*, no. 1, 1941: 45-47.

5. Hans Magnus Enzensberger, "Constituents of a Theory of the Media", *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media*, New York, Seabury, 1974: 95-128.

kültürünün ortadan kaldırmakla tehdit ettiği ütopyacı ruhun son kalesi olduğunda ısrar eden Frankfurt Okulu'nun düşüncesinden kuşkusuz önemli bir sapmayı temsil eder.

Yeni kitle kültürü eleştirmenleri kuşağının, kitleleri onlara sağdan ve soldan yağdırılan eleştirel hakaretten kurtarma çabası, bazı çözümlemecilerin metinlerden ziyade doğrudan *izleyicileri* incelemeye yönelmesine neden olmuştur. Çünkü kitle kültürü tüketicilerinin "bilinç endüstrisi"nin vaatleri tarafından bütünüyle kandırılmayıp onun slogan, imge ve ürünlerine etkin ve yaratıcı bir biçimde el koydukları gösterilebilirse, o zaman bütün devrimci umutların ölmediğini, kitlelerin beyninin tümüyle yıkanmadığını varsaymak için bir neden ortaya çıkar. İngiltere'deki Birmingham Okulu Kültür Kuramı belki de en çok kitle kültürünün türdeşleştirici güçlerine karşı izleyici direnişinin biçimleri üzerine çalışmalarıyla tanınır. Birmingham eleştirmenleri ve onların izleyicileri, insanların "kültürel budalalar" olmadığını gösterme isteğiyle, izleyicinin kitle kültürüne olan potansiyel tepkisinin karmaşıklığını göstermeye çalışmışlardır. Örneğin Stuart Hall bu tepkinin alabileceği üç biçimi tartışır: yaygın, uzlaşmaya dayalı ve muhalif.[7] Hall'a göre, bir kitle kültürü metninin yaygın okuması, metnin mesajlarını olduğu gibi kabul eder; uzlaşmaya dayalı tepki sistemin bütününü kabul ederken belli bir iddiayı tartışabilir; muhalif tepki ise alt sınıf çıkarları için kapitalist sistemi reddeder. O halde belli bir mesajın alımlanması, apaçık bir biçimde söz konusu metin ya da kitle iletişim aracına değil, izleyicinin politik inançlarına ve genel toplumsal deneyimine bağlıdır. Bu öncülden yola çıkıldığında şu noktaya varılır: Eleştirmenler bu toplumsal deneyimi incelemelidirler, onları tüketen insanlardan ayrı bir biçimde metinleri değil. Gerçekten de Birmingham Okulu, belli altkültürlerin nasıl egemen kültürle uzlaşmaya çalıştığını, topluluk birliği ve dayanışma kurabilmek için onun nesne ve simgelerini

6. Fredric Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text 1*, 1979: 130-48. Richard Dyer "Entertainment and Utopia", *Genre: The Musical: A Reader*, yay. haz. Rick Altman, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1981: 175-89.

7. Stuart Hall, "Encoding and Decoding in the Television Discourse", *Stencilled Occasional Papers*, no. 7, Birmingham, İngiltere, Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi, 1973.

uyarladığını ortaya çıkaran bazı parlak, aydınlatıcı çalışmalar ortaya koymuştur. Bu türün en yaygın okunan çalışması, büyük olasılıkla Dick Hebdige'nin gençlik altkültürleriyle ilgili dikkate değer incelemesi *Gençlik ve Altkültürleri*'dir.[8]

Yine de, bu yaklaşımın kitle kültürü araştırmaları üzerindeki bütün yararlı etkisine rağmen, yeni vurgu da sorun ve tehlikelerden uzak değil. İzleyicilerin tümüyle manipüle edilmedikleri, kitle kültürü ürünlerini kendi amaçları için kullanabilecekleri görüşü bazılarınca o kadar ileriye götürüldü ki, bazı "Marksist" eleştirmenler artık bunu bir sorun olarak görmüyor. Örneğin rock 'n' roll üzerine son yıllarda yazılmış bir makale, rock tutkunlarını "kültürel budalalar" olarak düşünmek istemediğimize göre, rock müziğinin "imkânlar sunduğunu" varsaymamız gerektiğini savunur; ardından da bunun yollarını ve araçlarını araştırmaya girişir.[9] Kuşkusuz bu uç bir örnek, ama tam da bu yüzden işaret etmek istediğim tehlikeyi göstermemi sağlıyor. Frankfurt Okulu'nun bazı yapıtlarındaki sorun, okul üyelerinin inceledikleri kültürün fazlasıyla dışında olmaları idiyse, günümüz eleştirmenlerinin sorunu sanki tam tersidir: İçinde yaşadıkları kültürün içine gömülmüş, konularına yarı âşık bu eleştirmenler bazen gerekli eleştirel mesafeyi kuramıyor görünmektedirler. Bu yüzden istemeden de olsa kitle kültürüne savunular kaleme alabilir, onun ideolojisini benimseyebilirler. Nitekim, bu eleştirmenlerin aktardığı "direniş" örnekleri aslında kültür endüstrisi tarafından çoğu zaman önceden görülmüş, hatta dayatılmış örneklerdir. Sözgelimi, rock 'n' roll'un cinsiyetçiliğine, plaktaki özellikle saldırgan şarkıları devre dışı bırakma gibi bir stratejiyle karşı çıkılabileceği iddiası,[10] düpedüz tüketici toplumun çoğulculuğunu onaylamaktır; çünkü orada bir ürünü ya da bir ürün çeşidini beğenmiyorsanız onu reddedip bir başkasını seçmekte "özgür"sünüzdür. Ya da, "televizyon göstergebilimi" araştırmalarından bir örnek verirsek,

8. Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Londra, Methuen, 1979 (Türkçesi: *Gençlik ve Altkültürleri: Üslubun Anlamı*, çev. Esen Tarım, İstanbul, İletişim, 1988).

9. Lawrence Grossberg, "I'd Rather Feel Bad Than Not Feel Anything at All: Pleasure and Power", *Enclitic VIII*, no. 1-2, İlkbahar/Sonbahar 1984: 94-110.

10. *A.g.y.*: 101.

belli bir televizyon programının kadınları nasıl cinsel nesneler haline getirdiğini ayrıntılarıyla ortaya koyup sonra da "annenin de, babanın da, ayrı ayrı... programın farklı bölümlerinden keyif alabilmelerini" sağlayacak, "*kural dışı* özellikler taşıyan kişisel bir şifre çözümüne ulaşmanın"[11] nasıl mümkün olduğunu göstermek, televizyonun herkese bir şeyler sunan bir "aile eğlencesi" olduğu yolundaki kendisiyle ilgili görüşünü doğrulamak demektir. Bireysel tüketicinin *seçme hakkı* böyle bir vurguyla onaylandığında, kitle kültürü çözümlemesinin hedefi gözardı edilmiş olur. Terry Eagleton'ın "okur tepkisi" eleştirmenlerini hedef alan bir parodide söylediği gibi: "Sosyalist bir eleştiri esas olarak tüketici devrimiyle ilgili değildir. Görevi, üretim araçlarına el koymaktır."[12]

İzleyicileri vurgulayan yeni yaklaşımın yukarıdakilerle akraba bir başka tehlikesi de, eleştirmenlerin, tam da tüketici toplumunun izleyicilerini ölçtüğü ve kurduğu stratejileri kendi metodolojilerinde yeniden üretiyor olabilecekleridir. Nitekim araştırma, soruşturma ve söyleşi gibi deneyci yaklaşımlarla çalışıldığında, çağdaş kapitalizmde ürünleri, yeni televizyon programlarını vs.yi sınamak için geliştirilen yöntemlerin aynısı tekrarlanmış olur. Bu durumda Frankfurt Okulu'nun ısrarla üzerinde durduğu eleştirel mesafe bir kez daha tehdit altına girmiş gibidir; öyle ki, kitle kültürü çözümleyicileri kitlelerin belirli sektörlerini araştırırken, altkültür gruplarıyla ilgili "etnografik çalışmalar" yaparken, insanları eskiden "sahte bilinç" denen durumda tutan türden "seri halindeki" birimleri oluşturmak için endüstriyle işbirliği yapıyor olabilirler.

Kitle kültürü eleştirmeni ile tüketim toplumu arasındaki danışıklı dövüş, kitle kültürü ürünlerinin işlevini açıklamak için eski kültürel biçimlere dayalı –günümüzde maalesef oldukça yaygın olan– analojilere başvurma pratiği tarafından daha da güçlenebilir. Nitekim "etnografik" eleştirmenlerden biri, kadınların aşk romanları okumasını "burjuva kültürünün... alt sınıflar üzerindeki hegemonyacı dayatmasına karşı koyan... halk gösterileri"ne benzetir.[13] Başka

11. John Fiske ve John Hartley, *Reading Television*, Londra, Methuen, 1978: 135-36.

12. Terry Eagleton, "The Revolt of the Reader", *New Literary History 13*, no. 3, İlkbahar 1982: 452.

eleştirmenler televizyonun çağdaş toplumdaki "ozanlık işlevi"ne övgüler düzmüşlerdir. Onlara göre televizyon "nesli tükenmiş öykü anlatıcılarının, rahiplerin, bilge ya da yaşlıların" yerini almıştır. Televizyonun "ozanlık işlevi... izleyiciye kişisel özerkliğini büyük ölçüde geri verir, yani herhangi bir mesajı anlamlı kılan göstergesel ve toplumsal koşulları izleyici sağlayacaktır."[14] Televizyonun bir kültürün "yaşlıları"nın yerini aldığını, izleyici kitlesinin de televizyon mesajını anlamlı kılan organik bir dinleyiciler topluluğu olduğunu düşünmek elbette televizyon endüstrisini yönlendirenlerin, ona para yatıranların çıkarınadır. Bu görüş televizyon araştırmalarına gerçekten eleştirel bir yaklaşımı dışarıda bırakmakla kalmaz, aynı zamanda Margaret Morse'un bu kitaptaki makalesinde "yeni kültürel biçimler ve karmaşık bir doğanın yeniden çizilmiş sınırları" olarak adlandırdığı şeyi ayırt etme yeteneğimizi de köreltir.

Bütün bunlardan ötürü, kitle kültürü üretimine ve kitle kültürü ürünlerine daha eleştirel bir bakışı benimseyecek, özellikle de bağlamları gözardı etmeksizin metinler üzerinde yoğunlaşacak bir kitaba ihtiyaç vardı. Raymond Williams'ın buradaki söyleşide gözlemlediği gibi, metin incelemesi kitle kültürünün en ihmal edilmiş yönüdür: "İnsanlar izleyicileri inceler; kurumların tarihini ve teknolojileri inceler... İnsanlar her zaman sonuçları incelemiştir." Williams'a göre en acil olarak gerekli olan, "tam da belirli geleneklerin ve iletişim biçimlerinin üretimini doğrudan biçimin içinde anlamaya çalışan" bir yaklaşımdır. Ama kendi yapıtının düşündürdüğü, Williams'ın da söyleşinin ilerki bölümlerinde hatırlattığı gibi, burada metin kavramımızı *gerektiğinden fazla* daraltma, "tekil yapıtı" çözümleme, bunu yaparken de kitle kültürünün normal ya da ayırt edici deneyimini –örneğin televizyon söz konusu olduğunda "akış" deneyimini– görememe gibi bir tehlike de vardır. Bu derlemedeki metin çözümlemelerinin her biri, tekil bir yapıttan daha büyük bir birim üzerine odaklanır; rock 'n' roll müziği, televizyon seslendirmesi, televizyon haberleri, reklamlar, kadınlara yönelik popüler ro-

13. Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill ve Londra, North Carolina University Press, 1984: 211.

14. Fiske ve Hartley: 125-26.

manlar, moda, çağdaş korku filmleri gibi. Bence kitabın güçlü yönlerinden biri, araştırdığı nesnelere eleştirel bir bakışı korumasının yanı sıra, yazarların "kitle kültürü duyarlılığı"nı, Stuart Hall'un dünyamızı anlamak açısından hayati bir önem atfettiği bir duyarlılığı sergilemesidir.

Son yıllarda benimsenenden daha eleştirel bir yaklaşımın gerekli olduğunu savunmak, yüksek sanatı yücelten, onu kitle kültürünün değersiz ürünlerinin karşısına koyan konuma geri dönmeyi savunmak değildir kesinlikle. Bu kitaptaki denememde göstermeye çalıştığım gibi bu tür bir karşıtlık, postmodern sanatın popüler kültür ya da kitle kültürüne özgü biçimleri giderek daha çok içerme eğiliminde olduğu, kitle sanatının da modernizmin "muhalif" rolüne giderek daha çok el koyduğu günümüzde özellikle savunulamaz durumdadır. Bu kitaba katkıda bulunan öteki yazarların çoğu gibi benim için de kitle kültürüne yönelik gerçekten yeni anlayışlar kazandıran eleştirel bakış, feminist bir bakıştır. Raymond Williams'la yaptığı söyleşide Gillian Skirrow "teknoloji sarhoşluğunun ve video oyunları dahil bütün teknoloji türlerini istila etmiş olan yıkma neşesinin tutarlı bir biçimde karşısında olan tek bir ses"in önemini vurgular ısrarla; "... o ses kadın hareketidir." Skirrow, sadece kadınların değil *bütün* insanların popüler kültürün toplumsal cinsiyetle ilişkisi sorunuyla uğraşması gerektiğini ima eder. Bu derlemedeki denemelerin birçoğunun merkezinde tam da böyle bir uğraş var.

Kitabın bir bölümü eğlence alanındaki feminist araştırmalara ayrıldı; reklamlar, popüler romanlar ve moda üzerine yazılar içeriyor. Ama "kadın hareketinin sesi" sadece bu tek bölümle sınırlı değil, tersine tüm kitapta yankılanıyor, kitle kültürünün işleyişini açıklamak için yıllardır kullanılagelmiş kuramlara yön verecek önemli ve yeni bir perspektif geliştirmenin yanı sıra bizleri kadınların kitle kültürüyle ilişkisini düşünmeye zorluyor. Nitekim Patricia Mellencamp, erken dönem durum komedisinde kadınlar hakkındaki makalesinde, kadınların Freudcu şakalar paradigmasında olduğu gibi kahkahanın sadece nesnesi değil, hem öznesi hem de nesnesi olmalarının ne anlama geldiğini soruyor; toplumsal cinsiyet sorununu öne çıkararak komedi incelemelerinde sık sık başvurulan bir kuramın genel geçerliliğini sorguluyor. Kaja Silverman'ın moda üzerine

makalesi de, benzer bir yaklaşımla on sekizinci yüzyılda süslü giyime karşı ortaya çıkan "Erkeğin Büyük Feragati"ne birçoklarınca getirilen açıklamaların yeterli olmadığını ileri sürüyor. Tarihçilerin çoğu bu gelişmeyi sadece sınıf terimleriyle açıklamış, "bu değişimin cinsel farklılık için doğurduğu ruhsal sonuçları ele almakta yetersiz kalmışlardır". Silverman bu ihmali düzeltme sürecinde erkek ruhundaki bazı değişimlerin nasıl tarihsel olarak üretildiğini göstererek psikanalizi görecelileştirmeyi başarır. Son olarak Andreas Huyssen' in denemesi feminist anlayışın açıklayıcılığının yalnızca belirli kitle kültürü metinlerinin çözümlemesiyle sınırlı olmadığını gösteriyor. "Kadın Olarak Kitle Kültürü: Modernizmin Ötekisi" modernizmin kendisinin de bir tür "Erkeğin Büyük Feragati"ne, yani tipik bir biçimde kadınsı olarak kavramsallaştırılan kitle kültürü tehdidi karşısında bir tepki oluşturma yoluna başvurduğuna işaret ediyor. Yüksek kültür/kitle kültürü karşıtlığının çekirdeğinde kadın düşmanlığına dayalı bir tavrın yattığı bir kez anlaşıldığında, yeni düşünce biçimleri ve yeni kuramsal paradigmalara duyulan ihtiyaç apaçık görülebilir hale gelir.

Gerçekten de buraya alınan denemelerden çoğu, belli metinleri çözümlerken kitle kültürü kuramına önemli katkılarda bulunur. Dahası, feminist denemelerin birçoğunda gördüğümüz gibi, kuramın mekanik bir biçimde uygulanmasıyla yetinilmez, tersine kuram çoğu zaman doğrudan çözümlemelerin içinde yer alır, metinlerin kendileri tarafından geçerli ya da geçersiz kılınır.[15] Örneğin, çağdaş korku filmi üzerine benim kaleme aldığım makale, kitle sanatının bu biçiminin de "canavarı andıran" eğlence endüstrisine durmadan saldıran çeşitli modern ve postmodern kuramlar kadar "muhalif" olduğuna dikkat çekiyor. Judith Williamson'ın kadınlar ve reklamcılık üzerine denemesi, mevcut radikal feminist kuramın, ırk ve sınıf farklılıkları gibi bütün öteki farklılıkları dışarıda bırakıp sırf cinsel farklılığın altını çizerken aslında reklamcıların stratejisini yeniden üretiyor olabileceğini ileri sürüyor. Çözümlemeler sırasında başvurulan

15. Kuramın "uygulanması" ve "içinde yer alması" arasındaki ayrım Soshana Felman'ın. Bkz. "To Open the Question", *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading, Otherwise*, Baltimore ve Londra, The Johns Hopkins University Press, 1982: 8-9.

bazı başka kuramlar arasında Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Kuramı (Gendron), dilbilim kuramı (Morse), psikanaliz kuramı (Mellencamp, Silverman), modernizm ve modernleşme kuramları da (Huyssen) var.

Kitap Raymond Williams'la yapılmış bir söyleşiyle başlıyor. Williams'ın son birkaç onyıl içinde yaptığı çalışmalar, kültürel araştırmaların alanını önemli ölçüde, gerçekten de bugün artık kitle kültürünü kültür olarak algılayabileceğimiz noktaya kadar genişletti. Williams son yıllarda çalışmalarını bir söyleşiler kitabında, *Politics and Letters*'da (Politika ve Yazın) değerlendirme fırsatını bulduysa da orada kitle kültürü konusu fazla önemsenmemişti ve Stephen Heath'in de işaret ettiği gibi Williams'ın *Televizyon: Teknoloji ve Kültürel Biçim* adlı kitabından yalnızca bir kez söz ediliyordu. Buradaki söyleşi, bu ihmali telafi etmeyi amaçlıyor. Bu geniş kapsamlı tartışmada Williams kitle kültürü eleştirisi tarihindeki –"kitle kültürü"nün kendisi dahil– bazı önemli terimleri gözden geçiriyor ve bu terimlerin bazı gözden kaçmış, çoğu zaman da istenmeyen çağrışımlarına işaret ediyor. Aynı zamanda televizyonun popüler bir hafıza yarattığına, bunu yaparken de çoğu ciddi sanatın artık ilgilenmediği önemli insani çıkarlara nasıl hizmet ettiğine işaret ediyor; ayrıca ilk kez *Televizyon* kitabında ortaya attığı, o zamandan bu yana televizyon deneyimiyle ilgili çoğu tartışmada bir "anahtar sözcük" haline gelen "akış" kavramını daha ayrıntılı olarak açıklıyor. Söyleşi, kuramsal inceliği olan ilk derinlikli televizyon incelemelerinden biri olan, 1977'de *Screen*'de yayımlanan "Television, A World in Action"ın (Eylem Halinde Bir Dünya, Televizyon) yazarları Stephen Heath ve Gillian Skirrow tarafından yapılmıştı. Söyleşinin ilerleyen anlarında, söyleşiye katılan ve kitle kültürüyle ilgili konumları birbirinden önemli ölçüde farklı olan üç kişi arasında, özellikle de kitle kültürünün türdeşleştirici eğilimleri karşısında besledikleri iyimserlik düzeyi açısından yaratıcı bir gerilimin bulunduğu açıkça ortaya çıkmaktadır.

Bölümün sonraki denemesi, kitle kültürünün bir başka önemli kuramcısının yapıtını ele alıyor. "Theodor Adorno Cadillacs'la Tanışıyor"da Bernard Gendron, Adorno'nun popüler müzikteki standartlaşma üzerine çalışmasının, Adorno'nun zamanında hüküm sü-

ren Tin Pan Alley müziğine olduğu kadar günümüz popüler müziğine de uygulanabilir olmasına rağmen rock 'n' roll araştırmacıları tarafından haksız bir biçimde safdışı bırakıldığını savunuyor. Endüstriyel düzeyde üretilen Cadillac otomobillerinin Cadillacs gibi "doo-wop" topluluklarının müzikal metinlerine benzediği fantezisinden yola çıkan Gendron, Adorno'nun yapıtının hangi bakımlardan başarılı olduğunu sergilerken neticede nasıl yetersiz kaldığını da gösteriyor. Gendron'a göre, formülasyonlarındaki ciddi sorunlara rağmen Adorno'nun yapıtının yeniden değerlendirilmesi, burada eleştirdiklerim gibi, tüketicinin kendi anlamlarını yaratırken özgür olduğu düşüncesini abartan yaklaşımların tuzaklarından kaçınmamıza yardımcı olabilir. Gendron yazının sonunda da kitle kültürü araştırmacılarına "Adorno'nun üretimci yaklaşımını daha yeni, daha revaçtaki alımlama yaklaşımlarıyla yapıcı bir diyalog içine sokmalarını" salık veriyor.

Kitabın sonraki bölümü, bugün kitle kültürünün açıkça en önemli biçimi olan televizyonla ilgili üç incelemeden oluşuyor. İlk iki deneme, televizyonun dilbilim kuramcısı Emile Benveniste'in "söylem" adını verdiği bir biçim olarak kendini nasıl geliştirdiğini çözümlüyor. Rick Altman televizyon seslendirmesi üzerine olan denemesine kendini Raymond Williams'ın çalışmasıyla ilişkisi içinde konumlandırarak başlıyor ve Williams'ın "akış" kavramının onunla paralel bir başka kavramla, "ev akışı" kavramıyla bağlantılı olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürüyor. Bu iki akış türü arasında bir dolayım oluşturmada televizyon seslendirmesinin işlevini tartıştıktan sonra, Hollywood sinemasının tersine televizyonun açık bir biçimde karşılıklılığı gözetirmiş gibi göründüğü, "seyirciyi diyaloğa kattığı, onları görüntüde sunulan şeye bakmaya, onu görmeye, ona katılmaya zorladığı" sonucuna varıyor. Margaret Morse'un "Televizyonda Haberci Kişiliği ve İnandırıcılık" adlı denemesi de yine bu görüş üzerine odaklanıyor ve onu daha ayrıntılandırıyor. Morse'a göre televizyondaki esas haber sunucusu (*anchor*) izleyicileri diyaloğa sokarmış gibi yapar; bu yüzden de bugün televizyon haberleri eski nesnel gazetecilik idealine taban tabana zıt öznel bir biçim olarak görülebilir. Ardından Morse bu öznel gazeteciliğin bilgi ve inanç biçimlerimiz üzerindeki etkisini inceliyor.

Patricia Mellencamp'ın denemesi, bu bölümle sonraki "Eğlenceyle İlgili Feminist Araştırmalar" bölümü arasında bir köprü kuruyor. Mellencamp televizyonda yayınlanan ilk durum komedilerinden *The George Burns and Gracie Allen Show* ve *I Love Lucy*'yi çözümlüyor; bu komedilerin kadınları ev ve aile sınırları içinde kalmaya özendirme gibi bir işlev gördüklerini savunuyor. Televizyonla ilgili bölümdeki öteki iki deneme gibi bu da, bir ideolojik aygıt olarak tam anlamıyla nasıl işlev gördüğünü belirlemek için televizyonu önceki medya biçimlerinden ayırt etmeye çalışıyor. Mellencamp'a göre televizyonda anlatı, kadınları "sınırlama" açısından sinemada olduğu kadar önemli bir araç değildir; tersine, *I Love Lucy* gibi bir programda anlatı ile oyunculuk arasında önemli bir çatışma söz konusudur; oyunculuk kadınlara yetki verirken, anlatı yenilgilerini garanti altına almaya çalışır. Mellencamp, anlatı kuramlarının televizyon komedisinde kadınların çelişkili konumlarını anlamada yetersiz kaldığını iddia ederek, bu programların gücünü ve hem erkek hem kadın izleyicilere yönelik cazibesini açıklamak için, Freud'un şaka, komedi ve mizah kuramlarını incelemeye yöneliyor.

Kadının kitle kültürü kuramlarıyla olduğu kadar kitle kültürünün kendisiyle de çelişkili bir ilişki içinde var olması, çözümlemelerimizde cinsel farklılık sorununu öne çıkarmanın önemini ortaya koyuyor. Zaten izleyen bölüm de bu tür bir yaklaşımın yararlarını ortaya koymak amacında. Bölüm, cinsel farklılık ile kitle kültüründeki öteki farklılık biçimleri arasındaki bağları açıklamaya çalışan iki deneme ile başlıyor. "Kadın Bir Adadır: Dişillik ve Sömürgecilik"te Judith Williamson, denemesini son yıllardaki bazı reklamlarda kullanılan fotoğraflarla ilgili yorumlarla iç içe örerek, reklamcılıkta "dişilliğin" birçok farklı başkalık biçimini, kapitalizmin "kendisini herhangi bir biçimde gösterebilmek için farklılık *kurgularına* ihtiyaç duymasına" rağmen yok etmeye çalıştığı başkalığı ifade ettiğini göstermeye çalışıyor. Jean Franco da kitle kültürünün kadınları toplumsal düzene uluslararası işbölümündeki konumlarına göre nasıl farklı biçimlerde "kurguladığını" ya da içerdiğini göstermek için Harlequin aşk romanlarını ve Meksika çizgi romanlarını (bu ikincisini Meksika kültür endüstrisi tarihi içine yerleştirerek) çözümlüyor. "Kapitalizmde cinsellik/toplumsal cinsiyet sisteminin

tek bir modeli yoktur," diye bitiriyor yazısını Franco, "tersine çok sayıda seçenek söz konusudur".

Bölümün üçüncü denemesi, Kaja Silverman'ın "Moda Bir Söylemden Parçalar"ı da yine sınıf ve toplumsal cinsiyet sorunlarıyla ilgili ama ötekilerden daha psikanalitik; esas olarak, moda tarihindeki önemli bir gelişmenin, sınıf yapılarındaki bir yer değiştirmenin sonucu olan bu gelişmenin "ruhsal sonuçları"nı ele alıyor. Silverman edebiyat ve sinemadan örnekler vererek, düşüncelerini Jacques Lacan ve izleyicilerinin psikanalitik kuramları üzerine temellendirerek giyimdeki "Büyük Erkek Feragati"nin ve buna bağlı olarak erkek teşhirciliğinin bastırılmasının ruhsal etkilerini araştırıyor. Yazısını, feministlere modadaki erkek feragatine öykünmemelerini salık vererek ve yıkıcı bir feminist altkültür üslubu oluşturabilecek, "retro" olarak bilinen giyim tarzını onaylayarak bitiriyor.

Kitabın son bölümü, birçok çağdaş sanat ve kültür kuramında varlığını sürdüren sanat-eğlence ikiliğini yeniden düşünmeye ayrıldı. Benim kaleme aldığım "Haz Terörü: Çağdaş Korku Sineması ve Postmodern Kuram" adlı deneme, günümüzün popüler "slasher"* filmlerinden yola çıkarak postmodern kuramın bazı temel varsayımlarını, özellikle de kitle kültürünün hazzın alanı olduğu, burjuva egosunu güçlendirip koruyarak burjuva ideolojisine destek olma gibi bir işlev gördüğü inancını sorguluyor. Ben çağdaş korku sinemasının, anlam, biçim, haz ve Lionel Trilling'in "sahte nezihlik" dediği şeye, kitle kültürünün karşısına çıkartılan yüksek sanat biçimlerinden herhangi biri kadar düşman olduğu iddiasındayım. Çağdaş kuram muhalifini yitirdiği ya da daha doğrusu onun tarafından alt edildiği için, muhalif bir konumun etkililiğini ve değerini sorgulamanın zamanı geldi artık. Kadınlar sık sık sahte nezihlikle, hazla ve kitle kültürünün kendisiyle özdeşleştirildiklerinden özellikle de feministlerin muhalif bir estetiğe karşı çıkmak için yeterince nedenleri var.

"Anlık Karşılaşmalar: Kitle Kültürü ve Duyunun Tahliyesi"nde Dana Polan bir dizi çağdaş kitle kültürü ürününü mevcut anlatı kuramları ışığında inceleyerek yüksek sanat/kitle sanatı kutupsallığını sorgulamayı sürdürüyor. "Biçimsel yapıbozumu söyleminin" en

* Kanlı şiddet filmleri. –*ç.n.*

avangard sanat ve kuram türlerinde görerek övdüğü "gerçekçi ve anlatısal olmayan retorik biçimlerinden çoğunun", belli kitle kültürü biçimleri tarafından kullanıldığını gösteriyor: Örneğin Roland Barthes'ın *S/Z*'de geliştirdiği çözümleme türünü bir *Fatoş* çizgi romanına zekice uyguluyor. Ardından da geç kapitalizme ve sanayi sonrası döneme geçişin kitle kültürü eleştirisine ilişkin sonuçlarına işaret ediyor ve bunları çözümlüyor; bir zamanlar anlatının vaat ettiği düzen ve iç tutarlılığın yerini bugün büyük ölçüde, sorgulanması ve kuramsallaştırılması gereken bir seyirlik, tutarsızlık ve "tekinsizliğin" aldığını savunuyor. Polan ayrıca buradaki birçok yazar gibi, feminist bir perspektifin "karmaşık çağdaşlığımızı" açıklamaya çalışacak herhangi bir kitle kültürü kuramına önemli değişiklikler getirmesi gerektiğinde ısrar ediyor.

Andreas Huyssen'in bölümün ve kitabın sonundaki makalesi "Kadın Olarak Kitle Kültürü: Modernizmin Ötekisi", böyle bir feminist perspektif için tarihsel ve kuramsal bir zemin sağlıyor. Huyssen'e göre modernizm, kitle kültürü ve kitlelerin tehditkâr "dişil" yönlerini uzak tutma arzusundan ortaya çıkmıştı. Ucuz piyasa romanlarının yıkıma sürüklediği Madame Bovary ile özdeşleştiğini açıkça söyleyen ama onun "gerçek hayat"ta karşı karşıya kaldığı ikilemi estetik düzeyde aşan Flaubert burada paradigmatik bir örnek oluşturuyor. Huyssen kitle kültürünün dişil olarak algılanmasının tarihinin on dokuzuncu yüzyıldan günümüze kadar izini sürüyor; yeni tür kadın oyuncuların ortaya çıkmasıyla ve kadınların yüksek sanatta giderek daha görünür hale gelen varlığıyla "eski retoriğin inanılırlığını yitirdiğini" iddia ederek iyimser bir tonda yazısını bitiriyor. Nitekim Huyssen için, hem kadını hem de kitle kültürünü aşağılanan "öteki" konumuna indiren muhalif düşünce biçimi geçmişte kalmıştır.

Huyssen'in iyimserliği kitabın bütün yazarlarınca aynı ölçüde paylaşılmıyor olabilir. Yine de olumlu bir tavrın kendini hissettirdiği kanısındayım. Bunun nedeni, kitle kültürüyle, kitle eğlencesiyle ilgili sorunların önemsenmeyip gizlenmesi değil; kitle kültürünün artık "imkân sağlayan" bir şey olarak görülmesi hiç değil. Tersine, bir dizi çok farklı metinsel ürünü çözümlemeleri, bu kadar farklılığı kuşatmayı ve açıklamayı hedefleyen, zaman zaman sınırlayıcı ola-

bilen kuramları sorgulamaları sayesindedir ki yazarlar gerçek kültürel değişim hakkında düşünmeyi, onun için çalışmayı sağlayan alanlar açmışlardır.

Bu yazıların çoğu ilk olarak Nisan 1984'te Wisconsin Üniversitesi' nde (Milwaukee) yapılan Uluslararası Kitle Kültürü Sempozyumu' nda sunulmuştur. Bu sempozyumu düzenlemelerinin yanı sıra bu kitabın hazırlanmasında gösterdikleri büyük destek için Kathleen Woodward'a ve Yirminci Yüzyıl Araştırmaları Merkezi'ne teşekkür etmek isterim. Merkez çalışanlarına, özel olarak Shirley Reinhold ve Laura Roskos'a bu projedeki yardımlarından dolayı şükran borçluyum. Ustalıklı bilgisayar yazımı ve çeşitli işlerdeki yardımı sayesinde kitabı yayıma hazırlamanın yükünü çok hafifleten Jean Lile'e de özel teşekkürler.

I

KİTLE KÜLTÜRÜ ELEŞTİRİSİ GELENEKLERİ

1

Raymond Williams ile Söyleşi*

Stephen Heath ve Gillian Skirrow

HEATH: Raymond Williams'ın son yirmi yıldır yaptığı çalışmalar insanların kültür ve politikayı düşünme biçimleri üzerinde çok etkili oldu. Bu çalışmalar sırasında Williams kitle kültürüne birçok kez eleştirel bir gözle bakma fırsatını buldu; *Televizyon: Teknoloji ve Kültürel Biçim* adlı kitabında özellikle medya, daha çok da televizyon hakkında yazdı. Gillian Skirrow'la ben, Raymond Williams'la kitle kültürü üzerine konuştuk. Bunu yapmak özellikle önemli görünüyordu, çünkü kendi yapıtını gözden geçirdiği, onu bugünkü durum açısından yeniden değerlendirdiği söyleşiler kitabı *Politics and Letters* (Politika ve Yazın) bu konulara hemen hiç yer vermiyordu; orada, örneğin televizyonla ilgili kitabından yalnızca bir kez söz ediliyordu. Dolayısıyla yapmak istediğimiz, bu ihmali bir ölçüde gidermek, onunla birlikte "kitle kültürü, eleştiri ve çözümleme"nin içerdiği sorunları araştırmaya çalışmaktı.

Raymond, belki de her şeyden önce yapmamız gereken şey aslında "kitle kültürü" terimine bakmak, onunla ne kastediyoruz, tarihsel ve politik içerimleri nelerdir, bunlarla ilgili bir anlayış geliştirmek.

* Nisan 1984'te Wisconsin Üniversitesi (Milwaukee) Yirminci Yüzyıl Araştırmaları Merkezi'nde "Kitle Kültürü" konulu konferans için hazırlanmış söyleşinin video bandı çözümü.

WILLIAMS: Evet, aslında "kitle kültürü" terimine her zaman karşı oldum. Bu küstahça kaçabilir, çünkü terim çok yaygınlıkla kullanılıyor, ama en azından terimin beraberinde getirdiği gözden kaçmış çağrışımlara dikkat çekmek istedim. "Kitle" ve "kitleler" sözcükleri, "yığın"dan "kalabalık"a,"ayaktakımı"na kadar çeşitli anlamlara gelen modern sözcükler. Bu terimden türeyen çeşitli tabirlerin gelişimine baktığınızda, örneğin politikada "kitle" teriminin çiftdeğerli olduğunu göreceksiniz. Sağ onu kitle demokrasisinden söz etmek için kullanıyor, ki bu oldukça kaba, önceden kestirilemez ve uçucudur; sol ise dayanışma gösterme, insanların içinde bulundukları durumu değiştirmek için bir araya gelmesi anlamında kitle eyleminden söz ediyor. Şimdi bu, önemli ve gerçek bir tarihsel çiftdeğerliliktir. Ama bunu kültüre, özellikle de modern medyaya uyguladığınızda belirsizleştirdiği şey şu: Herhangi bir merkezi anlamda, kitle kültürünün gerçek kurumları modern medyadan önceki bir tarihe aittir. Yani, kitle kültürü kurumları, insanların büyük kalabalıklar halinde bizzat bir araya geldiği (bayrak taşıma, belli sloganlar atma gibi) ve belli iletişim tarzları geliştirdiği bu tür bir toplantıya uygun düşen kitle mitingleri ve gösterileridir. Şimdi ise şunun farkındayız: Yığın denilebilecek çok büyük bir seyirci ve kitle olsa da, insanların çok küçük gruplar halinde ya da yalnız başlarına ya da bir aile ilişkisi içinde dağınık bir izleyici kitlesini oluşturdukları televizyonda halihazırda kullanılan tekniklerin çoğu bence daha kişisel bir konuşma türü için geliştirilmişlerdir. Dolayısıyla bu medya biçimlerine özgü, onların içinde mümkün olan iletişim tarzlarını anlayacaksak eğer (ki anlamalıyız), kitle piyasası kavramının medyaya dayatılmasından ibaret kalacak yaklaşımla aramıza mesafe koymamız gerekir. Kalite piyasasına karşı kitle piyasası. Masraflar gibi nedenler yüzünden çok geniş sayıda insana ulaşmak zorunda olan bir kitle iletişim aracı bu. "Kitle" terimi çok fazla soruyu bir arada barındırır. Yalnızca bir etiketse tamam, ama bence bir etiketten öte bir şey; bu terimi kullandığımızda birçok şeyi farz etmiş oluyoruz, özellikle de çok sayıda insana ulaşan ya da onlara seslenen şeylerle ilgili antidemokratik önyargıları.

SKIRROW: Ama bu tartışmada bir terim daha var, o da "popüler kültür", öyle değil mi?

WILLIAMS: Evet.

SKIRROW: Sözünü ettiğiniz anlamların herhangi biri olarak "kitle kültürü" ile "popüler kültür" arasında nasıl bir ayrım yapıyorsunuz?

WILLIAMS: Tabii "popüler" de aynı tarihi izler, ama bazı ilginç farklılıklarla. Kültüre uygulandığında, yüksek kültür, eğitilmişlerin kültürü ya da liberal kültür denegelen şeyden belirli bir farklılık ima eder. Öte yandan yirminci yüzyıla geliş süreci içinde terim en azından üç yeni anlam kazandı. Öncelikle, halk kültürüyle karıştı: Almanca *volk* / halk sözcüğü "popüler" olarak çevrilebilirdi ama "folk" olarak çevrildi. Bu da popüler kültürü tarihte geriye götürmek gibi bir etki yaptı. Oysa Sanayi Devrimi öncesinde popüler kültür her şeydi, dolayısıyla da bu çeviri uygun değildi. Bunun dışında bir de "çok sayıda insana seslenen" gibi basit bir anlamda "popüler" vardı; terim on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde "çok sayıda insan tarafından beğenilen" anlamına gelmeye başladı. Ama "popüler"in önemli olduğunu düşündüğüm iki anlamı daha var: Birincisi, bir iktidara, bir hükümete politik olarak muhalif olan halk kitlesi anlamındaki ısrarlı kullanım. Popüler kültür bugün bu terimi kullanan bazı kişiler için "varolan kültürün biçimlerine ya da bir iktidara karşı belli bir çıkar ya da deneyimi temsil eden şey" anlamına gelir. Ama terimin bu anlamı diğer anlamlarından kolayca ayrılabilir, çünkü nerdeyse kaçınılmaz biçimde kendisiyle meşgul bir muhalefetin ürünüdür. O zaman da insanlar genellikle şöyle bir şeyler söyler: "O tür popüler kültür gerçek olabilir, halkın koşullarının tarihinin bir parçası vs. olabilir, ama yine de yalnızca politik bir kültürdür."

Ama, son zamanlarda özellikle ilgimi çeken öteki anlam, eski hayat tarzı içinde hiçbir zaman kültür olarak tanınmayan bütün bir yelpazeyi –günlük konuşma ve alışverişin çok hareketli dünyasını– kapsar. Şakalar, deyişler, yalnızca günlük giyim kuşamın değil, belirli günlerde giyilen kıyafetlerin de kendine özgü biçimleri, eğlence düzenleyen, belirli bir günü anan insanlar. Bence bu alan çok ciddi biçimde hafifsenmiştir; üstelik yalnızca kendi başına da değil. Bu

şeylerin geniş ölçüde başarılı olmuş bazı televizyon biçimleriyle ilişkisi hakkında henüz netleşmiş değiliz. Günlük dedikodunun doğrudan belirli bir televizyon dizisine aktarılmasında bir anlam var. Bütün mizah dünyasıyla belli komedi türleri arasında da apaçık bir ilişki var; o zaman soru, böyle televizyon biçimlerinin bu alanları ifade edip etmediği ya da onları yalnızca gaspetmekle, aslında yerinden etmekle, manipüle etmekle, yeniden yönlendirmekle mi kaldığıdır. Ama "popüler" bütün bu anlamları içeriyor bence.

HEATH: O halde kitle kültürü ile popüler kültür arasındaki ilişkiler aslında günümüzde oldukça girift; bu ikisini hiçbir biçimde birbirinden ayırmak mümkün değil. Bu bizi son kitabınız *İkibine Doğru*'da vurguladığınız bir şeye getiriyor; bu kitap gelecekteki gelişmeler ve olasılıklar, medya, kitle kültürü ve popüler kültürle ilgili politik fırsatlar üzerine görüşünüzü temsil etmesi bakımından önemli. Biraz önce günlük hayatın popüler kültüründen söz ediyordunuz, ki bu bence açık bir biçimde kitle kültürünün ürünleri tarafından yalnızca yeniden yönlendirilmekle kalmayıp aynı zamanda şekillendirilmiştir de. Anladığım kadarıyla kitapta, bugün bir anlamda yaşamaya devam eden, direnen ve gelişen iki popüler kültür alanı teşhis ediyorsunuz. Bunlardan biri hafızayla ve örneğin İngiltere'deki belli tür televizyon oyunlarında ortaya çıktığını söylediğiniz tarihsel hafıza biçimlerinin yerleşmesiyle sınırlıdır. Tam olarak neyi kastettiğinizle ilgili bazı örnekler vermeniz yararlı olacaktır. Öteki alan, biraz önce günlük hayatın popüler kültürü dediğim, dedikodu ve şaka gibi şeylerden beslenen, sizin aile dizilerinde, belki televizyon dizilerinde, *soap opera** biçimlerinde açıkça bulunduğunu söylediğiniz alan. Yoksa yanlış, yanıltıcı bir açımlama mı bu?

WILLIAMS: Hayır, hayır, birçok sorulmamış soru bırakıyor ama kesinlikle doğru. Örneğin, ilk alanı ele alalım: Güya popüler tarihi yeniden canlandırmak için çok bilinçli bir çaba sarf edildi; ama kanıtların yeniden ulaşılabilir olduğu yerlerde bile, halkın çoğunun hayatının başka başka geçmiş versiyonları lehine bir anlamda tasfiye

* ABD'de çoğunlukla sabun ve deterjan firmaları tarafından finanse edildikleri için bu adı alan (*soap* = sabun) duygusal TV dizileri. –*ç.n.*

edildiği de doğru. Şimdi, buna içkin bazı zorluklar olduğu kanısındayım. *Days of Hope* (Umut Günleri) gibi bildik örnekleri ya da (daha az zorluk çıkartan) belli belgesel anı kitaplarını düşünürseniz, İspanya'da Uluslararası Tugay'a ya da Genel Grev'e ya da bu türden bir olaya katılmış insanlarla yapılmış geriye dönük söyleşileri düşünürseniz, bu anıların temsilinde her türden sorun var ve sonunda bunlar çok karmaşık sorular ortaya atıyor. Zorluklardan biri, sonunda ortaya çıkan şeyin ister istemez bu geriye dönük havadan nasibini almasıdır. Yani bu tür bir yapıt biraz daha ileriye götürüldüğünde *Upstairs, Downstairs*'e (Üsttekiler Alttakiler) varır; bu da bence o ilişkilerin tümüyle yanlış bir versiyonunu sunar, çünkü onları ayıklamış, cilalamış, dokunaklılaştırmıştır. Ama yine aynı geriye dönük hava ... insanlar buna baktıklarında bugünle bağlantılı bir geçmiş görmez, tersine bazen kaçınılmaz olarak günümüze bağlanmayan bir geçmiş görürler: "Tanrım, o yıllarda ne biçim kıyafetler giyiyormuşuz!" ya da bu tür şeyler.

Günlük hayatın popüler kültürüyle ilgili öteki alan çok daha zor sorular ortaya atar. Çünkü bu popüler hafıza denen şeydeki tehlikeler en azından görülebilir, onlardan kaçınılabilir. Ötekisi söz konusu olduğunda ise, insan tüm medya içinde manipülasyona en açık alanlardan birine –aile dizileri, soap opera, komedi, komedyenler, sulu komedi– girer. Çoğu aydın bu alanın yeniden üretime yönelik bir safsatadan ibaret olduğunu söylemiştir. O zaman ben bunun neden ve başka hangi kültür türleriyle ilişki içinde böyle özel bir bağlantıya girdiğini sorarım. Soruyu *Coronation Street*'le* ilgili olarak soruyorum; hiç kimse ona şimdiki ya da o zamanki Kuzeyli işçi sınıfı kültürünü anlamak için bakmaz. Yine de burada, başka şeylerin yanı sıra insan hayatının sürekliliği mesele edinilmiştir. Daha ciddi çağdaş sanatın çoğu örneği, tipik bir biçimde kendi haklı nedenlerinden ötürü on dokuzuncu yüzyıl romanının kuşak silsilesini tasfiye etmiş, bir durum ya da ilişkideki bir kriz üzerine odaklanmıştır. Bu, baştan sona yoğun olarak işlenir. Ve son. Şimdi, insanların başına neler gel-

* Britanya'da ITV kanalında 1960'dan beri yayınlanan, adı "Taç Giyme Töreni Sokağı" anlamına gelen bir soap opera. Salford yakınında kurgusal bir kasabada geçen şovun kendi kurgusal tarihine göre sokak 1900'lerin başında, Kral VII. Edward'ın taç giymesi onuruna inşa edilmiştir. –*ç.n.*

diğine ilişkin meraklar çoğunlukla adi dedikodu düzeyindedir, ama kimi zaman da âli meraklar söz konusudur. Sanırım bunlar insanlara ilişkin belli başlı meraklardır – sonra ne oldu, bir yıl sonra ne oldu, şöyle mi böyle mi oldu gibi. Tabii bunun çoğunun dedikodu olduğunu, yine çoğunun manipüle edildiğini görebilirsiniz, tıpkı günlük deyimlerin reklamlarda onları paylaşmayan insanlarca taklit edildiğini gördüğünüz gibi; öylece alınmış, bir dondurmaya ya da her neyse ona iliştirilmiştir. Ama bence orada, ciddi olması kastedilmiş sanatın pek çok örneğinde olup bitenler hakkında da bir şeyler söyleyen önemli bir yan var.

SKIRROW: Bir an *Coronation Street* üzerinde durursak, hayatın sürekliliğine olan bu ilginin kendini televizyonda, daha çok kadınlarca seyredilen, ana karakterlerinin çoğunun kadın olduğu soap opera biçiminde gösteriyor olmasının rastlantı olmadığı kanısındayım.

WILLIAMS: Evet.

SKIRROW: Kadınlar toprağı ve öteki temel elemanları temsil ettikleri eski çağlardan bu yana tabii ki süreklilik fikriyle ilişkilendirilmişlerdir; bugün bile zaman ve gündelik hayatla ilgili erkeklerinkiyle karşıtlık içinde olan, karşısında erkeklerin hızla hareket edip şeyleri değiştiriyor görünebileceği belli bir ilişkiyi temsil ederler. Bu programları kadınlar gündelik hayatla farklı bir bağlantı içinde gerçekleştiriyor olsalardı bu ilerici olabilirdi, ama şurası gerçek ki kadınlar televizyon üretiminden büyük ölçüde dışlanmışlardır; *Coronation Street* gibi programlar da popüler kültür içinde çıkarların cinsiyet temelinde gerici bir biçimde bölünmesini güçlendirmekten başka bir şey yapmıyor gibi geliyor bana.

WILLIAMS: Söylediğiniz bence çok önemli, çünkü çözümleme doğru; evin dışındaki gündelik çalışmanın hemen her zaman dışlanmış olduğu gerçeğiyle ilgili bu. Buluşma yerleri de daha çok barlar, birahaneler, vs. Erkek işinin temsiliyle ilgili koca bir sorun var, çünkü radikal popüler kültürde bile temsil edilen, gündelik iş deneyiminden çok grevdir. Bu böyle oldukça her zaman tam bir ayrımlaşma olacaktır. Eğer sürekliliği sağlayan şeyin kadınlar olduğunu düşü-

nüyorsak, değişmekte olan böyle bir toplumsal yapıda aileye geri dönmek çok riskli bir meseledir; çünkü, erkeklerin dışarıda yaptıkları iş temsil edilmediği ve dışarıda çalışan kadınların sayısı giderek arttığı halde bu kadınlar iş ilişkileri içinde görülmediği sürece, erkeklerin bu ev kültürüne dönüş tarzı pek ifade edilmiş olmuyor. Bunu savunmak istediğim için değil; ondan sonra ortaya çıkan şeyde basit, neredeyse tartışılmayan bir çıkar, aslında çok yaygın olarak paylaşılan bir çıkar olduğunu söylüyordum; o zaman tam da bu biçimlerde eğilip bükülüyor, ki bu da sonuç olarak kolay bir parodiye imkân tanıyor.

HEATH: Televizyondan ve popüler kültürden, *Coronation Street* ya da benzerlerinden söz ederken dikkat etmemiz gereken şeylerden biri, konuşulan şeyin üretim değil seyircinin alımlaması olduğudur. Alımlama açıkça popüler kültürün anlamları belirleyebileceği bir alan, tekil bir meşguliyettir. Ama bu, şimdilik o terimlerle konuşursak, kitle kültürü üretimiyle ilgilidir. Hiçbir biçimde popüler olarak üretilmeyen bir şeyle bağlantı içinde bir popüler kültür imkânından söz etmek ne tür sorunlar barındırıyor? Açıkça üretimden değil, alımlamadan söz ediyoruz. Buradaki zorluklar neler?

WILLIAMS: Gazeteler daha geniş bir okur kitlesine ulaşmaya başlayınca birçok kişi halkın üslubunu ve popüler deyişleri öğrenmek zorunda kaldı. Sonuç olarak, yeniden ürettikleri hayatlarla hiçbir şeyi paylaşmayan profesyoneller, bu hayatların olağanüstü dilsel bir suretini üretmeyi öğrendiler. İnsanlar bu tür ticareti öğreniyor; reklam metinleri yazarlığında olduğu kadar televizyon dizilerinde, bazı tabloid gazetecilik türlerinde de öğreniliyor bu; burada ironik olan, çoğu zaman profesyonellerin halktan daha çok halk gibi konuşuyor olması. Hatta, burada çift yönlü bir süreç de işliyor; popüler bir sunucunun kullandığı iyi tutan kimi deyimler, gündelik dile geçiveriyor. Bu yüzden temsil edilenin bu olduğunu sanmak gibi bir yanlış yapmamalıyız. Aksine buradaki bağlantı noktası, tatmin edilmemiş bir çıkarın ve bu çıkarın neden tatmin edilmediğiyle ilgili birçok sorunun varlığıdır. Bu yüzden de ona hitap etmeye soyunan biçimler ortaya çıkıyor.

HEATH: Bu biraz Enzensberger'in 60'ların sonunda "Bir Medya Kuramının Bileşenleri" üzerine ünlü denemesinde söylediklerini andırıyor, ki bunu bugün *İkibine Doğru* kitabıyla ilişkisi içinde düşünmek ilginç olabilir. Enzensberger'e göre sol, popüler kitle kültürü denen şeyin aldığı biçimleri reddetmekte fazla aceleci davranmıştı. Oysa bu biçimler sahte ihtiyaçları değil, gerçek ihtiyaçları kavrıyordu; gerçi bu ihtiyaçları sömürücü bir biçimde kavrayıp direnilmesi gereken biçimlerde kullanıyordu, ne var ki bunlar gerçek ihtiyaçlardı gene de. Bu durumda solun yapması gereken, tüm kitle kültürü alanını etkin bir biçimde araştırmak ve kitle kültürünün mesele edindiği –her ne kadar bunları bir bakımdan, belki de her bakımdan sahteleştirip yabancılaştırsa da– gerçek ihtiyaçlardan hareketle üretken olmanın yollarını bulmaktır.

Kuşkusuz söylediğiniz şeyle ilgili zorluklardan biri, dönüp dolaşıp hep şu kitle kültürü-popüler kültür ilişkisi sorununa gelmemiz. Bununla ilgili epey kötümser bir açıklama var; kitle kültürünü sahte ihtiyaçlar diye otomatik olarak reddetmeyen, ama kitle içinde popülerleşme imkânına pek umut bırakmayan bir açıklama. Sizi kışkırtmak için bunun bir versiyonundan söz etmeye çalışayım. Ama önce geriye, popüler hafızaya dönelim. Örneğin 1970'lerde Fransa'da popüler hafıza kavramına büyük bir yatırım yapılmıştı; kültürel-politik eylemin bir göstergesi olarak ne yapmanız gerektiği hakkında bir fikir veriyordu bu kavram. Meydana çıkıp, mevcut temsil terimlerinin dışında bırakılmış bir alan bulup onu temsil edebildiğiniz takdirde, bunun kendi başına iyi olduğu gibi bir his vardı. Ama bunun temsil edildiği iletişim aracının sorunlarıyla, aslında onu temsil edenin sadece bir *araç* olduğu varsayımının taşıdığı sorunlarla hiçbir zaman yüzleşilmiyordu. Kabaca söylersek, birdenbire kendinizi mevcut temsil terimlerinin dışındaki şeylerin bir tür sol etnolojik araştırmasını yapar bulabilirsiniz, ki o zaman da bu şeyler sanki aynada görülüyormuş gibi, neredeyse röntgenciliği andırır biçimde umuma kapalı bu terimlerin içine sokuluverir. İletişim aracının sorunları gündeme getirilmiyordu çünkü bu sadece bir araç olarak görülüyordu; yine aynı kitle terimlerini kullanarak, bu araç sayesinde bir anda beliriverecek bir kitle kültürü kimliği hayal etmek gibi bir tuzağa düşülüyordu.

Bu, popülerin kitle kültürüne girişiyle ilgili bir sorun; ama popülerin kitle kültürünce tanımlanması, belirlenmesi de çok önemli. Aile dizilerinden, bunların temel ilgi alanlarını, gerçek insan deneyim ve kaygılarını nasıl devraldıklarından söz ettiniz; ama üretim araçlarının denetimini ve etkin toplumsal temsil imkânlarını elinde bulunduran bir azınlık tarafından, mali çıkarlar o kadar belirleyiciyken yapılan bir üretim anlamında ele alındığında kitle kültürünün gelişiminin bir yönü tam da gelişmenin bir parçasının konumların, okumaların sürekli kapsanması haline gelmesidir. Her türden farklı okumaya izin veren, insanları bu kitle kültürünün topyekûn sınırları içinde cezbeden seri imgeleridir bunlar. O halde, örneğin televizyon yapımcıları, yazarlar vs., bizimki gibi toplumlarda kadınların etrafında birçok etkinlik olduğunu, kadınların kendi aralarında yeni ilişkiler kurduğunu, kadınlar olarak kimlikleriyle ilgili yeni tanımlar yaptığını gayet iyi biliyor; bir "sorun" ya da "ilgi konusu" olarak kadınların farkındalar, ki bu da sonra programlara taşınıyor. Programlar da karşılık veriyor; mümkün yeni okumaları, yeni kimlikleri kabul edip üretiyorlar, ama bunların hepsi temelde sürekli tekrarlanan bir seyirlik içinde bir arada tutuluyor; terimleri, alternatif okumaların (popüler olan, toplumdaki insanlardan gelen bir şeye seslenme) ötesinde ve bu okumalar aracılığıyla daima, aslen popülerin sınırlandırılmış versiyonu olan kitlenin inşasına geri götürülecek bir seyirlik içinde. Bu, cemaatin biçimlerine ve grup etkinliğine bağlı olan popülerin gerçek versiyonlarının karşıtıdır vesaire vesaire. Bir aşamada her şeyi işin içine katarsınız; bir başkasında ise sonsuz olarak yeniden üretilen daima bir seyirliktir, her şeyi içine alan kuşatıcı bir kitle üretmektir, sırf bu öteki imkânlar devreye girdiği için; aslında onun malzemesini oluşturan bu imkânlardır. Kötümser bakışı kabaca ortaya koymaya çalıştım. Bununla ilgili ne söylerdiniz?

WILLIAMS: Bu bakışın hiç kötümser olduğunu düşünmüyorum. Sorunu tanımlıyor bu; çünkü söylemediğim ya da kesinlikle söylemeyi kastetmediğim, mevcut popüler biçimlerin güya radikal ve popüler, olumlu anlamda radikal ve popüler versiyonlarının olabileceğidir. Benim savunduğum daha çok, o popüler biçimlerde, şeyleri, kitlelerin onulmaz kabalığı, yüzeyselliği ya da uzun süreli dikkat yok-

sunluğundan başka terimlerle açıklayan öğeler olduğuydu. Başka tür kültürel biçimlerin radikal, popüler ya da sol versiyonlarına sahip olunabileceğine hiç inanmadım. Aynı şekilde, bazı problematik örnekler varsa da, şunu diyemezsiniz: "Şöyle iyi bir radikal soap operamız olsa!" En basitinden dikkat düzeyini ele alın. O inceden inceye hesaplanmış dikkat süresi, sekans uzunluğu ve grup çeşitliliği tarifelerinde insan gelişimine ya da insan bunalımlarına dikkat etmenize imkân yoktur. Bunun en cilalı biçimlerinden birini *Dallas*'ta görebilirsiniz. Sahnelerin süresini ölçebilir, grupların çeşitliliğini görebilirsiniz, öyle ki şu adamdan nefret ediyorsanız, merak etmeyin, çünkü iki dakikaya kadar şu kadına ya da başka bir adama bakıyor olacaksınız. Bu tür programlar insanların ilgilerini başkalarının yaptıklarıyla gasp ediyorlarsa da, insanların kendilerini gerçekten verdikleri türden bir dikkati elde etmenin imkânlarını radikal bir biçimde azaltmışlardır. "Şu biçime yeni bir içerik koyalım" diyemezsiniz –biçimle ilgili doğru kesinkes budur– bu yüzden kötümser olup olmadığı, insanın bu toplumsal düzende hemen her yerde söz konusu olan türden bir dönüşümle karşı karşıya kalmanın kötümser olduğunu düşünüp düşünmediğine bağlıdır ve bu da genellikle sanılandan çok daha kapsamlı bir iştir.

Beni şaşırtan, insanlara karşı düşmanlıkla değil açık yüreklilikle vurgulamak istediğim şey, bu geçmişe dönük tarzın bir rastlantı olmadığı. Şu sonsuz nostaljik yeniden inşa. Bunun var olma nedenlerinden biri, kendine özgü nedenlerle solun, eğer ulaşılabilirse halkın bir yerlerde bir özü, popüler dünyanın her nasılsa kaybolup gitmiş ama geçmişiyle bağı baştan kurularak yeniden inşa edilebilecek bir özü olduğuna inanmasıydı. Oysa gerçekte –ki kültürel çözümlemenin politik olana bağlandığı yer kesinlikle burasıdır– bu öz gerçek tarih tarafından o kadar çok değiştirilmiştir ki, hangi dönemi ele alırsanız alın yegâne önemli bağ yalnızca malzeme bakımından değil, tarz bakımından da, yani yapılma biçimi açısından da kesinkes çağıyla ilgili olacaktır. En büyük tehlike, bir canlandırılabilse, birkaç çağdaş rötuş atılabilse bugünü dönüştürecek olan geçmişteki bir bilinçle ilgili fanteziler üretmektir. Oysa bu kesinlikle mümkün değil. Yani, bu inanç, bizi şu anda bulunduğumuz yere getiren yetersiz muhalefet türlerinden birinin örneği.

HEATH: İzleyiciler ve izleyicilerin inşasıyla ilgili konulara yaklaşıyoruz. Gerçekten de, popüler kültürden konuşurken "izleyici"nin çok iyi bir terim olup olmadığını sormamız gerek. Terimin kitle kültürüyle, orada izleyicinin inşasıyla ilgili ne anlama geldiğini görebiliyoruz ya da en azından görebildiğimizi düşünüyoruz. Bugün popüler kültürde izleyicilerin gerçekliği nedir? Ya kitle kültüründe? Bunlar nasıl bir araya geliyor? Hızla geliştirilen bir dizi yeni teknolojinin imkânları hesaba katıldığında, bugün izleyiciler hakkında ne söyleyebiliriz? Teknolojinin belirleyiciliğini varsayan düşüncelere şiddetle karşı olduğunuzu biliyorum. Bunun hakkında, bir de kitle kültürünün içinden alternatif izleyici biçimlerine doğru nasıl yol alacağımızla ilgili birkaç şey söylemek istersiniz belki.

WILLIAMS: Teknolojiye içkin öğelerin onun kullanımını belirlediğini varsayan bir teknolojik gelecek düşüncesine karşıyım. Bunun, söz konusu ettiğiniz teknolojilerden hiçbiri için açıkça doğru olmadığı kanısındayım. Ama bu, belli bir iletişim aracının, nasıl çalıştığını anlamak açısından hayati öneme sahip özgül özellikler taşımadığı biçiminde anlaşılmamalı. Ancak, çağdaş örnekler içinde en kaba olanını alırsak, kablolu televizyon gibi bir teknolojinin zorunlu olarak ev bankacılığı ve video alışverişi anlamına geldiğini söyleyenlerin kastettiği çoğu zaman bu değil, çünkü aynı teknolojinin yirmi alternatif kullanımını hemen sayabilirim. Bunlar politik ve ekonomik tercihler; teknolojinin beraberinde getirdiği şeyler değil. Bir teknoloji belli bir biçimde geliştiğinde, onun farklı bir rota izleyebileceğini iddia etmek oldukça zor. Ama yeni bir teknoloji ortaya çıktığında, onun mümkün alternatif kullanımlarının farkında olmak çok önemli.

İzleyiciler hakkında düşünürken, dönüp dolaşıp hep şu sahte ulus kurulması kavramına geliyorum. İngilizce konuşulan dünyada, bugün neredeyse sahte bir okyanusaşırı cemaat var. "17,5 milyon insanın dün gece bu buz pateni gösterisini seyrediyor olması ne müthiş," diyor insanlar; paylaşılan bir ulusal deneyim bu. Gerçi bu örnekte fazla önemli değil. Ama Güney Atlas Okyanusu haritası üstünde savaş gemisi ve savaş uçağı maketleriyle oynayan emekli amiral ve generalleri izlediğimizde önemi epey artıyor. Savaşın filmini çeke-

mediklerinden, bütün bir ulus kolektif bir askeri girişim planlıyor bu kuklalarla. Bu gayet sahte duyguyu yok edecek herhangi bir şey beni memnun eder, çünkü bu ulus fikri, buna bağlı ortak kaygılar fikri, "tanıdığımız" insanlar fikri, tanımadığımız ve televizyonda seyretmediğimiz dünya nüfusunun çoğunluğunu dışarda bırakır.

Gerçekten bu sahte imgelerin bu toplumdaki belli özgül sorunlar, nereye ait olduklarını, aralarında nasıl bir ilişki olduğunu bilen insanların sorunları yüzünden geliştirilmiş olduğu kanısındayım. Bu yüzden bu tür fikirlerin ulusal çıkarı ya da kamu çıkarını temsil ettiğini iddia eden kamu yayıncılığına karşıyım; bunların hepsi sahte kurgular bence. Ama bu fikirlere karşı, gerçek toplulukların gerçek alternatifler sunabileceği ihtimalini de dıştalamak istemem; üstelik bunların fiziksel topluluklar olması da gerekmez, birbirinden fiziksel olarak ayrı duran çıkar toplulukları da olabilirler. Bence bu durumda kuşkusuz farklı bir hitap tarzı ortaya çıkar; çünkü daha önce sözünü ettiğiniz noktaya dönersek, yayıncı ulusa seslendiğine inanırsa, onun için de bizim için de kötü olan belli biçimlerde konuşmaya başlar. İnsanlar buna zamanla alışsa bile. Çünkü sahte yollar bunlar; gerçekten baktığı şey bir kameradan ve stüdyodaki insanlardan ibaret, bütün bilip bileceği en gelişmiş biçiminde, genellikle sahte olan, bir uzlaşmadan ibaret. İlk kez popüler gazetelerde dikkatimi çeken bir örnek vereyim: Okur mektuplarının üstüne "sizin yazdıklarınız" yazılır. *Ben* yazmamışımdır, *sen* yazmamışsındır, ama orada "sizin yazdıklarınız" yazar, çünkü siz hep "siz"sinizdir. Şimdi televizyon programlarında "gelecek hafta siz de katılma fırsatı bulacaksınız" diyorlar. Bizden milyonlarcası olduğuna göre muhtemelen biz değiliz bu. Ama kastedilen şu: Şunu ve şunu biz seçeceğiz, yani sizin hepinizi. Bu bir düşünme tarzıdır. Biz çok daha çeşitli, çok daha özgülüz.

HEATH: Şu an televizyonun açıkça oluşturmaya çalıştığı anlık kitlenin yaratılması bu. Söylediklerinizle ilgili ilginç şeylerden biri, yani ulusa yapılan gönderme vs., aktardığınız örneklerin elbette "büyük tarihsel anlar"la ilgili olması: Ulusun ve birliğin büyük imgeleri olarak sunulan Falkland savaşı, kraliyet düğünü, vs. Ama aslında televizyonun büyük bölümü bununla ilgili görünmüyor. Aslında ulusa

olduğundan çok "uluslararası"na bağlı görünüyor. Kitle kültürünün zorunlu olarak milliyetçilik imgeleriyle ilgili olduğundan pek emin değilim; gerçekten de ulusla ilişkili televizyon versiyonları tam da televizyonun yayılmasına olabildiğince direnmiş ülkelerde (endüstriyel olarak kalkınmış ülkelerden söz ediyorum) bulunabilir gibi görünüyor. Fransa, televizyonunu ulusal ideolojinin bir aygıtı olarak doğrudan devlet denetiminde tutmak için şiddetle direnmiş ülkelerin açık örneklerinden biri (denetim bugün sosyalist hükümet yönetiminde bir ölçüde zayıflıyor, ama bu zayıflamanın televizyonun özelleştirilmesi ve ticarileştirilmesiyle yapılıyor olmasında bir ironi var). Orada televizyonu kitle kültüründen koruma yönünde (ki burda kitle kültürü şeylerin uluslararası versiyonu demek), televizyonu ulus adına kitle kültüründen koruma yönünde güçlü bir anlayış görürsünüz.

WILLIAMS: Sanırım bu doğru; iletişim aracının, politik yargılara varmamızı ve seslenilen insanların daha soyutlanmış modellerini benimsemekten kaçınmamızı gerektirdiği kanısındayım. Çünkü onun yerine, içinde bütün bu sahtelikleri barındıran ama başka koşullarda gözlemlenebilir politik gerçeklikle belli bağları olan kavramsal topluluk olarak ulusu geçiriyor.

SKIRROW: Bu tartışmanın başlarında, belli kullanım biçimlerini belirlediklerini varsayabileceğimiz teknoloji öğeleriyle teknolojinin kullanımlarını belirleyen politik ve ekonomik tercihler arasında bir ayrım yaptınız. Ama cemaat kavramlarının uydu televizyonunun gelişimiyle ilişkisi içinde inşasını düşünürken, teknoloji harcamaları belli politik tercihleri, dolayısıyla da belli kullanım türlerini belirlediği için, bu ayrımın önemsizleştiği ileri sürülebilir.

WILLIAMS: Kablo sisteminin gelişmesiyle birlikte, uyduların aslında kablo çekilemeyen bölgelerde kullanılan yedek teknoloji olarak görüleceğini sanıyorum.

SKIRROW: Uydular kablolu televizyona satılan kitle eğlencesi kanallarını taşıyacak, kablo da sözgelimi altmış başka kanal arasında bir getto haline gelecek bir yerel iletişim kanalı olacak muhtemelen.

Ve basıp açılacak bir düğmesi olmayacağı için o kanalı bulmanız gerekecek, böylece ona ulaşım aslında ulaşılamaz kılınacak.

WILLIAMS: Bunu bize söyleyen teknoloji değil iktidardakiler, bu kararları alanlar, izinleri verenler. Yani, bilmem şu kabloyu döşemek için sokaklarımızı kimin kazacağının kararı verilmiş durumda. Sokaklarımız kazılacağına göre, neyin neden kazılacağı konusunda söz hakkımız olması gerektiği yolundaki vatandaşlık anlayışımız bugün çökertilmiş durumda. Muhalefet ise kalıntıları korumakla fazla meşgul. Bu yüzden insanlar kablolu televizyona karşı BBC'yi savunuyor. Yapmaları gereken şey, kablolu televizyonun geliştirilmesiyle elde edilebilecek başka kullanımlar üzerinde düşünmek. Bu, birçok yerde zaten kaybedilecek gerçekten zor bir mücadele olacak, bunu reddetmiyorum. Ama bence öteki dava çok daha büyük ölçüde kaybedilmiştir; çünkü o durumda, sonsuza kadar, talebi azalan bu mala saplanıp kalırsınız ve kablolu yayının bu yönde geliştiğini, diğerleri magazine kayarken BBC'nin bir süre sonra kaliteli kanal olarak adlandırılacak şeye dönüştüğünü görürsünüz. Bu. herkes tarafından ulaşılabilir olanı daha dar bir alana çektiği için kötü değil. Yıllarca seyrettiğim için rahatlıkla söyleyebilirim, kaliteli kanal olarak adlandırılan bu kanalın kendisi için kötü, çünkü bu alan büyük ölçüde işgal edilmiş durumda.

SKIRROW: Öyleyse, bütün bu kavga sence bu alanı belli kurallara tabi kılma kavgası mı? Kurallara tabi kılmaktan söz etmek zorundayız, çünkü pek revaçta olan "kuralsızlık" kavramının karşıtıymış gibi görünüyor, iletişim teknolojisinin nasıl kuralsız bırakılabileceği hiç açık olmasa da. Şurası apaçık ki bu teknoloji bir biçimde kurala tabi tutulacak; sorun, bu düzenlemenin ticari çıkarları mı, yoksa toplumsal çıkarları mı geliştireceği.

HEATH: Kuralsızlığı bir sorun olarak görmüyorum. Kurala tabi kılmamanın aslında yaptığı, mali çıkarların galip gelmesine izin vermek.

SKIRROW: Bu da işlerin kâra göre düzenlendiği anlamına gelir.

WILLIAMS: Kuralları, nezih ya da doğru ya da mümkün olanın sınırlarını önceden tanımlamaya kalkışan, hükümet tarafından atanmış bir şey veya büyük danışma kurulları haline getirmeden, kurallar bu hale gelmeden kural koyabileceğimiz düzey hakkında giderek daha çok düşündüğümü fark ediyorum. Özellikle Avrupa'daki şehir geleneği üzerine giderek daha çok düşündüğümü fark ediyorum, çünkü sanırım kural koymanın mümkün olduğunu düşündüğüm bir alan bu. İngiltere kadar büyük bir ulusun tartışma aracılığıyla, kablo kullanımını düzenleyen bazı büyük kurallara ve uzlaşımlara varmasının mümkün olabileceği kanısında değilim. Ama bir şehrin bunu yapmasını tahayyül edebilirim; ilginç biçimde, hâlâ çok problematik olsa da, bugün Avrupa'da şehrin öneminin giderek daha çok tanındığının işaretleri var. Nihayet, Avrupa kültürünün tarihi boyunca, şehir sorumluluğu genellikle ulusal sorumluluktan daha önemli olmuştur. Bu, bu teknolojilerin kullanımını etkileyeceğinden, yakından incelenmesi gereken bir şey kanımca, zaten gerçekleşiyor da. Bu da bir şehirde ötekilerinden farklı bir şeyler olması imkânını yaratır, ki iyi de olur, çünkü bir şehirden ötekine gidip her yerde aynı şeyi bulacağınızı düşünmek insanın ruhunu karartıyor.

HEATH: Evet, ABD'de şehirden şehire farklı şeyler bulabilirsiniz ama genellikle karşılaştığınız tamı tamına aynı şeydir. Bu da bizi bir kez daha mülkiyete, tercihimizin imkânlarını ve sınırlarını gerçekte kimin belirlediği sorusuna getiriyor. Ama sanırım bu noktada size sormak istediğim soru direnişle ilgili. Söylediğiniz, bir anlamda kitle kültürüne baştan sona direnmemiz gerektiği. Baştan sona, yani onun ayrılmaz parçası olan varsayımlara, üretiminin terimlerine vs. Kitle kültürünün bugün bir popüler kültürün öğelerini taşıdığını; bağlantılar kuran, örneğin altkültürel gelişmeler ve kamulaştırmalar gibi başka biçimlerde okunabilen temsiller de ürettiğini kabul etmemize rağmen. Yine de kitle kültürüne direnmemiz gerektiğini söylemek doğru olur mu? Bir de, bir eleştirmen ya da çözümlemecinin perspektifinden bir başka soru: Ne tür şeyler yapmalıyız, kitle kültürüne nasıl bakmalıyız?

WILLIAMS: Direniş konusunda tabii size katılıyorum. Çözümleme-

ye gelince, birbiriyle temas içinde birçok farklı türden çözümleme yapmak gerekir diye düşünüyorum. Bunlar içinde bence en az gelişmiş olanı –gerçi bizim buradaki konuşmamızda böyle olduğu söylenemez– tam da belli uzlaşımların ve iletişim tarzlarının doğrudan biçimin içinde nasıl üretildiğini anlamaya çalışandır. Bunu listenin başına koyardım, önümüze koyduğumuz bütün soruları cevaplayacağı için değil, gerçekleşme ihtimali en düşük olanı olduğu için. İnsanlar izleyicileri inceliyor; kurumların tarihini inceliyor; teknolojileri inceliyor, ki bu teknoloji uzmanlarının dışındakilerce de yapılması gereken bir şey, çünkü bir teknolojiyi reklam broşürleriyle yetinmeden, çeşitli imkânları görebilecek kadar anlamak çok zor değil. İnsanlar her zaman sonuçları incelemişlerdir, gerçi ben bu yaklaşımın hiçbir zaman fazla meraklısı olmadım, çünkü bildiğim kadarıyla birbirinden farklı olduğu varsayılan sonuçları neye göre ölçeceğimizi belirleyen hiçbir toplumsal ya da kültürel norm yok. Normdan sapan sonuçlar üzerinde yoğunlaşmak, normun sonuçlarını gizler. Listenin başına, belli sunumların eleştirel çözümlemesi ile yeni sunumlar ve politik söylemlerin çözümlemesini koyarım, sırf çözümlemelerin en az gelişmişi olduğu için. Bu çözümleme umarım üretimi etkileyecektir. Bu zor hitap tarzlarının ve biçimlerin gerçekte nasıl kurulduğunu doğrudan üretici sürecin içinde anlamamız gerekiyor. İngiltere'de televizyon üzerine ilk kez bir şey yaptığımdan bu yana 26 yıl geçti; yapmamı istedikleri ikinci şey (ki bunu önerilen biçimde yapmayı reddettim) bir eğitim raporunu tartışmak, onu lime lime etmek, "beş para etmez bu" demekti. Yapmayacağımı söyledim, cevapları şu oldu (tüm dünyadaki stüdyolarda kaç kez söylenmiştir kim bilir): "Televizyon böyledir." Televizyon artık herhangi bir şeyden daha fazla televizyon değil.

HEATH: Biraz önce eleştiri, çözümleme ve yapabileceklerimizle ilgili söylediklerinizden çıkan şeylerden biri nicelik sorunu. Söylediğiniz özellikle de televizyonun belli yönlerinin, belli tarzlarının, belli programların çözümlenmesini ve eleştirisini ilgilendiriyor. Ama o zaman merkezi sorunlardan biri, televizyonun sadece niceliği, kitle kültürüyle ilgili herhangi bir incelemede hakkında konuştuğumuz şeyin hacmidir. Televizyon kitabını yazdığınızda, niceliğe çözüm-

lemeci ve eleştirel olarak baktığınız aşikâr ki bu, niceliksel olarak, televizyonda akış deneyimi adını verdiğiniz şey olarak girmişti tartışmaya. O çözümlemede bugün değiştirmek istediğiniz bir şey var mı ya da niceliği ele alırken kullanmamızı önereceğiniz bir başka yol?

WILLIAMS: Önemli bir soru sordunuz. Bence bütün bir çözümleme geleneği kendi başına duran, tekil yapıtla ilgili olmuştur; bu yaklaşımla bir şeyler yapılabilirse de, normal televizyon deneyiminin esasını kaçırmak olur bu. Bunu ilk kez, televizyonun bir birimi için ne kadar tuhaf bir sözcük kullandığımızı düşündüğümde fark ettim; program sözcüğünü kastediyorum, birbirini adeta izleyen olaylar silsilesi olarak tanımlanan program. Bugün televizyonun planlama aşamasından itibaren sekans açısından kurulduğu, uygun adıyla söylersek, doldurulması gereken "boşluk"ların olduğu anlayışı var. Gerçekten de bu sekansı inceleyen profesyonel eleştirmen ya da profesyonel çözümlemeci bazı önemli sorulara ulaşabilir ama bu arada birçok başka soru hiç tartışılmadan kalır. Yine de bence büyük zorluklar var. Örnek verdiğim akış çözümlemesini yeniden okuyordum. Bence epey geliştirilmesi gerekir. Bana bu akış kavramının açık bir biçimde işliyor gibi göründüğü yer, çeşitli konulardaki haber bültenleri ya da araya reklam alan haber bültenleriydi, ki reklamların programları kesintiye uğratmayıp onların oluşturulmasına katkıda bulunduğunu her zaman savundum. Bir de, belli edebi yapıtların, belli tabloların vs. çözümlenmesinden öğrenilmiş alışkanlıklara direnmemiz ve bu akış kavramıyla yüzleşmemiz gerektiği kanısındayım, çünkü belli bir sinyal olmadığı takdirde vericinin orada olduğunu bilememiz anlamında, gerçekten iletişim aracına ait bir akıştır bu. Demek ki sinyalin sürekliliği, yani akışın ilk oluşumu diye bir şey vardır.

HEATH: Telesekretere benziyor. Numarayı çeviriyorsunuz, daima cevap veriyor.

WILLIAMS: Doğru. O zaman şu anlayışla kesin bir biçimde tanımlamış oluyorsunuz onu: Ekranı bir an bile boş bırakmamalısınız, aksi takdirde biri kanal değiştirir, rakiplerinizin kanalına geçer. Ya-

pımcılar belli akşam saatlerinde izleyiciyi kaçırmamak için programlar planlar. Bu, araç kavramının sonucu değil, tersine sinyalin sürekliliği bunun sonucu. O zaman sinyalin sürekliliği akış oluyor. Bence bu, haberi farklı biçimde çözümlememize, önyargılı habercilikten öte sorular sormamıza imkân tanır. Haberin ve ilgili enformasyon alanının doğası hakkındaki sorular ancak akış açısından cevaplanabilir. Bu alanda birçok gelişme var, öyle umuyorum.

SKIRROW: Bence sizin çalışmalarınız aydınların popüler kültür ve kitle kültürü hakkında, onun üzerinde ya da dışında olmadan, umutsuzluğa ya da kötümserliğe kapılmadan nasıl çalışacaklarına dair bir örnek oluşturdu, hâlâ da oluşturmaya devam ediyor. Ama, tutucu bir hükümetin varlığında, belki özellikle *İkibine Doğru*'yla ilişkili olarak, iyimserliğinizin bugün piyasadaki söylemler tarafından –iletişimin yeni doğmuş bir endüstri olduğu, kablolu yayınların ânında bir cemaat oluşturduğu, yeni teknolojilerin "halk" için bir ilerlemeyi temsil ettiği gibi– hepsi "vay canına" sendromunun parçası olan bu söylemler tarafından devşirilebileceği kaygısını taşımıyor musunuz?

WILLIAMS: Evet, taşıyorum. Devşirilme hakkında çok konuştum; çünkü sanırım bu sürecin başkaları üzerinde olduğu kadar kendim üzerinde de etkili olduğunu gördüm. İçinde bulunduğum bütün durumlarda, devşirilmenin olumlu sonuçlarının hep farkında oldum; bu çabaların çoğunun başarılı olduğunu da söylemeliyim. Benim, içinde bulunduğum kültürel dönemin yeterince dışına çıkamadığımı düşünen herkes bunu bilmeli. Elbette tehlikenin farkındayım. Ama tarif ettiğiniz, gerçekten oldukça aldatıcı iyimserliğe karşı söylenmesi gerekenleri söylememem gibi bir risk yok. O insanlar birçok açıdan ateşle oynuyorlar, bu yüzden de insanın onlarla arasına mesafe koyması zor değil. Elbette bir risk var. Öte yandan, bu tartışmada, gecikmiş bir biçimde BBC'nin ne kadar iyi olduğu vs. türünden şeyler söyleyen bir sürü eski dostumun konumuna düşmek istemezdim.

Bir önceki cevaba geri dönersek, gerçekten yıkmak istediğim bir programlama anlayışımız var. Cambridge'de bir seminerde bazı li-

sansüstü öğrencileriyle, normal olarak medya üzerine pek çalışmamış bu öğrencilerle konuşurken, şöyle bir durumu tahayyül etmelerini istedim: Her hafta kütüphaneye gidiyorlar, çok tatlı bir kütüphaneci, orada görevli en zeki kütüphane memuru, bu hoş insan "Bu hafta sizin için çok ilginç kitaplar seçtik," diyor: "Bir tarihsel roman, bir tarih kitabı, 'kendin yap' türü bir kitap, bir gerilim, bir de bahçecilik kitabı." Öğrencilerin yapmaları gereken yegâne şey, kitapları alıp gitmek. Kitaba değer veren herhangi biri için inanılmaz bir şey bu, ama televizyonda o kadar kanıksatılan alışkanlık tam da bu. İyi, hoş insanlar size bir paket içinde bir seçki hazırlıyorlar... İsterseniz onların paketlerini başka paketlerle karşılaştırabiliyorsunuz. Daha kötüsünden korktukları için eski tarz paketlemeyi savunan dostlarımla birlikte yürümeyi kesinlikle istemiyorum. Bu konumun mutlaka yenik düşeceği kanısındayım zaten. Bütün başka politik durumlar gibi: Yalnızca savunmaya yönelik bir savaş, kaybedilmeye mahkûmdur.

SKIRROW: Teknoloji sarhoşluğunun, aynı zamanda video oyunları dahil bütün teknoloji türlerini istila etmiş olan yıkma neşesinin (sanırım *İkibine Doğru*'da bundan, bütün dünyanın kısa bir süre sonra zaten yıkılıp yok olacağı beklentisinden kaynaklanan neredeyse kendine yönelik bir yıkıcı güç olarak söz etmiştiniz), bütün bunların tutarlı olarak karşısında olan tek bir ses var, o da kadın hareketi. Çevre hareketi gibi başka sesler de var, ama bu sesler popüler kültür ya da kitle kültürü hakkındaki akademik tartışmalarda genellikle hesaba katılmıyorlar. Bizi yeni iletişim sistemleri geliştirmeye yöneltebilecek tür muhalefette bazı iyimserlik işaretleri görüyor musunuz, eğer görüyorsanız bunun üzerine herhangi bir çalışmanın yapılmamış olmasını nasıl açıklıyorsunuz? Örneğin, popüler kültür tariflerinde bunun toplumsal cinsiyetle ilişkisine dair pek az şey var. Sizce bu, kadınlar uğraşmadıkları için mi böyle? Uğraşmaları için kadınlara mı bırakılmalı bu iş, yoksa örneğin sizin gibi insanların bu tartışmada yapabileceği bir şeyler var mı?

WILLIAMS: Bence doğru soru bu. Yeni biçimlerde düşünüp konuşmak zor bir iş; bu yeniden öğrenme sürecinin en iyi kanıtı kadın ha-

reketi içindeki bir eğilimden geliyor. Hareketin içinde ekolojik kaygıları olan, daha genel ekoloji davasıyla bağlanabilecek bir ses var. Kadın hareketi, çevre hareketi ve ilişkili birkaç grup içinde ortaya çıkan, yerleşimler ve ilişkilerle ilgili yeni düşünceyle bağ kurabildikleri takdirde, teknolojiler bugün önümüzü tıkayan belli toplumsal engelleri –büyüyen şehirlerin saçmalıkları, kullanılması imkânsız yoğun trafik sistemleri vs.– aşmamızı sağlayabilir. Bu tür bir düşünce, mevcut biçimi, onunla birlikte varolan iletişim araçlarını ve onların içeriğini yeniden üreten herhangi bir ortodoks politik parti içinde ortaya çıkmıyor.

HEATH: En azından muhtemel bir gelişmenin varabileceği bir alan bu. Raymond, çalışmalarınızda üzerinde durduğunuz, daha önce belki bu kadar doğrudan bir biçimde gündeme getirilmeyen bazı konulara temas edebildik umarım. Teşekkür ederiz.

WILLIAMS: Ben teşekkür ederim.

2

Theodor Adorno Cadillacs'la Tanışıyor

Bernard Gendron

Önce uyum gösterirsiniz, sonra alışkanlık edinirsiniz.
WILSON PICKETT

I

1955 YAZINDA Cadillacs topluluğu, bölgede listelere giren mütevazı parçaları "Down the Road" ile ilk başarılarına ulaştı. O sırada doo-wop üslubunun öncüleri olarak, rock 'n' roll devriminin ilk dalgasının bir parçası olduklarının henüz farkında değildiler. Ülke çapında listelere girmeyi başaran iki önemsiz parçayı saymazsak, müzik hayatlarının gerisi yanlışlar, yerine getirilmemiş vaatler, doğru formül uğruna girilen umutsuz arayışlar ve sürekli kadro değişiklikleriyle geçti. Bugünse bir efsane onlar, plak koleksiyoncularının da gözdeleri.

"Down the Road", Theodor Adorno'nun popüler müziği yeren klasik eleştirisinin yayımlanmasından on dört yıl sonra piyasaya çıktı. Adorno (George Simpson'ın katılımıyla) "Popüler Müzik Üzerine"yi kaleme aldığı sırada ortalık büyük orkestralardan yayılan Tommy Dorsey'in swing ya da Guy Lombardo'nun duygusal tarzdaki müzikleriyle çınlıyordu. Sound ve genel biçimsel özellikleri bakımından biraz farklı olmasına rağmen yüzyıl başından beri popüler müziğe egemen olan Tin Pan Alley* şarkı yazarlığı sistemiyle pekâlâ

* Tin Pan Alley, bir şehirde (özellikle New York'ta) pop müzik üretiminin en yaygın yapıldığı bölge; genelde popüler müzik bestecilerine ve yapımcılarına verilen ad. –*ç.n.*

bağdaşan bir müzikti bu.[1] Ölümü rock 'n' roll'un ortaya çıkışından en az on yıl sonraya rastlasa da, Adorno bu denemede ve onu izleyen yazılarında popüler müziğin Tin Pan Alley'den ya da onun cazımsı bir türevinden başka bir şey olmadığı yolundaki yorumundan hiçbir zaman vazgeçmedi.[2] Her halükârda Cadillacs'ı hiç dinlemediğinden emin olabiliriz.

Adorno'nun bu ihmali, popüler müzik üzerine çalışmasının güvenilirliğine büyük hasar verdi. Günümüz kültür kuramcılarının birçoğu, temel kültürel ifade aracı olarak rock 'n' roll'a yönelen, kültür kuramındaki ilk derslerini de Frankfurt Okulu'ndan alan 60'ların radikal hareketleri içinde yer almışlardı. Doğal olarak bu yeni kuramcılar popüler kültüre karşı Adorno, Marcuse ve diğerlerinin çalışmalarında hiç görülmeyen bir çiftdeğerlilik sergilerler. Kültür endüstrisinin ürünlerinin ataerkil kapitalizmin egemenliğini güçlendirmede hayati bir rol oynadığını kabul etseler de, bu ürünlerin uygun koşullarda aynı zamanda yıkıcı olarak da kullanılabileceğinde ısrar ederler. Birçokları için, rock 'n' roll'un belli bir sınıfsal, kuşaksal ve kültürel mücadele ânında ortaya çıkması ona kitle kültürü ürünleri arasında bir muhalefet ve özgürleşme aracı olarak önemli bir rol vermiştir.[3]

Sol kanat kültür kuramcılarının, Adorno'nun popüler müzik üzerine çalışmasına Frankfurt Okulu'nun ürettiği herhangi bir şeyden

1. Theodor W. Adorno, "On Popular Music" (George Simpson'ın katılımıyla), *Studies in Philosophy and Social Sciences IX*, 1941:17-48.

2. Örnekler için bakınız, Theodor W. Adorno, *Prisms*, İng. çev. Samuel ve Shierry Weber, Londra, Neville Spearman, 1967; *Introduction to the Sociology of Music*, İng. çev. E. B. Ashton, New York, Seabury, 1976.

3. Aklımda şu kitaplar var: Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*, New York, Pantheon, 1981; Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Londra, Methuen, 1979 (Türkçesi: *Gençlik ve Altkültürleri*, çev. Esen Tarım, İstanbul, İletişim, 1988); Greil Marcus, *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music*, New York, Dutton, 1982; Dave Marsh, *Born to Run: The Bruce Springsteen Story*, Garden City, NY, Doubleday, 1979; Robert Christgau, *Any Old Way You Choose It: Rock and Other Pop Music, 1967-1973*, Baltimore, Penguin, 1973; Jon Landau, *It's Too Late to Stop Now*, San Francisco, Straight Arrow, 1972; Ellen Willis, *Beginning to See the Light: Pieces of Cultural Revolution*, yay. haz. Jonathon Eisen, New York, Vintage, 1969; Lawrence Grossberg, "I'd Rather Feel Bad Than Not Feel Anything at All: Rock and Roll, Pleasure, and Power", *Enclitic VIII*, no. 1-2, İlkbahar-Sonbahar 1984: 94-110.

daha çok hakaret yağdırmış olmasını kısmen açıklıyor bu. Genellikle daha baştan reddedilir bu çalışma. Genel kanı şudur: Adorno Tin Pan Alley'ye karşı saldırısında ne kadar haklı olursa olsun (çoğu rock eleştirmeni onun Tin Pan Alley'ye olan antipatisini paylaşır), çözümlemesinin sonuçları rock 'n' roll'a meşru bir biçimde uygulanamaz. Bu yüzden rock 'n' roll'un politikliğiyle ilgili tartışmalarda Adorno'nun çalışması görüşler yelpazesinin bir ucundaki bir işarete indirgenir genellikle. Eleştirmenler sol kanat popüler müzik eleştirisinin ne kadar aşırıya kaçabileceğini göstermek için onu örnek verirler, ardından da daha dengeli bir konum adına devredışı bırakırlar onu.[4]

Talihsiz bir durum. Yetersizliklerine ve aşırılıklarına rağmen Adorno'nun 1941 tarihli denemesi "Popüler Müzik Üzerine" bence bu konu üzerine yazılmış en nüfuz edici iki ya da üç yazıdan biri olma özelliğini korur; bu çalışmayı yok sayma eğiliminde olanların genellikle gözardı ettiği birçok önemli soruna dikkat çeker. Dahası, Adorno'nun eleştirisi Tin Pan Alley'ye karşı geçerliyse, bu eleştirinin aynı zamanda rock 'n' roll için de geçerli olduğunun gösterilebileceği kanısındayım. Rock kuramcıları, rock 'n' roll ile Tin Pan Alley arasında büyük bir politik ve estetik uçurum olduğu mitosunu eleştirellikten fazla uzak bir bakışla benimsediler. Adorno'nun sorularına yeni bir gözle bakmamız, 1941 tarihli denemesini rock 'n' roll dekoruna göre yeniden düzenlememiz gerekiyor. Cadillacs'ın ve diğer doo-wop'çuların işin içine girdiği yer de burası. Onlar, vitrini oluşturuyorlar.

II

Adorno, kapitalist üretim tarzının popüler müziği, politik ve estetik açıdan nasıl yıkıcı bir biçimde etkilediğini açığa çıkarmaya çalıştı. Onun için her şey tek bir noktada odaklanıyordu. "Ciddi müziğin popüler müzikle ilişkisi üzerine açık bir yargıya ulaşabilmek için popüler müziğin temel özelliğine tam anlamıyla dikkat etmemiz gerekir: Bu özellik standartlaşmadır. Popüler müziğin bütün yapısı

4. Örneğin bkz. Simon Frith, *Sound Effects*: 43-48.

standartlaştırılmıştır, standartlaşmayı savuşturma çabası gösterildiği yerde bile" (s. 17). Adorno burada bütün standartlaşma türlerinden değil, yalnızca kapitalist endüstriyel sistemle birlikte ortaya çıkmış olan standartlaşma türünden söz ediyordu.

Terimin geniş anlamında standartlaşma insan üretiminin neredeyse evrensel bir olgusudur. Herhangi bir zaman ya da mekânda, yürürlükteki tekniklerden ötürü aynı tür ürünler aynı biçimde ya da birbirinden çok az farklı biçimlerde üretilme eğilimindedirler. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın sonunda endüstri devrimi henüz ateşli silah endüstrisine girmeden önce silah yapımcıları çok çeşitli türden tüfek yapma teknik ve imkânlarına sahiptiler: fitilli tüfek, çarklı tüfek, çakmaklı tüfek ve çarpmalı tüfek. Ama çarpmalı tüfek bir kez kusursuzlaştırılınca oldukça hantal, güvenilmez ve kullanışsız olan fitilli tüfeği ya da öteki tüfek biçimlerini üretmek için pek bir neden kalmadı; çarpmalı tüfek standart biçim haline geldi. Bu tür standartlaştırılmış pratik ve teknik benzerlikler manifaktür kadar endüstri dönemi öncesi müzik hakkında da fikir verir. Vivaldi'nin aynı konçertoyu 500 kez bestelediği söylenir. Haydn da, fazla çeşitlilik göstermeyen İngiliz halk baladı geleneğine katkıda bulunmuş isimsiz besteciler de, formüle göre beste yapmaya karşı değildiler.

Ama Adorno'nun kültürel alanda hedef aldığı şey genel olarak standartlaşma değildi. O daha çok, endüstriyel standartlaşmayla birlikte tam olarak ortaya çıkan iki özellikle ilgileniyordu. Bunlar, büyük ölçekli manifaktürde ve Amerikan otomobili gibi işlevsel ürünlerin pazarlanmasında kolayca ayırt edilebilecek iki özellikti: parçaların birbirinin yerini tutabilirliği ve sahte bireyselleşme. Örneğin, herhangi bir 1956 model Cadillac Eldorado'nun herhangi bir mekanik parçası (örneğin bir karbüratör), bir bütün olarak mekanizmanın işlevsel birliğini bozmadan1956 model herhangi başka bir Eldorado'nun denk düşen parçasının yerine konabilir. 1956 model Eldorado ile 1956 model Cadillac Sedan de Ville arasında birbirinin yerini tutabilirlik düzeyi daha azdır (birincisi beygir gücü daha yüksek, daha şık bir araba olarak pazarlanmıştı) ama bu arabaların denk düşen parçalarının çoğu aynıdır, tıpkı sonraki yılların düşük düzey Cadillac'larıyla yüksek düzey Oldsmobile'lerinin denk düşen parçaları gibi. Birbirinin yerini tutabilirlik kusursuz biçimde olmasa da

önemli ölçüde marka sınırlarının ötesine uzanır.

Genellikle benzeşseler de birbirinin yerine geçebilir parçaların ayırt edilemeyecek kadar birbirlerine benzemeleri gerekmez. Her şeyden önce gerekli olan, parçanın yerine bir başkasının konmasından sonra da mekanizmanın bütünlüklü bir tarzda işlev görmeye devam etmesidir. Örneğin tasarım, büyüklük ve görünüş açısından ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, farklı sistemlere ait stereo hoparlörler bu sistemlerin kaydedilmiş sesi üretme yeteneğini bozmadan birbirinin yerini tutabilir. Öte yandan, endüstri öncesi yapılmış ürünlerden birbiriyle değiştirilebilir parçaları olan iki ürüne rastlamak çok zordur. On sekizinci yüzyılda el yapımı bir tüfeğin emniyetinin yerine, kabzası ve namlusuyla işlevsel açıdan uyum gösterecek biçimde bir başka tüfeğin emniyetinin konma olasılığı çok düşüktü. Birbirinin yerine konabilir emniyetler ve namlular üretmek için ancak hassas makineler kullanılabilir, usta eller ve aletler değil. On sekizinci yüzyıl silah yapımcısının, birbirlerine tam olarak uyabilmeleri için her bir emniyet-namlu çiftini törpüleyip epey bir zaman harcaması gerekiyordu; dolayısıyla her emniyet kendi namlusuna diğerlerinden ayrı bir biçimde oturuyordu.

Sahte bireyselleşme, parçaların birbirinin yerine konabilir olmasının kaçınılmaz kapitalist tamamlayıcısıdır. Parçaların değiştirilebilirliği endüstriyel ürünlerin temel iç mekanizmalarıyla ilgilidir, sahte bireyselleşme ise dışsal süslemeleriyle. Birincisi temel benzerliklerini anlatır, ikincisiyse görünür (ve yanıltıcı) farklılıklarını. Parçaların değiştirilebilirliği üretim maliyetini asgariye indirme dürtüsünden kaynaklanır; sahte bireyselleşmeyse satışları artırma zorunluluğundan. Reklamcılık sistemi bizleri ambalaj farklılıklarının özsel farklılıkları yansıttığına inandırmaya çalışır. Sahte bireyselleşme gerçek içsel içeriğe karşı üslubu çekici kılar.

1956 model Eldorado, yüzgeçe benzeyen ünlü kuyruğuyla boy gösteren ilk Cadillac modeliydi. 50'lerin ortalarının tüketicisi için, iç aksamları hemen hemen aynı olmasına rağmen bütün öteki Cadillac modelleri onun yanında silik kalıyordu. Doğal olarak Cadillac filosunun geri kalan üyeleri 1957'de, mekanik özellikleri bakımından pek gelişmemelerine rağmen tümüyle yenilenmiş yüzgeç kuyruklarıyla onu örnek aldılar. O kısa dönemde Cadillac çizgisi içinde

sahte bireysellik hem eşzamanlı (aynı yılda farklı modeller için) hem de artzamanlı (farklı yıllarda aynı model için) olarak çalıştı. İşçi gençlik için 50'lerin Cadillac'ı Amerikan pazarındaki en gösterişli arabaydı; gövdesinin üslubu şıklığı, gücü, gösterişi, serüveni, hareketi, aslında bunların hepsine angaryasız, herhangi bir çaba sarf etmeden sahip olmayı temsil ediyordu. Rock 'n' roll topluluğu Cadillacs, bu gösterişli adın keyfini sürmek için General Motors'a başvurdu; başka topluluklar ise belirli modellerin adıyla yetinmek zorunda kaldılar: Fleetwoodlar, Eldoradolar, Sevilleler gibi.

Yine de Oldsmobile'i değil de daha pahalı Cadillac'ı seçenler, mekanik nitelikten çok üslup farklılıklarına para ödüyordu esas olarak. Cadillac'ın General Motors dışında üretilen bir o kadar pahalı rakipleri bile ondan esas olarak mühendislik tasarımı bakımından değil, ambalaj açısından farklıydı. Cadillac, Chrysler ve Lincoln'ın birbirinin yerine konabilir parçalarının pek olmaması, teknolojiden çok pazarlamacılığın ürünüydü: Otomobil şirketleri kendi ürettikleri modellerin yedek parçalarının yegâne satıcıları olmayı istiyorlardı.

Sahte bireyselleşme parçaların birbirinin yerini tutabilir olmasını yalnızca gizlemez, aynı zamanda onu çarpıtma eğilimi de gösterir; böylece onu az çok değiştirilebilirliğe ya da sahte değiştirilemezliğe dönüştürür. Dolayısıyla da Cadillac ile Lincoln karbüratörleri arasındaki küçük farklılıklar, iki ürün arasında temel niteliksel farklılıkların olduğu yanılsamasını daha da artırır.

III

Adorno, popüler müziğin, kapitalist endüstriyel standartlaşma tarafından üretim zincirinin herhangi bir mekanik ürünü kadar sınırlandırıldığını iddia etti. Öyleyse gelin metin ile mekanizma arasındaki bu benzeşmeyi inceleyelim.

Adorno her popüler şarkıda esas (müziksel iskelet) ile çevrenin (müzikal süslemeler) ayırt edilebileceğini varsayarak, popüler müzikte merkezi esasın ya sabit ya da kısmen değiştirilebilir olduğunu savundu. Değişken çevre değişken bir merkezi esasmış gibi görünecek biçimde ya da merkezi esasın değişmezliğini ya da parçaları-

nın değişebilirliğini gizlemek üzere düşünülmüştür. "Popüler müzikte konum mutlaktır. Her ayrıntının yerine bir başkası geçebilir; ayrıntı sadece makinedeki bir dişli gibi işlev görür" (s. 19). Ritimleri, akor dizilerini, parçanın hızını, melodik bölümleri, temaları, şarkı sözü formüllerini ve çeşitli vokal ve enstrümantal düzenlemeleri alıp yerine bir başkasını koyabilirsiniz. Bu arada şarkı yazarları hiç durmadan şarkıyı biricik, organik açıdan bütünlüklü kılacak sahte bireyselleştirici "kanca"yı ararlar. 1956 model Cadillac Eldorado için yüzgeç ne idiyse, şarkılar için de kanca odur. Adorno için cazdaki "sözde doğaçlamalar", sahte bireyselleşmenin popüler müzikteki "en şiddetli" (ve en aldatıcı) örneğini oluşturuyordu.

Adorno, iyi "ciddi" müziğin böyle bir kusuru olmadığına inanıyordu. "Aradaki farkı özetlersek: Beethoven ve genel olarak iyi ciddi müzikte... ayrıntı özü gereği bütünü içinde taşır, bütünün ifade edilmesine yol açar ama aynı zamanda bütün kavramından üretilmiştir. Popüler müzikte ilişki rastlantısaldır. Ayrıntının bütünle hiçbir ilişkisi yoktur; bütün de yabancı bir çerçeve gibi görünür" (s. 21). Adorno, Beethoven'in *Beşinci Senfoni*'sini örnek vermişti. Senfoni dört bölüm formülüne uyduğu, üçüncü bölüm ABA formunda bir scherzo olduğu için bir parçanın bir başkasıyla değiştirilebilir olduğu yolunda yüzeysel bir izlenim edinilebilir. Yine de Adorno'ya göre bu scherzo'yu *Beşinci Senfoni*'den çıkartıp, anlamını önemli ölçüde değiştirmeden örneğin bir Haydn senfonisinin içine koymak mümkün değildi, çünkü scherzo ince bir biçimde dördüncü bölüme bağlanmak üzere düşünülmüştü. Bu örnekte scherzo'nun anlamı ayrılmaz bir biçimde dördüncü bölümle ilişkisine bağlıydı (s. 20-21). Adorno'ya göre bu şuna varıyordu: Popüler müzikte biçimin sadece tanınması, onu tam olarak anlamayı garantiliyordu; ciddi müzikte ise insan ancak metnin somut iç bağlantılarıyla savaştıktan sonra, ancak o zaman o metni tam olarak anlayabiliyordu, yani biçimin tanınması sadece ilk adımı oluşturuyordu. Endüstriyel olarak standartlaştırılmış popüler müzik önceden hazmedilmişti, ciddi müzik ise öyle değildi (s. 32-33). Adorno popüler müzikteki endüstriyel standartlaşma tezini makullüğün sınırlarına kadar vardırdı. Onun için endüstriyel standartlaşma sadece türler içinde değil, aynı zamanda türler arasında da, eşzamanlı olmanın yanı sıra artzamanlı

olarak da, kısa vadede olduğu kadar uzun vadede de işliyordu. Swing müziğiyle 30'ların sonlarının duygusal baladları arasında herhangi bir fark yoktu; 20'lerin küçük orkestralarca çalınan "hot" cazıyla 30'ların daha "cool" büyük orkestra cazı arasında hiçbir önemli gelişme yoktu. Aslında Adorno popüler müzikte hiçbir şeyin hiçbir zaman değişmediğine inanıyordu (s. 26, 30).

Adorno'ya göre popüler müzikteki bu kasvetli durum, ileri kapitalist toplumda tüketici beğenisinde görülen gerilemeyi yansıtıyor, aynı zamanda da onu pekiştiriyordu. Standart otomobili üreten üretim zinciri aynı zamanda canı sıkılan, uyuşmuş, edilgen bir işçi üretiyordu. İşçiler, kapitalist üretim sistemi tarafından üretmeleri için kiralandıkları metalar kadar biçimlendiriliyorlardı (s. 38). Kültür endüstrisindeki endüstriyel standartlaşma hem canı sıkılan, edilgen işçilerin tüketim ihtiyaçlarını karşılıyor hem de onların edilgenliklerini daha da artırıyordu. Canı sıkılan tüketiciler sürekli uyarılma ihtiyacındadır; bu yüzden endüstri müzikte sahte bireyselleşmiş kancalar ve sürekli bir yenilik yanılsaması yaratır. İşçiler uyuşturuldukları için, tükettikleri kültürel ürünlerle düşünsel düzeyde mücadele etmeye ne istek duyarlar ne de böyle bir kapasiteleri vardır. Ürünler onlara tümüyle önceden hazmedilmiş bir biçimde gelmelidir. Bu ihtiyaç müziksel türdeşlik ve bir parçanın bir başkasıyla değiştirilebilirliği tarafından karşılanır; bununla birlikte yenilik yanılsamasını sürdürülebilmesi için bu birörnekliğin gizli kalması gerekir. Ama her plağın uyarıcı gücü, gidermesi beklenen can sıkıntısını yeniden yaratarak kısa sürede yerini bıkkınlığa bırakır. Tek çare, sürekli olarak kaydedilmiş yeni seslerin üretilmesidir (s. 37-39).

Aslında "bugün popüler müziğin üretimi ile tüketimi arasında önceden kurulmuş bir uyumdan söz etmek için haklı nedenler vardır" (s. 38). Endüstriyel standartlaşma sadece müzik metninin üretimi için gerekli koşulları değil, aynı zamanda tüketimin taleplerini de yansıtır. Sermayenin işçilerin iş zamanı üzerinde uyguladığı türden bir denetimi işçilerin boş zamanına yayar.

IV

Adorno'nun sıra dışı iddiaları, "Popüler Müzik Üzerine"yi yayımladığı 1941'de oldukça anlamlıydı. Tin Pan Alley şarkılarının yapısı ve müziksel içeriğinin yazının yayımlanmasından önceki yirmi yıl boyunca hemen hiç değişmediği gayet iyi biliniyor. Bu şarkıların ezici çoğunluğu 32 ölçülük AABA formatında bestelenmişti. Çoğu şarkı yazarı piyasadaki basit armonik paradigmalardan ve "June-moon-spoon" türü kafiyeli formüllerden hiç ayrılmadı. Gerçi önceden kestirilmesi daha zor armonik düzenlemelerde, bir de Cole Porter, George Gershwin ve Jerome Kern'ün zeki şarkı sözlerinde önemli istisnalar vardı, ama bunlar da Adorno'yu tatmin edecek kadar işlenmiş ve o kadar avangard değildi.

Rock 'n' roll devrimi Tin Pan Alley'yi içinde bulunduğu sefaletten kurtarabilirdi, ama müziğin endüstriyel standartlaşmasına son vermedi. Bu, özellikle de Cadillacs'ın ve öteki doo-wop topluluklarının çalışmalarında açıkça görülür.

Doo-wop, dörtlü topluluklarca icra edilen siyah gospel müziği geleneğinden türemiş, 50'lerin ortasında şehrin merkezindeki yoksul mahallelerinin sokak köşelerinde ortaya çıkan, 1955 ile 1959 arasında popüler müzik listelerinde önemli bir varlık gösteren bir vokal topluluk üslubudur. En ayırt edici özelliği, solistin yüksek tenor ya da falsetto yakarışları için ve onlara tepki olarak, enstrümantal eşlik rolünü üstlenen arka vokallerin kullanılmasıydı. Tipik bir biçimde arka vokalistler "shoo-doo-be-doo-be-doo", "ooh-wah, ooh-wah", "she-na-na" gibi fonetik ya da anlamsız heceleri seslendirerek armonik, ritmik, kontrpuana dayalı bir altyapı yaratıyorlardı.

Doo-wop müzisyenleri yapısal ve armonik rehberlik için neredeyse tümüyle Tin Pan Alley ve rhythm and blues* alanlarında onyıllardır varolan, binlerce kez denenmiş paradigma ve formüllere dayanıyordu. Bu, açık bir artzamanlı standartlaşma örneğidir. Doo-wop şarkılarının yaklaşık yüzde 75'i Tin Pan Alley'nin tipik 32 öl-

* ABD'de siyah müzisyenlerin geliştirdiği, caz ritimlerinin ve blues seslerinin Avrupa etkileriyle kaynaştırılmasına dayanan çeşitli müzik tarzları. –*ç.n.*

çülük AABA tarzında düzenlenmişlerdi; geri kalan yüzde 25'i ise rhythm and blues'a özgü 12 ölçülük AAB tarzında yazılmışlardı. Blues kökenli doo-wop şarkılarının çoğu da standart blues akor dizilerine uyuyordu: I (4 ölçü), IV (2 ölçü), I (2 ölçü), V (1 ölçü), IV (1 ölçü), I (2 ölçü). 32 ölçülük formatta yazılanların çoğu, "Heart and Soul" gibi şarkıların düet versiyonlarını kulaktan çalmayı öğrenen çocuklara tanıdık gelecek basit akor dizilerine uyuyordu. 1955'te Moonglows adlı doo-wop topluluğu, Larry Clinton'ın 1938 tarihli "Heart and Soul" kaydından yapısal ve armonik açıdan biraz farklı olan "Sincerely" şarkısını plağa aldı. Adorno için onlar da aynı standartlaşmış çekirdeği paylaşıyorlardı. Benzer biçimde, Silhouettes topluluğunun 1958 tarihli doo-wop plağı "Get a Job" da Big Joe Turner'ın 1944 tarihli blues klasiği "Rebecca"nın yapısal ve armonik çekirdeğini içeriyordu.

Doo-wop türünün kendi içinde de yüksek derecede bir eşzamanlı standartlaşmanın olduğu aynı inandırıcılıkla savunulabilir. 50'lerin sonlarında bestelenen binlerce doo-wop şarkısının çoğu birbirine çok benzer. Benzemeyen yanları bile bir parçanın diğeriyle değiştirilebilirliği ilkesine uygundur. Örnek vermek gerekirse, birkaç deste iskambil kâğıdı düşünün, destelerden her biri bir doo-wop müzik işlevi içindeki seçenekleri temsil etsin. Destelerden birinde kâğıtlar farklı doo-wop fonetik hecelerini temsil etsin, bir başka destedeyse farklı etki-tepki örüntülerini vb.: Solist için farklı melodik bölümler, arka vokaller için farklı kontrpuan bölümleri, farklı ritimler, hızlar, vokal süslemeler, lirik bölümler (örneğin "Gimme some lovin', some turtle-do-vin' ") ve numaralar (mizahi bir bas sesi, çan sesleri, bir çocuk şarkıcı). Çoğu durumda sırf her desteden bir kâğıt çekerek doo-wop adını hak eden bir beste yaratılabilir. Dolayısıyla arka vokal fonetik hece dizilerini (anahtar ve ritimde gerekli uyarlamaları yaparak) kendi aralarında değiştirmek suretiyle herhangi iki doo-wop bestesinden iki yeni şarkı yaratılabilir. Örneğin, Five Saints topluluğunun "In the Still of the Night" parçasındaki "Shoo-Doo-Be-Doo-Be-Doo"nun yerine Dell-Viking'lerin "Come Go With Me"sindeki "Dum-Dum-Dum-Dum-Dum-Dum-De-Doo-De-Dum"ı koyduğunuzu düşünün. Bu tür değiştirmelerin hemen mümkün olmadığı yerlerde bazı değişiklikler işe yarayabilir. Ama bu, belli doo-wop şarkı-

ları söz konusu olduğunda, karşılıklı değiştirilebilirliğin sadece yaklaşık olarak işlediğini ya da sahte değiştirilemezliğe dönüştüğünü gösterir. Bazı doo-wop şarkıları iki ayrı Cadillac modeli kadar farklıdır; başkaları bir Cadillac'la bir Lincoln kadar. Standartlaşma ve sahte bireyselleşme yine de her iki durum için de geçerlidir.

Doo-wop için geçerli olan, öbür rock 'n' roll türleri, yani rockabilly, heavy metal, funk vb. için de geçerlidir. Punk'ın müzikte alaycı ifadeyi nasıl standartlaştırdığını düşünün. Rock 'n' roll türleri (doo-wop ile surf music, punk ile rockabilly) arasında da bir standartlaşma var. Öyleyse Adorno'nun popüler müzik çözümlemesi tümüyle dayanaksız değil; bu çözümleme Cadillacs ve Sex Pistols için olduğu kadar Guy Lombardo ve Andrews Sisters için de geçerli.

V

Adorno'nun popüler müzik çözümlemesini iyice aydınlatmaya çalıştım, genellikle ona yöneltilen yüzeysel ve haksız itirazları safdışı bırakabilelim diye. Şimdi ise kuramının bazı zaaflarını tartışmak istiyorum. Bence Adorno endüstriyel standartlaşmanın popüler müziğin önemli bir özelliği olduğunu, biçime dair herhangi bir politik değerlendirmede ciddiye alınması gerektiğini başarıyla savundu. Ama (özellikle de artzamanlı düzeydeki) mevcudiyetini çok abarttı. İkinci olarak, müzik endüstrisinin endüstriyel standartlaşmaya olan yatkınlığına yanlış bir açıklama getirdi. Müzik endüstrisinin rolüyle ilgili bu yanlış yorum, Adorno'nun politik eleştirisinin doğruluğunu sarsar, bu yüzden önce bu yorumu tartışacağım.

Adorno işlevsel ürünlerin (örneğin otomobil) üretimiyle metinsel ürünlerin (örneğin rock 'n' roll plağı) üretimi arasındaki önemli farklılıklar konusunda yeterince duyarlı değildi. Dolayısıyla da hiç tereddüt etmeden, üretim düzeyinde, kültür endüstrisinde endüstriyel standartlaşmayı gerektiren koşulların kapitalist endüstrinin geri kalanında bunu gerektiren koşullarla benzer olduğunu varsaydı.

İşlevsel ürünlerde parçaların karşılıklı değiştirilebilirliği büyük ölçüde üretim zinciri teknolojisinin bir sonucudur. Bu üretim sisteminde her bütün (örneğin otomobil), her biri niteliksel olarak ayırt edilemez kümelerden gelişigüzel alınmış, birbirinden niteliksel ola-

rak farklı parçaların bir araya getirilmesiyle oluşur. Elbette, birbiriyle rekabet halindeki farklı markalar (örneğin Cadillac, Lincoln) niteliksel olarak farklı üretim zincirlerinden ortaya çıkar. Oysa sanatla ilgili teknolojinin serbestçe ilerlemesine izin verildiği sürece bu teknoloji belli bir endüstrinin bütün şirketlerinde egemen olma eğilimi gösterecek, bu da üretim tekniklerinin birbirine yaklaşmasına yol açacaktır: Cadillacs'la Lincolnlar'ın üretim zincirleri arasındaki fark çok az, çok sunidir.

Teknoloji, kaydedilen müzikal seslerin üretimine aynı sınırları koymaz. Hatta tersine çeşitleme imkânlarını büyük ölçüde artırır. Örneğin elektronik gitar akustik gitarın yerini almaktansa, gitarlarla elde edilebilecek tınılar yelpazesini genişletmiştir. Üretimin teknik sınırları da doo-wop plaklarının enstrüman aralarında neden genellikle saksofon kullandığını, doo-wop şarkılarının neden genellikle 12 ya da 32 ölçülük çerçeveyle yazıldığını ya da doo-wop topluluklarının neden, sonraki yıllarda avangard besteciler (örneğin Stockhausen) ve serüvenci pop icracıları (örneğin Beatles) tarafından kullanılan deneysel düzenlemeler* potansiyeline rağbet etmediğini de açıklamaz.

Adorno üretim zinciri teknolojisinin popüler müziğin endüstriyel standartlaşmasıyla pek bir ilgisi bulunmadığının farkındaydı. Bunu, müzik endüstrisinin geriliğinin bir işareti olarak ele almıştı; orada "liste başı bir şarkı üretme işi hâlâ zanaat aşamasında" idi (s. 23). Müzikteki standartlaşmanın endüstriyel kaynağını saptamak için üretim teknolojisi alanından, müzik endüstrisinin zaten ileri bir "endüstrileşme" düzeyine, yani oligopol oluşturacak biçimde bir yoğunlaşma ve kartelleşmeye ulaştığı üretim ve pazarlama örgütlenmesi alanına yönelmişti. Adorno'nun anlattığı hikâye oldukça tanıdıktır. Müzik endüstrisinin henüz merkezileşmediği rekabetçi dönemde çok sayıda popüler şarkı standardı birbiriyle rekabet içindeydi, ta ki biri o an için kazanana kadar (eşzamanlı standartlaşma). Ama bir kez endüstri yoğunlaşıp oligopol haline gelince, o dönemde egemen olan müzik biçimi kalıcı bir biçimde yerleşmiş, "katı bir biçimde dayatılmış" oldu (artzamanlı standartlaşma). Büyük olasılık-

* Kayıt üzerinde oynayarak yapılan değişiklikler kastediliyor. –ç.*n.*

la bu müzik endüstrisine özgü değildir (s. 23). Büyük pazar yoğunlaşması her yerde daha büyük standartlaşma demektir.

Adorno'nun açıklaması tatminkâr olmaktan uzaktır. Her şeyden önce modern kayıt stüdyosu teknolojik olarak geri değildir; en azından üretim zinciri kadar karmaşıktır. Dahası, Adorno oligopolleşmiş biçimlerinde kapitalizmin dinamik karakterini büyük ölçüde hafifsemiştir. Bunu görmek için, geçen birkaç onyıl içinde AT&T'nin teknolojik olarak yenilikçi uygulamalarına bakmak yeterlidir. Oligopol ve monopollerin rekabetçi endüstrilere oranla daha çok kemikleşme eğilimi gösterdikleri soyut olarak doğruysa da, bu iki sektör arasındaki bütünleşmeyi gözardı etmememiz gerekir. Petrol endüstrisinde petrol aranırken en büyük riski kuyuları açanlar alır; ardından büyük petrol şirketleri petrol çıkan kuyuları satın alır. Kişisel bilgisayar küçük şirketler tarafından geliştirildi, ardından büyük şirketler işin içine girip birleşmeyi sağladılar. Müzik endüstrisi de benzer biçimde davranır. İlk rock 'n' roll plaklarının çoğu İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan küçük plak şirketleri tarafından üretildi; ününü Cadillacs'ın plaklarını çıkarmasına borçlu olan, adı sanı bilinmeyen Josie plak şirketi gibi. Rock 'n' roll bir kez kendini kabul ettirdikten sonra, küçük şirketler gerilimi gidermek için büyük şirketlerin desteğiyle ara sıra yeniden görünmeye devam ettilerse de önemli plak şirketleri piyasanın çoğunu ele geçirdi.

Adorno, popüler müzikteki standartlaşmayla ilgili genel endüstriyel bir model üzerine araştırmasından pek bir sonuç alamadı. Çözümlemesi, metin ile işlevsel ürün arasındaki içkin farklılıkları görmezden geliyordu. İster yazılı ister sözlü olsun metin evrenseldir, işlevsel ürün ise tikel. Bununla birlikte, pazarlanabilmesi ve sahip olunabilmesi için her evrensel metnin bir işlevsel üründe (kâğıt, plak) cisimleşmesi gerekir. 1955'te Cadillacs'ın "Down the Road" unun Josie etiketiyle piyasaya çıkmasında birbirinden oldukça farklı iki ürün söz konusuydu. Birincisi –evrensel ürün– Cadillacs'ın stüdyo çalışmasının ve onu izleyen miksajın sonucu olan kaydedilmiş sesti. İkincisi, tikel ürünler olarak bu sesin kendilerinde cisimleştiği epey büyük miktardaki plaktı. Birincisini üretmek için kullanılan süreçler, ikincisini üretmek için kullanılanlardan hayli farklıdır. "Down the Road"un plakları büyük miktarlarda üretilmişti, dolayı-

sıyla üretim zincirinin disiplinine tabiydi; oysa Josie şarkının en fazla dört ya da beş kaydını yapmış, bunlardan yalnızca biri plağa doldurulmuştu. Açıkçası, evrensellerin seri üretimi yapılmaz. 1955'te Josie yüz binlerce plak sattı, ama sadece elliyle yüz arasında kayıt yaptı ki seri üretim tekniklerinden söz edebilmek için oldukça yetersiz bir miktardır bu. O yıl belki de 50 milyonun üzerinde plak satan RCA gibi büyük bir şirket bile beş binden fazla kayıt yapmamıştır. Dolayısıyla kültür endüstrisinin teknolojik durumu ne olursa olsun, üretim zinciri, birer evrensel olan metinlerin üretimi için açıkça elverişsiz bir modeldir. Bu, (beste ya da gösteri olarak) müzik metinlerinin üretiminin, yönetim gücünü azamileştirmek amacıyla teknik olarak aklileştirilemeyeceği anlamına gelmez (örneğin 60'ların Brill Building "şarkı yazma" fabrikasında böyle bir aklileştirme yapılmıştı). Ama kültür endüstrisindeki endüstriyel standartlaşmayı açıklamak için seri üretimin tekniklerine ya da piyasa yoğunlaşmasının iktisadına bakmanın yanlış olduğu, her zaman da yanlış olacağı anlamına gelir. Müzik metinlerinin üretimininin standartlaşmasını açıklayan etmenler, bunlar her ne olurlarsa olsun, işlevsel ürünlerin standartlaşmasını açıklayanlardan önemli ölçüde farklı olmalıdır. Adorno'nun çözümlemesi bu süreksizliklere önem vermemek gibi bir hataya düştüğü için gücünü kaybeder.

VI

Üretim alanından tüketim alanına geçtiğimizde Adorno'nun kuramı bu kez yeni bazı zorluklarla karşı karşıya kalır. Adorno, her müzik kaydının sahte bireyselleşmiş öğelerinin onun sıradanlığını ve öbür kayıtlarla arasındaki değişebilirliği gizlemesi gerektiğini savunuyordu. Ama plakların kendi sıradanlıklarını ve değişebilirliklerini bireysellikleri kadar vurguladıkları gerçeğini anlayamadı. Bu durum, ticari olarak üretilen metnin *sui generis* özelliğinden kaynaklanıyor gibidir, ki Adorno bu özelliğe açıkça duyarsız kalmıştır.

Kutularca deterjan aldığım gibi plak almam. İlk Comet kutumdan memnun kaldıysam, niteliksel olarak farkı olmayan bir kutu Comet daha almayı isterim. Ama Cadillacs'ın "Down the Road" plağını beğenirsem, gidip aynı plaktan bir tane daha almam. Ama aynı tür-

den bir şey isterim. Müzik endüstrisi için ben belli bir piyasanın içindeyimdir, o da beni bu türdeki başka plakların varlığından haberdar etmeye çalışır. Comet'te olduğu gibi doğrudan reklam burada işe yaramaz, çünkü bu durumda plak şirketlerinin her farklı plak için farklı bir reklam yapması gerekir, ki bu da kaynakların aşırı israfı demektir. Plak endüstrisi için çözüm, her plağı kendi reklamını yapacak biçimde tasarlamaktır, özellikle de plak radyoda çalındığında. Ben kanal değiştirmeden plak bana gerçekten benim hoşuma gidecek türden bir plak olduğunu söylemelidir. Doo-wop tarzı bir plak "doo-wop" özelliklerini hemen ve net bir biçimde belli eder. Aynı zamanda "kanca"sına, yani onu biricik kılan şeye dikkatimi çeker. Karşılıklı değiştirilebilirlik ve bireysellik unsurlarının her ikisi de aynı ölçüde öne çıkarılmıştır.

Tipik bir doo-wop plağı sekiz ölçülü bir girişle başlar; şarkı sözüne ya da ana melodiye yer vermez, onu başka doo-wop plaklarından ayırt eden anlamsız arka vokalleri sergilerken doo-wop karakterini ve armonilerini ortaya koyar. Tabii zaman sınırlamaları düşünüldüğünde plak, türünün reklamını çok basit ve karikatürleştirilmiş bir biçimde yapmak zorundadır. Ama plağın kendi reklamını yaparken işaret ettiği tür, aynı zamanda onun cisimleştirdiği türdür. Türünün reklamını karikatürize ederek yapan bir plağın kendisi de o türün karikatürü olur.

Adorno sık sık popüler müzikteki standartlaşmaya eşlik eden nüans eksikliğini eleştirdi; ama bu eksikliğin açık tezahürlerini açıklamadaki yetersizliği, müzikteki standartlaşmaya yönelik politik eleştirisinin gücünü azaltır. Plak endüstrisinin sırf kendi kendisinin reklamını yapmaya başvurması, muhtemelen daha çok benim edilgen bir tüketicidense telaşlı bir tüketici olmamdan kaynaklanır. Bu durum başka açılardan sakıncalı olsa da, politik olarak açıkça tehlikeli değildir. Gerçekten de, estetik temellerde bile, bazı en iyi "kanca"ların (örneğin Cadillacs'ın "Speedo"sundaki arka vokaller) pek az müzik aygıtının taklit edebileceği meşru bir uyarıcı güce sahip olduğu savunulabilir.

Yine de bu sözlerin büyük kısmı spekülasyondan ibarettir. Müzikteki standartlaşmanın kökleri hakkında, kısmen Adorno'nun onu anlamaya yönelik ilk sakar çabalarından bu yana konu fiilen gör-

mezden gelindiği için, pek az şey biliyoruz, özellikle de psikolojik açıdan. Hem geleneksel hem de endüstriyel biçimlerdeki standartlaşma halk müziğinin, seçkin müziğin ve popüler müziğin (tek önemli istisna modernist deneysel müziktir) önemli bir özelliğini oluşturur; o kadar ki, bunun bir biçimde (ister toplumsal ister kalıtımsal olarak edinilmiş) derin, sabit psikolojik eğilimlere bağlanması gerekir. Çalışmasının şaşırtıcı bir bölümü de Adorno'nun bile, müzikal tercihleri erken çocukluk deneyimleri tarafından biçimlendirilen ve kemikleşen insan kulağının tutuculuğuna işaret etmiş olmasıdır: "tekerlemeler, okulda okunan ilahiler, okuldan eve dönerken ıslıkla çalınan küçük ezgiler... Resmi müziksel yapı büyük ölçüde altta yatan bu müziksel dilin yalnızca üstyapısıdır" (s. 24).

Öyle görünüyor ki standartlaşmayı sadece bir kemikleşme ifadesi olarak değil, aynı zamanda bir haz kaynağı olarak da düşünmeliyiz. Hepsi birbirine benzeyen yüzlerce ya da binlerce plağa yenilerini ekleyebilmek için mağazaların depolarını ve eski plak satan dükkânları tarayan doo-wop koleksiyoncularının davranışı başka nasıl açıklanabilir? Bu insanlar, yeni edindikleri eski doo-wop plaklarındaki aynılığı fark ederken, bu plaklar arasındaki küçük farklılıkları keşfederken olduğu kadar haz alırlar. Bu haz, çocukluk davranışının temel özelliklerinden biri olan "tekrarlama takıntısı"na benzer. Bu uygulamalar ve hazlar daha iyi anlaşılmadığı sürece, ister geleneksel ister çağdaş biçimlerinde olsun, müzikteki standartlaşmayla ilgili güvenilir bir politik ve estetik değerlendirme yapacak konumda olmayacağız.

VII

Endüstriyel standartlaşma popüler müziğin –özellikle eşzamanlı düzeyde– önemli bir özelliğiyken, Adorno'nun çözümlemesi ona artzamanlı düzeyde egemen bir rol atfetme yanlışına düşmüş gibidir. Gerçekten de, popüler müzik sık sık önemli ve radikal değişimler geçiriyor göründüğünden, Adorno'nun neden onun hiç değişmediğini söyleme yoluna gittiğini sorabiliriz.

Adorno'nun konumu özselci bir müzik metni anlayışını varsayar. Göstermiş olduğum gibi, herhangi bir müzik metninin esası ile çev-

resinin nesnel ya da tarihdışı olarak ayırt edilebileceğini düşünmüş gibidir. Burada bence yine endüstriyel model tarafından yanlış yönlendirilmiştir. İşlevi açısından tanımlanan herhangi bir işlevsel üründe (örneğin "taşıt") esas ile çevre kolayca ayırt edilebilir. Esas, işlevin gerçekleşebilmesi için kaçınılmazdır, çevre ise değildir. 1956 model Eldorado'da motor apaçık bir biçimde esasın parçasıdır, yüzgeçlerse çevrenin. Ama, ister yayınlanmış ister sahnelenmiş olsun müzik metni için esas ile çevreyi ayırt etmemizi sağlayan, net bir biçimde tanımlanmış bir işlev yoktur. Hitap edilen müzik uzlaşımları ya da geleneklerine bağlı olarak birkaç farklı yargıdan herhangi birine ulaşılabilir. Adorno popüler müziğe Batı "klasik" müziği açısından yaklaştı; oysa popüler müziğe kendi uzlaşımları açısından baktığımızda esas ile çevre arasındaki çizgi oldukça farklı bir biçimde çizilir.

Connee Boswell 1935'te "Blue Moon" ile listelerde ön sıralara yükseldi. Doo-wop topluluğu Marcels de 1961'de kendi versiyonlarıyla listelere girdi. Adorno'nun yaptığı gibi bu iki kaydı Batı'nın klasik nota sistemi açısından karşılaştırdığımızda hiç duraksamadan bunların aynı melodi ve akor dizileriyle aynı müziksel esası paylaştığı sonucuna varırız. Bu, artzamanlı standartlaşmanın bir başka örneğidir. Yine de bu iki kayıt arasında bir başka bakış açısından önemli olabilecek, hemen kulağa çarpan farklılıklar da vardır. Boswell bize suskun, hüzünlü bir aşk şarkısı sunar, Marcels ise solistin geri vokallerden gelen inanılmaz çeşitlilikteki doo-wop sound'uyla sürekli topa tutulduğu canlı bir parça çıkarmıştır ortaya. Melodi ve armoni aynı olabilir, ama sound'lar radikal olarak farklıdır. Yine buna denk düşecek biçimde, şarkı sözleri aynı olmasına rağmen yananlamlar oldukça farklıdır. Birincisi dünyadan bezmişlikle ilgili bir şarkıdır, ikincisi ise 50'ler gençliğinin pop kültürünün (belli belirsiz bir tehditkârlık taşımasına rağmen yine de masum olan) coşkusunu yansıtan haydi-eğlenelim türünden bir şarkı. Birincisi ar-deko gece kulüplerinden imgeleri akla getirir; ikincisiyse şehirlerin sokak köşelerinden imgeleri.

Her şey dönüp dolaşıp şuna varır: Melodi ve armoniyi esasa, tını ve yananlamı çevreye koyarsak, Boswell ile Marcels kayıtları arasında radikal bir aynılık görürüz. Tını ve çağrışımı esasa koyup me-

lodi ve armoniyi çevreye gönderdiğimizdeyse bu kez radikal bir farklılığın ortaya çıktığını görürüz. Batı klasik müziğinin odak noktası melodi ve armoniydi, çağdaş pop müziğinki ise tını ve yananlam. Popüler müziğin uzlaşımları içinde tını ve yananlamdaki önemli değişimlerin (örneğin rock 'n' roll'un doğuşu) armonidekilerden çok daha devrimci bir önemi olduğu düşünülür.

Öyleyse popüler müzikte esas ile çevre arasındaki çizgiyi nasıl çekeceğiz? Tarihsel maddeci, belli bir müzik geleneği içindeki değişim ya da ilerlemeyi daha çok beğenilen bir gelenek açısından değil, o müziğin kendi uzlaşımları ve uygulamaları açısından açıklar. Tersini yapmak, insanın kendisini Batı merkezciliği ve seçkincilik suçlamalarına maruz bırakması demektir; popüler müzikteki değişimi çözümlerken Adorno'nun başına gelen tam da budur.[5] Örneğin, armoni ve melodi düzeni Avrupa klasik müziğine göre daha basit diye geleneksel Batı Afrika müziğinin geri olduğu sonucuna varmak saçma olurdu. Afrika müziğinde armoni ritimden, insan sesinin ifade gücünden ve katılımdan daha önemsizdir, hepsi bu. Afrikalı bir ırkçı da pekâlâ Avrupa müziğini bu son sıraladığımız üç kategorideki incelik yoksunluğundan ötürü mahkûm edebilir. Adorno popüler müziğin, Romantik dönemin (Liszt, Çaykovski) ton sisteminin ötesine hiçbir zaman geçemediğinden, yeni atonalite sistemlerinin hiçbirini içeremediğinden yakınıyordu. Ama bu tümüyle konu dışıdır. Popüler müziğin uzlaşımları klasik müziğinkilerle ancak kısmen örtüşebildiğinden, Amerikan popüler müziğinde hep bir ölçüde geçerli olan Afrika-Amerikan müziğinin uzlaşımlarını da hesaba katmamız gerekir. Popüler müziğin klasik müzik geleneklerinin bazılarını benimsemiş olduğu gerçeği, onu klasik müziğin gelişme standartlarına tabi kılmaz. Bu yüzyılda birkaç "ciddi" Batılı besteci (Cage, Stockhausen) esin kaynağını Doğu müziğinde aradı. Bu durumda, Doğu müziğinin eski biçimlerinden bir şeyler alırken, Batı müziğinin kendisinin Doğu müziğinin bin yıl gerisinde olduğunu ortaya koyduğunu mu söylemeliyiz?

5. Bu eleştiri çizgisini aklıma getiren John Shepard'dı: John Shepard ve diğerleri, *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*, Londra, Latimer, 1977.

VIII

Popüler müziği yabancı bir geleneğin değil de kendinin uzlaşımları açısından artzamanlı olarak incelersek, sorunları Adorno'nun zihnini meşgul edenden farklı bir biçimde ele alırız. Artık sorun popüler müziğin neden her zaman aynı kaldığı değil, neden bu kadar sık sık, bu kadar büyük ölçüde değiştiğidir. Hızlı değişim hem yüksek kültürde hem de popüler kültürde modernizmin temel özelliği olduğundan bu soruya verilebilecek eksiksiz bir cevap bizi müzik endüstrisinin ötesine götürür; yine de müzik üretiminin bu eğilimi daha da güçlendiren temel özellikleri *olduğunu* söyleyebiliriz. Kuşkusuz müzik türlerindeki sürekli değişiklikler, popüler müzik tarihinde önemli dönüşümlerin gerçekleştiğinin en azından ilk elden kanıtını oluşturur. Rock 'n' roll'dan önce, birçok başka türün yanı sıra ragtime, dixieland, swing, crooning, bee-bop ve rhythm and blues dinleniyordu. Armonik ve melodik benzerlikleri ne olursa olsun bu üsluplar tını, çağrışım, yananlam ve ifade gücü açısından birbirinden önemli farklılıklar gösteriyordu. Rock 'n' roll'un ortaya çıkışıyla birlikte değişim hızı arttı. Otuz yıllık rock çağı, yalnızca birkaçını sayarsak doo-wop, rockabilly, the girl group sound, surf music, the British invasion, psychedelic rock, folk rock, heavy metal ve punk türlerinin gelişine ve gidişine tanık oldu. Bunların sadece birer moda değişimi, dolayısıyla da sadece yüzeysel değişimler olduğu ileri sürülebilirse de, bu tür bir yaklaşım, daha önce metinsel ve işlevsel ürünler arasında var olduğu söylenen önemli farklılıkları kaydetmekte yetersiz kalır. İşlevsel ürünlerde moda, mekanizma aynı kalırken de değişebilir; moda çevrede, mekanizma merkezdedir. Metinde ise modadan ayırt edilebilecek bir mekanizma yoktur, çünkü metin baştan sona üslup ya da baştan sona modadır. Felsefi ya da edebi modadaki radikal bir değişim edebiyat ve felsefede kısa yoldan bir radikal değişimdir.

Doo-wop, çoğu rock 'n' roll üslubundan daha uzun ömürlü oldu. Listelere 1954'te girdi, 1958'de doruğa tırmandı, 60'ların başlarına kadar da gücünü korudu. Öte yanda rockabilly sadece üç yıl günyüzü görebildi; British punk ve psychedelic rock ise sadece ikişer yıl.

Bu hızlı üslup değişimlerinin müzik tüketicisinin kültürel tarihin akışıyla ilgili algısını nasıl etkilediği sorulabilir. Müzik endüstrisi, tüketiciyi ya büsbütün redde ya da nostaljiye sürükleyerek müziğin geçmişini sürekli yeniden yorumluyor, yeniden yaratıyor gibi görünüyor. Tabii ilk adım yakın geçmişi reddetmektir; onu küçültmek, uzaklaştırmak, hatta unutmaktır ki tüketici tipik olarak önceki müziksel tercihlerinden mahcup olabilsin. Kültürel zamanda aslında yakın geçmiş bile çok uzak görünür; şimdi küçük görüleni bir zamanlar seven insanın önceki benliğiymiş gibi. Rock müziğindeki British Invasion* doo-wop'un sonu oldu; o zaman doo-wop türü Beatles ve Bob Dylan'ın ışığında artık eski hayranlarına bile çocuksu, bastırılmış, aptal ve acemi görünmeye başladı.

Yine de geçmiş sonsuza kadar bir kenara bırakılamaz. Bir süre sonra bir nostalji dalgası gelir. 1969'da da endüstriyle tüketiciler 50'leri yeniden keşfetti. Yapımcılar köy köy dolaşıp dağılmış doo-wop topluluklarının eski üyelerini aradılar; bulduklarını paketleyip ilk dönem rock 'n' roll'un ne kadar devrimci, onu baskı altında tutmaya çalışan düzenin ise ne kadar aptal ve tutucu olduğunu göstermeyi amaçlayan kliplerin eşlik ettiği "rock 'n' roll'un kökleri" türünden televizyon programlarına çıkardılar. Ama 50'lerin rock devrimi yüceltilirken bile aynı zamanda önemsizleştiriliyordu: Kahramanlık çağı aynı anda mutlak bir masumiyet çağı olarak resmediliyordu. Medya bize, doo-wop toplulukları olmasa müzikal açıdan o anda bulunduğumuz yerde olamayacağımızı söylerken, aynı zamanda onları ve temsil ettikleri şeyi kültürel olarak çoktan aştığımızı hatırlattı. Medya onların tarihsel geçmişini efsaneleştirirken bile onu uzak, ilkel bir şey olarak resmetti. Müzik endüstrisi kendi standart, karikatürleştirilmiş ürünlerinin üretim ve tüketiminin standart ve karikatürleştirilmiş tarihlerini üretir; bize karikatürün karikatürünü sunar. Bu konular sabırlı bir araştırmayı gerektirir; müzik endüstrisi içindeki moda değişimlerinin dinamiğiyle ilgili yanlış kavrayışı yüzünden Adorno'nun yapmayı başaramadığı bir araştırmayı.

Popüler müzik üsluplarındaki hızlı değişimin kolay bir açıklaması yok. Kasıtlı demodelik kadar kolay bir kavramdan medet um-

* İngiliz istilası. –*ç.n.*

mak doğru olmaz. Otomobil endüstrisi en parlak çağında demode olmayı planlayabilir, çünkü –Edsel'i önemli bir istisna olarak dışarıda bırakırsak– ürettiği her yeni modelin (her zaman için kârlı olmasa da) satışları önemli ölçüde artıracağı yolunda makul beklentileri vardır. Böylece, sırf yeni modeller sunarak yeni üsluplar başlatabilir (eskilerini de demode kılabilir). Oysa plak endüstrisi farklı çalışır. Plak albümlerinin yalnızca %20'si kendini kurtarabilir ya da kâra geçebilir, single'ların %60'ını ise hiç kimse alıp çalmaz. Şurası apaçık: Hangi plakların satacağından ve hangilerinin satmayacağından emin olmadıkça endüstri demodeliği planlayamaz. Tersine, bu tür kaotik koşullarda plak yetkilileri istikrarı önemseme eğiliminde olduklarından bu belirsizlik üslupta tutuculuğu güçlendirir.

Yine de plak üretimindeki bu rasgele yaklaşım kısa zamanda türlerin harcanmasına (piyasanın da doymasına) yol açar, dolayısıyla da istikrarı bozar. 1955 ile 1959 arasında tahmini 125 doo-wop plağı listede ilk 40'a girdi. Öte yanda listeye giren her doo-wop parçasına karşı başarılı olamayan yüzlerce şarkı vardı. Plak yapmak üzere sokaklardan toplanan doo-wop topluluklarının sayısının binlerce olduğu sanılmaktadır; bunların çoğu, iki yıldan fazla dayanamayan, bugünse çoktan unutulmuş plak şirketlerince piyasaya çıkarılmıştı. Cadillacs bu toplulukların en başarılılarından biriydi; onlar bile alçakgönüllü iki liste parçalarının her birine karşı piyasaya 30 başarısız parça çıkarmışlardı. Dolayısıyla çok kısa bir süre içinde çok sayıda birbirinden niteliksel olarak farklı doo-wop şarkısı üretilmişti. Kendi kendinin reklamını yapma ve süslemenin gerekleri düşünüldüğünden, popüler müziğin çoğu biçimi gibi doo-wop da çeşitlenmeye pek açık olmayan çok basitleştirilmiş bir türdü; nitekim ürün kısa bir süre sonra miyadını doldurdu.

IX

Bugün rock 'n' roll ile ilgili başlıca politik soru şudur: Rock 'n' roll plağının anlamını kim yaratıyor? Çoğu rock eleştirmeni pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde *auteur* (yazar, burada yaratıcı) kuramının etkisi altındadır. Onlara göre rock 'n' roll'un anlamı esas olarak onu icra edenler, şarkı yazarları, düzenlemeciler ve yapımcılar, yani

kaydedilen sesin üretimine yakından katkısı bulunan sanatçılar tarafından yaratılmaktadır. İngiltere'de bu yaklaşıma son zamanlardaki yegâne seçeneği Birmingham Kültür Kuramı Akımı sundu. Örneğin Dick Hebdige, rock 'n' roll'un tipik tüketicilerini oluşturan gençlik kültürleri içine yerleştirmeden hiçbir rock 'n' roll plağının anlamını anlayamayacağımızı ileri sürer. Sonuç olarak, greaserlar'ın,* modların,** hippilerin ve punkların, kaydedilen metni kendi pratikleri ve ritüelleri içinde yeni bir bağlama oturtarak "yeniden yazdıklarını" söyler.[6] Doo-wop üslubu, sound ve şarkı sözü açısından 50'lerin ortasındaki ebeveyn kültürüne karşı içkin bir tehdit oluşturmuyordu. Ne var ki Little Richard ve Elvis Presley'nin müziğiyle birlikte rock 'n' roll devriminin önemli bir öğesi olduğundan, rock 'n' roll da önceleri gençliğin alt sınıflarıyla (siyahlar, greaserlar ve suçlular) ilişkilendirildiğinden doo-wop efsanevi bir cinsellik ve isyan yaldızı edindi.

Birmingham yaklaşımı, eleştirmenlerin sanatçıyı sürekli yüceltmelerine karşı kuşkusuz taze bir alternatiftir. Yine de aynı politik etkiyi yapmıştır ki bu da rock 'n' roll kültürünü meşrulaştırmaktır. Anlamın esas yaratıcısı ya sanatçı ya da tüketici topluluğuysa, o zaman rock 'n' roll sık sık taşıdığı iddia edilen özgürleştirici güce sahiptir.

Bu arada, rock 'n' roll'da anlamın yaratılmasında endüstrinin rolü sorusunu belki de içerdiği zorluklar yüzünden hiç kimse doğrudan sormuyor. Müzik endüstrisi gerçekten, bir arada oluşları kolay kolay kavramsallaştırılamayan birçok endüstrinin (radyo, televizyon, plak, yayıncılık, reklamcılık) inceden inceye işlenmiş bir kompleksidir. Bu karmaşık sistemin rock 'n' roll anlamının yaratılmasına nasıl katkıda bulunduğunu kuramsal olarak dile getirmek çok daha zor; bunun için siyasal iktisat ve göstergebilimi birleştirmek gerekir; bunu yapmanın ise hazır bir yolu yoktur. Siyasal iktisada önem veren rock 'n' roll kuramcıları –ki sayıları azdır– göstergebilime rağbet etmez.[7]

* İspanyolca konuşan Amerikalılara verilen küçümseyici ad. *–ç.n.*

** İngiltere'de Karayiplilerin üsluplarını taklit etmeye çalışan işçi sınıfı kökenli bir altkültür grubu. *–ç.n.*

6. Örneğin bkz. Dick Hebdige, *Gençlik ve Altkültürleri.*

Adorno'nun çalışmasının yararlı olabileceği yer burasıdır. Müzikte endüstriyel standartlaşma kuramıyla Adorno hem siyasal iktisat hem de göstergebilim kavramlarını birleştirdi, endüstriyel olarak üretilen işlevsel ürün ile endüstriyel olarak üretilen kültürel metin arasında benzerlikler kurdu. Ne var ki, endüstriyel modelin sınırlarına karşı duyarlı olmadığından başarılı olamadı. Dolayısıyla popüler müzikteki standartlaşmanın kapsamını abarttı, bunun ortaya çıkış nedenleriyle ilgili yanlış bir açıklama getirdi. Kapitalist üretim tarzının dışındaki müziksel standartlaşmanın kaynaklarına yeterince dikkat etmedi. Seçkinciliği onu müzikte özselciliğe götürdü, modernizmi ise estetik başkaldırı ideolojisine ve standartlaşma karşıtlığına karşı eleştirellikten fazla uzak bir bakışa.

Bütün bunlara rağmen, Adorno'nun hoşgörüsüzlükleri ve yanılgılarının bizi onun sorduğu önemli sorularla uğraşmaktan alıkoymasına izin veremeyiz. Rock 'n' roll'a "alımlama" açısından yaklaşan hiçbir kuramcı, gençlik kültürlerinin, tükettikleri plakların anlamını tümüyle yeniden kurma yeteneğine sahip olduklarını iddia edemez. Rock 'n' roll plağı onlar için, egemen kültürün kodlarından tümüyle bağımsız olarak yorumlayabilecekleri yabancı bir nesne olarak işlev göremez. Genç tüketicilerin kaydedilmiş rock 'n' roll metnini nihai olarak yeniden yazmasına rağmen müzik endüstrisinin az da olsa anlamsal bir katkıda bulunduğundan kuşku yok. Burada sorun, anlamsal katkının ne kadarının sürdüğü ve gençlik altkültürünün politik katkılarını zayıflatıp zayıflatmadığıdır. Barthes'ın terimleriyle söylersek, rock 'n' roll plağı esas olarak "okurca" bir metin mi, yoksa "yazarca" mı?

Belki de hiçbir şey, tüketicinin yeniden yorumuna popüler şarkının geleneksel esasında mevcut standart biçimler, sesler ve sözel teknikler kadar dirençli değildir. Sürekli tekrar, kendini övme ve kendi reklamını yapmayla yakın bağları yüzünden bu standart öğeler belki de egemen kültürün kolay kolay değişmeyen kodlarını standart olmayan öğelere oranla çok daha güçlü bir biçimde devreye sokarlar. Örneğin, geleneksel Tin Pan Alley tarzında açıkça roman-

7. Örneğin bakınız Steve Chapple ve Reebee Garofalo, *Rock 'n' Roll is Here to Pay*, Chicago, Nelson-Hall, 1977.

tik ve duygusal olan çoğu doo-wop şarkısı genellikle Tin Pan Alley' nin tipik özelliği olan 32 ölçülük balad formunda (I-vi-ii-V armonisiyle) yazılmıştır. Blues'un AAB formunda yazılmış doo-wop şarkıları genellikle daha canlı, daha ironik ya da daha neşeli şarkılardır. Burada belli standart formlar açıkça belli sabit kodları çağırır. Doo-wop şarkılarının endüstriyel olarak üretilmiş romantik ve duygusal anlamı, gençlik kültürünün yeniden bağlamlaştırmasının ürettiği cinsel ve isyankâr anlamı saptırmış ya da onu alt etmiş olabilir mi?

Kısacası, üretimle tüketimin buluşma noktasında sabit kodların anımsanması ile alternatif anlamların ima edilmesi arasında sürekli bir mücadele söz konusudur. Müzik endüstrisinin eğilimi, müzik metinlerinin üretiminde egemen kodları otomatik olarak işin içine sokan standartlaşma gibi araçlara başvurmaktır. Popüler müzikte alımlama üzerinde yoğunlaşan yakın dönem yazarları bu tekniklerin gücüne yeterince dikkat etmemişler, bu yüzden de tüketici altkültürlerin anlamsal yaratıcılığını abartma eğiliminde olmuşlardır. Adorno'nun çalışmasının yeniden değerlendirilmesinin bu kuramsal yanlışların düzeltilmesine önemli katkılar yapabileceği inancındayım. Rock 'n' roll'un karmaşık politik duruşunu daha iyi anlamak için, şimdi Adorno'nun üretimci anlayışını daha yeni, daha revaçtaki alımlama yaklaşımlarıyla yapıcı bir diyaloğa sokmamız gerekiyor.

II

TELEVİZYON İNCELEMELERİ

3

Televizyon / Seslendirme

Rick Altman

JOHN ELLIS'in açık seçik bir üslupla kaleme aldığı birkaç sayfayı saymazsak,[1] eleştirmenler sistemli bir biçimde televizyon seslendirmesinden uzak durmuşlar, daha çok anlatıyla, endüstri ya da imgeyle ilgili konularla uğraşmayı tercih etmişlerdir. Oysa Amerikan ticari yayın sisteminde ve ona çok benzeyen başka ulusal sistemlerde seslendirmenin merkezi bir rol oynadığına ilişkin sağlam kanıtlar var. Bu varsayımı geliştirmek için, önce iki geçerli televizyon eleştirisi anlayışını inceleyeceğim: Bunlardan ilki, Raymond Williams'ın yaygınlıkla kabul edilen "akış" kavramı; ikincisi ise televizyon yayın kuruluşlarının izleyici çekmek için rekabet ettiği, A. C. Nielsen şirketinin rating'lerinin de bunların başarı düzeylerini ölçtüğü yolundaki ünlü tartışmadır. Bu çözümleme, yapı ve ekonomi açısından, Amerikan televizyonunun öteki ulusal sistemlerin çoğundan farklı olduğunu ortaya çıkaracak. Bu farklılığın belirtisi ve aracı olarak Amerikan televizyonundaki seslendirme uygulamasında, bu televizyon sistemine özgü alımlama düzenlemelerini korumak ve endüstriyel uygulamaları kendi yararına kullanarak sürdürmek için çe-

1. John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, Londra ve Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982, özellikle 8. bölüm, "Broadcast TV as Sound and Image": 127-44.

şitli stratejiler kullanılır. Bunlardan altısı, bu makalede daha sonra ayrıntılı olarak incelenecektir.*

I

Raymond Williams'a göre "merkezi televizyon deneyimi, akış olgusudur".[2] Televizyon sistemleri arasında ayrım yapmayı reddederek şunu iddia eder Williams: "Bütün gelişmiş yayın sistemlerinde ayırt edici örgütlenme, dolayısıyla da ayırt edici deneyim, sekans ya da akış örgütlenmesi ve deneyimidir. O halde bu olgu, yani planlanmış akış, aynı anda hem bir teknoloji hem de kültürel bir biçim olarak televizyon yayıncılığının tanımlayıcı özelliğidir belki de" (s. 86). Williams, André Bazin'in sinematografik gerçekçilik tarifine[3] şaşırtıcı ölçüde benzeyen teleolojik bir açıklama geliştirdikten sonra, "programlama olarak sekans kavramından *akış* olarak sekans kavramına doğru önemli bir değişikliğin" (s. 89) altını çizerek, İngiliz ve Amerikan televizyon yayınlarında akışın zorunlu ve doğal gibi görünen gelişmesinin ana hatlarını ortaya koyar. Varlıkbilimsel açıdan düşünerek sonunda akış kavramını, "televizyon deneyiminin kendisiyle" (s. 94) ilişkilendirir; teknolojinin kendisi, kültürler ve endüstriyel sistemler arasında bir durum benzerliğini garantiye almaya yeterliymiş gibi.

Akış kavramının Amerikan televizyonunun çözümlemesine son derece uygun olduğu çoktan ortaya çıktı. Amacım, kavramın kendisini değil, genel olarak televizyonun temel özelliği olduğu iddiasını eleştirmek. Akış kavramının özgül bir kültürel televizyon uygulamasına dayandığını, paralel bir kavram olan ev akışına başvurulmadan uygun biçimde anlaşılamayacağını ve seslendirmenin bu iki

* Benim için yeni olan bir alanın bibliyografyasına girmemi sağlayan, Iowa Üniversitesi'nden meslektaşlarım Sam Becker, Eileen Meehan ve Paul Traudt'a teşekkür etmek isterim.

2. Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, New York, Schocken, 1974: 95 (Türkçesi: *Televizyon: Teknoloji ve Kültürel Biçim*, çev. Ahmet Ulvi Türkbağ, Ankara, Dost, 2003).

3. Bazin'in sinema tarihine yaklaşımıyla ilgili bir eleştiri için bkz. Jean-Louis Comoli, "Technique et idéologie: caméra, perspective, profondeur de champ", *Cahiers du cinéma* içinde (Mayıs-Haziran 1971): 229, 230, 231, 233, 234-35, 241.

akış arasındaki ilişkinin dolayımını kurmak gibi özgül bir iş yüklendiğini savunuyorum. İngiliz ve Amerikan uygulamalarının yanı sıra, ticari ve resmi sistemlerin arasında da önemli farklar olduğunu kabul ederken Williams'ın kendisi bu çözümlemenin temelini hazırlar. Yine de her bakımdan bu farklılıkları iletişim aracının gerçek doğasının gerçekleşme derecesi açısından yorumlamakla yetinir. İngilizler Amerikalıların "gerisinde"dir, devlet televizyonu ticari sektörün arkasından gelir, ama hepsi aynı yönde ilerlemektedir, çünkü hepsi teknolojik olarak belirlenmiş aynı özü paylaşır.

Geniş bir bakışa imkân tanıyan bu noktadan bakıldığında, şu söylenebilir: Her akşam yalnızca bir program üreten yeni doğmuş bir ulusal yayın sistemi tam olarak işleyen bir akışı sağlamak için yeterince gelişmemiştir; ona zaman tanıyın, er geç o akış ortaya çıkacaktır. Ama, Williams'ın çözümlemesinin dayandığı Amerikan ve İngiliz endüstrilerinin tersine, tam olarak olgunlaşmış bir akışa özellikle engel olacak program sınırları dayatan, bunları sürdüren antenli, çanak antenli ya da kablolu sistemlere ne demeli?

Burada iki alternatif model açıkça görülebilir. Ya Williams'ın yaptığı gibi akışın düzeyindeki farklılığı belli bir televizyon sisteminin gelişme aşamasındaki farklılıkla açıklayacağız ya da akıştaki bu tür farklılıkların belli bir kültür tarafından tanımlandığı biçimiyle televizyonun işlevindeki farklılıklara ne ölçüde denk düştüğünü anlayacağız. Şimdilik, şu varsayımı ortaya atayım: Akış; 1) seyirci için rekabetin yayıncılık koşullarını yönetmesine izin verildiği ve 2) izlenme oranının artmasıyla birlikte televizyon gelirlerinin de arttığı ölçüde, ayrı ayrı programların yerine geçer. Kısacası, akış televizyon deneyiminin kendisiyle değil –çünkü böyle tek bir deneyim yoktur– seyircinin kapitalist serbest girişim sistemi içinde metalaştırılmasıyla ilgilidir. Bu yüzden en az akışa, programların sıkıca denetlendiği, belli zamanlarda belli dozlarda hazırlandığı Doğu Bloku ülkelerinde rastlanır. Televizyonun yarı resmi, sözde bağımsız kurumlarca üretilip programlandığı Fransa gibi büyük ölçüde toplumsallaşmış Batı Avrupa ülkelerinde akış düzeyi daha yüksektir, ama yine de resmi kararlarla açıkça sınırlandırılmıştır. İngiltere'de Fransa'dakine benzer koşullarda başlayan televizyon ticarileşmeye çok daha hızla yenik düşmüştür. Orada durum hâlâ karma özellikler gös-

terir, ama iki BBC kanalı iki ticari kanalla rekabete girer ve bir bütün olarak sistem Amerikan sistemine öykünmeye yönelirken akış katsayısı süratle artar. ABD içinde bile akışta radikal bir farklılık vardır: Seyirci için açıkça ve doğrudan rekabete giren televizyon şirketleri yüksek bir akış düzeyi tutturur, radikal olarak farklı bir misyonu olan resmi ve yerel kanallar ise tümüyle farklı bir akış katsayısına sahiptir. Ama (New York, Chicago ya da Los Angeles'ta olduğu gibi) büyük şehrin resmi kanallarından biri rating'inin iyice farkına varır varmaz, akış yeniden başlar.

Akış kâr güdüsüne ve seyircinin metalaşmasına bağlı olduğundan, en yüksek akış düzeyine sahip ülkelerin aynı zamanda en gelişmiş rating sistemlerine sahip ülkeler olması şaşırtıcı değildir. İzleyiciye program satan sinema endüstrisinin tersine, ticari televizyon kuruluşları reklamcılara izleyici satar. Nasıl sinema, ürünlerinin niteliğini ve cazipliğini değerlendirmeye ayrılmış karmaşık bir endüstri doğurduysa, ticari televizyon endüstrisi de ürününün önce niceliğini sonra niteliğini değerlendiren bir yöntem yaratmıştır. Sinemanın ikincil endüstrisi esas olarak filmlerin kendisi üzerinde yoğunlaşır, dolayısıyla da kendisini büyük ölçüde gazete ve radyo eleştirileri olarak, Oscar'lar ve başka ödüller olarak ifade eder. Televizyonun değerlendirme servisi ise televizyonun oldukça farklı bir ürünüyle, izleyicinin kendisiyle ilgilidir daha çok. Televizyon araştırmaları alanındaki akademik çalışmalar gibi televizyon izleyicisinin değerlendirilmesi de neredeyse sırf sayısal terimlerle ifade edilmiştir. Değerlendirme yöntemleri arasında en önemlileri, A. C. Nielsen şirketinin yayımladığı rating'lerdir. Kuşkusuz Nielsen'in gerçekte neyi ölçtüğü konusunda daima bir tartışma söz konusudur. Nielsen ölçüm/günlük karışımının seyircinin açık bir profilini sağladığını iddia ederse de, çeşitli araştırmalar Nielsen'in dikkatli televizyon izleme modelinin revizyona ihtiyacı olabileceğini ortaya koymuştur.

Sağlık Bakanlığı'nın, Robinson ve Allen'ın daha önceki çalışmalarının[4] izinden giderek hazırladığı 1972 tarihli Televizyon ve

4. John P. Robinson, "Television and Leisure Time: Yesterday, Today and (Maybe) Tomorrow", *Public Opinion Quarterly 33* (1969): 210-22; C. L. Allen, "Photographing the TV Audience", *Journal of Advertising Research 5* (Mart 1968): 2-8.

Toplumsal Davranış Üzerine Rapor'un birçok bölümü, doğrudan izleyicinin televizyon programlarına yönelik dikkati sorununu konu alır.[5] Beklenir bir biçimde, Foulkes ve diğerleri yeniyetme oğlanlar televizyon seyrederken bir yandan da oyun, kitap, oyuncak gibi başka eğlencelerle meşgul olduklarında göz temasının çok önemli ölçüde düştüğünü ortaya çıkardılar.[6] LoSciuto da seyir günlüklerinde "seyredildi" olarak sıralanan programların yüzde 34'ünün aslında belli aralıklarla seyredildiğini ya da ankete cevap veren kişi başka şeylerle uğraşırken (sıklık sırasına göre: iş, ev işi, yemek yeme, konuşma, okuma, bebek bakımı, dikiş dikme, kişisel bakım, hobiler ve okul ödevi) yalnızca kulak misafiri olunduğunu ortaya çıkardı.[7]

Bu çalışmaların en önemlisi, nasıl televizyon seyrettikleri hakkındaki anketlere de cevap vermeleri istenen ailelerin video çekimlerini içeriyordu. Bechtel ve diğerleri tarafından gerçekleştirilen bu araştırma, ailelerin televizyon seyrettiklerini söyledikleri zamanın çoğunda, televizyon açık bile olsa aslında televizyon seyretmediğini ortaya çıkardı.[8] Televizyonun açık olduğu zamanın yüzdesi olarak ifade edilen sonuçlar yine de çarpıcı: Programlar, televizyonun açık olduğu zamanın yüzde 55'i (reklamlar) ile yüzde 76'sı (filmler) arasında izlenmişti.

Yazarlar bu çalışmadan şu sonucu çıkardılar: "Genel olarak bulgular, birbirinden ayrılamaz bir seyretme-seyretmeme karışımının televizyon izleme davranışının genel tarzı olduğuna işaret eder."[9] Gerçekten de, Sağlık Bakanlığı Raporu'nun Dördüncü Cildi'nin ya-

5. *Television and Social Behavior*. Sağlık Bakanlığı'nın Televizyon ve Toplumsal Davranış Üzerine Bilimsel Danışma Komisyonu'na Teknik Rapor, yay. haz. Eli A. Rubinstein, George A. Comstock ve John P. Murray, Washington, DC, U. S. Government Printing Office, 1971.

6. D. Foulkes, E. Belvedere ve T. Brubaker, "Televised Violence and Dream Content", *Television and Social Behavior*, 4. cilt: 59-116.

7. Leonard A. LoSciuto, "A National Inventory of Television Viewing Behavior", *Television and Social Behavior*, 4. cilt: 33-86.

8. Robert B. Bechtel, Clark Achelpohl ve Roger Akers, "Correlates between Observed Behavior and Questionnaire Responses on Television Viewing", *Television and Social Behavior*, 4. cilt: 274-344.

9. *A.g.y.*: 298. Bu çalışmanın aynı anda başka etkinliklerle uğraşan birçok kişiyi de "seyirci"ye dahil ettiği, dolayısıyla aktif seyircinin sayısının olduğundan fazla gösterilmiş olabileceğini kaydetmek önemli. Kullanılan kategoriler şunlar: 1)

yın yönetmeni Jack Lyle kitabı sunarken, ticari ve akademik çalışmalarda seyretme zamanını abartma yönünde, devam etmekte olan bir eğilim olduğuyla ilgili bir ek koyma gereğini hissetmiştir. Lyle'a göre, dikkatle seyredilen zaman göz temasının kurulduğu zamanla sınırlı değilse de, araştırmalar bu sanki böyleymiş gibi davranmayı sürdürür.[10] Ancak son zamanlarda yapılan birkaç çözümleme Lyle'ın sezgilerini doğrular niteliktedir.[11]

Nielsen rating sistemi –televizyon estetiği üzerine birkaç yeni araştırmayla birlikte– aktif seyretmenin yegâne izleme modeli olduğunu varsayar, oysa giderek artan miktarda bulgu, aralıklarla izlemenin aslında egemen televizyon seyretme tarzı olduğunu ortaya koyuyor. Bu aralıklarla izleme pratiği programlarla ilgili kararları ve seslendirmenin kuruluşunu etkiler. Televizyon şirketlerinin strateji uzmanları izlemeyi değil de rating'i artırmayı hedeflediklerinden ve bu rating'ler izleyicilerden çok açık olan televizyonları hesaba kattığından, önlerinde hiçbir seyirci oturuyor olmasa da televizyonları açık tutmakta endüstrinin çıkarı vardır.

---

katılmak, televizyona ya da televizyonun içeriğiyle ilgili başka şeylere aktif olarak tepki vermek; 2) pasif olarak seyretmek; 3) ekrana bakarken aynı anda başka bir etkinlikle (yemek yeme, örgü örme vs.) uğraşmak; 4) televizyon seyredecekmiş gibi konumlanmak ama okumak, konuşmak ya da televizyon dışındaki bir şeye dikkat etmek; 5) televizyonun görüş alanı içinde olmakla birlikte televizyonu görmek için ona doğru dönmeyi gerektirecek konumda oturuyor olmak; 6) odada olmamak, televizyonu ya da televizyonun görsel içeriğinin etki derecesini göremeyecek durumda olmak. 1-3 arasındaki kategoriler "seyretmek" sayılırken 4-6 kategorileri seyretmemek olarak kabul edilir. Bu yaklaşımı John Baggeley ve Steve Duck'ın *Dynamics of Television*'da (Televizyonun Dinamiği; Westmead, İngiltere, Saxon House, 1976) ortaya attığı daha geleneksel kategorilerle karşılaştırmak öğreticidir. Onların "imgelemin basit yenilik değerinde tümüyle edilgen bir katılımın söz konusu olduğu" en *düşük* dikkat düzeyi (s. 68), en az *dört* tane daha düşük dikkat düzeyi sayan Bechte ve diğerlerinin şemasında ikinci düzeye tekabül eder.

10. Jack Lyle, "Television in Daily Life: Patterns of Use Overview", *Television and Social Behavior*, 4. cilt: 26-28.

11. Bu literatürün kolay ulaşılabilir bir eleştirisi George Comstock, Steven Chaffee, Natan Katzman, Maxwell McCombs ve Donald Roberts'ın *Television and Social Behavior*'ında (New York, Columbia University Press, 1978: 141-72) vardır. Buna ek olarak, özellikle bkz. Helen Leslie Steeves ve Lloyd R. Bostian, *Diary Survey of Wisconsin and Illinois Employed Women*, 41. Bülten (Madison, University of Wisconsin-Extension, 1980). Çalışan kadınların aynı anda başka bir şeyle uğraşmadan televizyon izledikleri zamanın televizyon izleme zamanlarının

İşte seslendirme aktif bir rol oynamaya burada başlar. Bütün seyirciler odanın dışındayken ya da televizyona pek az dikkat ederken televizyonları açık tutmak için seslendirmenin oldukça özgül bazı işlevleri yerine getirmesi gerekir:

1) İşitenin, imge görülmediği zaman bile seslendirmenin yeterli olay örgüsü ya da bilgi sürekliliği sağladığına ikna edilmesi gerekir. Örneğin, bir soap opera'nın olay örgüsü mutfaktan, bir futbol maçının skoru banyodan izlenebilmelidir.

2) İşitenler *gerçekten önemli olan herhangi bir şeyin* seslendirme tarafından ima edileceğinden emin olmalıdırlar. Bu anlayış kısmen televizyon programının canlı sunuşla özdeşleştirilmesinden doğar; Watergate duruşmaları, seçim sonuçları, olimpiyatlar ya da uzun süren spor olayları gibi popüler olayların bütün gün süren canlı yayını sırasında doruğuna varır. Önemli anlarda çağrılacağımızdan emin olabilirsek, izleyebilecek uzaklıkta olmadığımız zamanlarda da televizyonu açık tutmanın bir yararı vardır.

3) Tek tek programlarda ya da birbirini izleyen programlar boyunca sunulan ses ve malzeme türünde fark edilebilir bir süreklilik olması gerekir. Radyo istasyonları bunu gün boyu aynı tür müziği

---

sadece yüzde 35,2'sini oluşturduğunu ortaya koyan bu araştırmanın verileri Samuel L. Becker, H. Leslie Steeves ve Hyeon C. Choi tarafından kaleme alınan "The Context of Media Use" başlıklı bir makaleye temel oluşturur. Ayrıca, Nielsen ve Arbitron'un 1979'da Ford Foundation'ın desteğiyle Markle Foundation tarafından geliştirilen Audimeter yaklaşımına karşı alternatif oluşturan Television Audience Assessment Inc'ın çeşitli raporlarına bakılabilir. Bir ön rapora göre, incelenen toplam izleyicinin yüzde 49'u "izleme" zamanı sırasında ek etkinliklerde bulunduğunu belirtmiştir; sadece prime-time saatlerindeki izleme araştırılmışsa da, bunların yüzde 42'si seyrederken meşgul oldukları esas etkinlik yüzünden ilgilerinin televizyon dışındaki bir şeye çekildiğini belirtmişlerdir. Bkz. Elizabeth J. Roberts ve Peter J. Lemieux, *Audience Attitudes and Alternative Program Ratings: A Preliminary Study* (Cambridge, MA, Television Audience Assessment, 1981). Aralıklarla izlemenin edebi bir bakış açısından belki de en iyi değerlendirmesi Michael J. Arlen'in *The View from Highway 1* (New York, Ballantine Books, 1976: 13-19) içinde yer alan kısa öyküsü "Good Morning"dir. İlk televizyon ağlarının aralıklarla izlemeyi destekleme stratejilerinin tarihsel bağlamı kısmen William Boddy'nin yayımlanmamış çalışması "The Shining Center of the Home: Ontologies of Television in the 'Golden Age'" içinde yer alır. Boddy, aralıklarla radyo dinlemenin, televizyon izleyiciliğinin erken bir modelini ne ölçüde oluşturduğunu ortaya koyar.

ve/veya konuşmayı vaat ederek gerçekleştirir. Televizyonsa bunu gün boyu (en azından çocuk saatinin başladığı öğleden sonralarının ortalarına kadar) bir sözde kadın sorunundan diğerine ya da hafta sonu öğleden sonraları bir spordan diğerine kayarak yapar. Bu esas olarak negatif bir ölçütse de (süreklilik kesintiye uğrarsa televizyonun kapatılma riski vardır) bütün sistemin negatifliğe dayandığı kabul edilmelidir: Hedef (belli bazı ülkelerde ve benim üniversite kanalımda olduğu gibi) insanların televizyonu dikkatle seyretmesini sağlamak değil, yalnızca kapatmamasını sağlamaktır (zaten Nielsen raporlarında yer alan, dolayısıyla televizyon kuruluşunun gelirini belirleyen de budur).

4) Sesin kendisi akış sırasında zaman zaman istenilen enformasyonu, olayları ya da duyguları (saati, hava durumunu, okulun kapanma saatini, haber özetlerini, ödülleri, ruhsal bunalımları vs.) sağlamalıdır sadece. Haber, spor ya da film yayınlayan kanallar bile bu sorunu yeni haberleri az çok düzenli bir biçimde programlayarak ya da bir programı sürekli bir başkasının kısa versiyonuyla keserek çözmüşlerdir. WTBS programının arasına serpiştirilmiş CNN Haber Özetleri bu uygulamanın en açık örneğidir. Ama Olimpiyat yayınının ortasına giren haber özetleri ya da çok izlenen standart programlar arasında verilen son Olimpiyat haberleri de bu uygulamanın genelleştiğinin yeterli kanıtıdır. Bu ilke habercilik kadar kurgusal programlar için de geçerlidir. Yolsuzluk, kahramanlık, bayılma, gerçek aşk, katıksız aşk ve katıksız gerçekle ilgili sessiz imgelere yer veren bir program aralıklarla seyreden izleyicinin ilgisini koruyabilmek için hâlâ bu önemli olayların işitilebilir kanıtına ihtiyaç duyar.

Kısaca, iki açık televizyondan yalnızca birinin gerçekte seyredildiği durumda (bu, yukarıda sözü edilen çeşitli araştırmaların ortaya koyduğu rakamların kaba bir ortalamasıdır) seslendirme, Williams'ın "program akışı" dediği şeyle benim (bu durumun pekâlâ bir barda, bir öğrenci derneğinde, bir dayanışma örgütünde, doktorun bekleme odasında ya da bir fabrika veya işyerinin dinlenme oda-

12. Ev dışında televizyon izleme üzerine bkz. Dafna Lemish, "The Rules of Viewing Television in Public Places", *Journal of Broadcasting 26* (Sonbahar 1982: 757-82) ve *Viewing Television in Public Places: An Ethnography*, yayımlanmamış tez, Ohio State University, 1982.

sında da gerçekleşebileceğinin gayet farkında olarak[12]) "ev akışı" olarak adlandıracağım şey arasındaki temel dolayım biçimi haline gelir. Daha önce akış kavramının televizyon teknolojisinin doğal sonucu olmadığını, belli bir tüketim biçiminin sonucu olduğunu ileri sürmüştüm. Bu bilmecemsi iddianın anlamı şimdi açıkça görülebilir: İzleyicinin mutlak meta olduğu bir sistemde, izleyicinin çokluğunun gerçekten televizyon seyreden insanların sayısıyla değil de açık olan televizyon sayısıyla ölçüldüğü bir yerde, televizyonun, bağımlı olduğu ev akışıyla uyum gösterecek biçimde örgütlenmesi gerekir. Dolayısıyla programlar, ev akışına yakalanmış herhangi birinin sınırlı sürekli izleme zamanını yansıtan kısa bölümlere ayrılmıştır. Ayrıca, televizyonun açık olduğu zamanın yarısında izleyiciyle baştan sona temas edecek yegâne şey olan seslendirmenin mesaj taşıma yeteneğine yeni bir vurgu yüklenir. Başka biçimde söylersek, akışın mevcudiyeti Williams'ın iddia ettiği gibi (s. 93) kanallar arasındaki rekabete değil, *ev akışı ile rekabete* dayanır. Program akışının en az düzeyde olduğu sistemlerde, televizyon ile ev arasında da düşük bir etkileşim vardır. Filmlerin ara verilmeden, araya reklam girmeden bütün akşam kesintisiz oynadığı birçok ulusal sistemde, ev akışı ile televizyon programları arasındaki ilişki, ev akışı ile sinemadaki film gösterisi arasındaki ilişkiden farklı değildir. Film seyretme zamanı geldiğinde evi arkanızda bırakırsınız.[13] Bu ülke-

13. Elimizdeki kültürlerarası veriler bu iddiayı kuvvetle destekliyor. Robinson ve Converse, *The Use of Time: Daily Activities of Urban and Suburban Populations in Twelve Countries*'de (yay. haz. Alexander Szalai; Lahey, Mouton, 1972) benim burada geniş politik-ekonomik kategoriler içinde yeniden gruplandırdığım şu rakamları bildirir:

	Günlük toplam izleme zamanı (dakika)	Esas etkinlik olarak izleme	İkincil etkinlik olarak izleme	Toplamın yüzdesi olarak ikincil etkinlik
Doğu Avrupa	59	51	8	14
Batı Avrupa	88	70	18	21
ABD	129	92	37	29

Bu rakamlar 60'ların sonlarına ait, dolayısıyla yenilenmeye muhtaç rakamlar olsa da, aralıklarla izleme ile Batı Avrupa'nın ancak kısmen direndiği, reklamcılık yönelimli, rating'e dayalı Amerikan modeli arasında pozitif bir korelasyon olduğunu açıkça gösterirler. Aynı anda yapılan ve konuşulan kişilerce hiyerarşik olarak

deki televizyon izleme tarzı kesinlikle bu değil; çünkü burada program akışının gelişimi ayrılmaz biçimde ev akışının ve televizyon programının yorumuna –ölçme sistemlerinin seyircileri işiticilerle karıştırma eğilimi tarafından kuvvetle desteklenen bu bağa– bağlı.[14] Bu sürecin en aşikâr sonucu, seslendirmeye, hiçbir potansiyel işiticinin televizyonunu kapatmamasını garantiye alma gibi özel bir sorumluluk yüklenmesidir; bu da, gayet iyi bilindiği üzre, bir izleme oranının olduğundan yüksek gösterilmesinin bundan sonra da böyle devam edeceğini garantilemiş olur.

---

nitelendirilmeyen etkinlikler söz konusu olduğunda bu araştırmanın etkinliklerden yarısını birincil, yarısını ikincil olarak sınıflandırdığını, dolayısıyla doğrudan birincil etkinlik olarak izleme oranını *olduğundan büyük göstermeyi* sağladığını kaydetmek gerek. Veri toplama ilkeleri üzerine bilgi için bkz. Robinson, "Television and Leisure Time": 210-22.

14. Bütün televizyon sistemlerini ayrışmamış tek bir "televizyon deneyimi" içinde toplamaya karşı çıktığım gibi, Amerikan televizyon yayınının, her biri ev akışı ile rekabette farklı bir düzeye tekabül eden uygun zaman sektörlerine ayrılması gerektiğini savunacağım. 1945 kadar erken bir tarihte *Television Audience Research* (New York, CBS, 1945) üzerine bir CBS yayını şunu ileri sürüyordu: "Televizyonun gündüz programları... bu programların keyfine varabilmek için tam dikkat gerektirmeyecek şekilde kurulabilir. Tam bir göz ve kulak dikkati gerektiren programlar, izleyicilerin eğlenceye ve gevşemeye hak kazandıkları akşam saatlerine konmalıdır (s. 6). Dördüncü dipnotta sözü edilen Allen çalışması, günlük zaman sektörlerine ayrılmış şu verileri sağlar:

	Toplam	Sabah	Öğleden sonra	Akşam
Hafta temelinde, televizyonun açık olduğu saatler	31.8	3.5	9.7	18.6
Televizyonun açık olduğu ama izlenmediği saatler	12.8	1.8	4.5	6.5
Televizyonun açık olduğu süreye oranla izlememe yüzdesi	40	52	47	35

Aralıklarla izlemenin en düşük yüzdesine sahip dönem o halde hem ev akışı ile rekabetin en düşük düzeyde olduğu döneme (çocuklar uyuyor, ev işi bitmiş) hem de kendi başına bir bütün oluşturan, bir amaca yönelik anlatısal programların oranının en yüksek olduğu döneme tekabül eder. Aralıklı izleme oranının önemli ölçüde yüksek olduğu gündüz saatleri hep kadın ya da çocuk izleyicilerle özdeşleştirilegelmiştir. Szalai ve diğerleri ikincil bir etkinlik olarak televizyon seyretmenin Amerikan ev kadınlarında (%38) oran olarak çalışan erkeklerin (%18) iki katından fazla görüldüğünü belirtir. Daha yakınlarda yaptığı çalışmalarda Roberts ve Limieux, 18-39 yaşlarındaki kadınları, bir programa tam dikkati en az veren

II

Amerikan ticari televizyon şirketleri, televizyon seslendirmesi için şu altı işlev ve tekniği geliştirmiştir:

1) *Etiketleme*. Rekabetin yüksek bir akış düzeyine yol açtığı yerde tipik televizyon dokusu kısa bölümlerden oluşur. Bu apaçık biçimde reklamlar, *Good Morning America*, akşam haberleri, varyete programları, yarışma programları ve *Wide World of Sports* için geçerlidir. Dizilerin gösterildiği programlarda, o kadar apaçık olmasa da yine aynı parçalanma söz konusudur. Örneğin *Dallas* yalnızca yeni bir yorumbilgisine göre değil, aynı zamanda bazı izleyicilerce karakterler (J. R., Bobby, Sue Ellen, Pam, Cliff, Miss Ellie vs.), başkaları tarafındansa tema (cinsellik, aşk, iktidar vs.) aracılığıyla yaşanan girift bir konular menüsü etrafında da örgütlenmiştir. Bize, Jane Feuer'in sözleriyle "sonsuz bir bölümlenme" olarak sunulduğundan, *Dallas* bütün dikkatimizi hedefe yönelik bir olay örgüsünün doğrusallığına, yönlülüğüne ve teleolojisine tabi kılmayı beklemez.[15] Bunun yerine, dikkat edeceğimiz nesneleri başka temeller-

---

grup olarak nitelendirir (18-39 yaşlarındaki kadınların yalnızca %31'i bir programı başından sonuna kadar odadan çıkmadan izlemiştir). Bu rakamlarda şaşırtıcı olan, Roberts ve Limieux'nün bütün araştırmalarını *yalnızca prime-time*'da (izlemenin en yüksek oranda olduğu 20-23 saatleri) yürütmüş (dolayısıyla kadınların aralıklı izleme oranının yüksek olduğu saatleri hesaba katmamış) olmalarıdır. Szelai ve diğerleri de *çalışan* kadınların televizyon izlemesinin %36'sının bir başka etkinlikten sonra geldiğini, yani bu oranın ev kadınlarının oranının yalnızca %2 altında olduğunu belirtir. Bu rakamlar Amerikan televizyon yayıncılığı ve onun tüketimindeki iki birbiriyle ilişkili, ama yine de ayrı olguya işaret eder:

1) Televizyon kanallarının programları ile ilgili tercihlerle ev akışı örüntüleri arasında yakın bir ilişki vardır; bu da başka ulusal sistemler kadar yüksek kalmakla birlikte akşam saatlerinde azalan bir televizyon akışı katsayısı oluşturur.

2) kültürel örüntüler yetişkin erkeklere oranla yetişkin kadınlar için çok daha yüksek bir aralıklarla izleme düzeyi yaratmıştır.

Her iki varsayımın da yeni araştırmalarla desteklenmesi gerekir, belki Tania Modleski'nin "The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Work" yazısında ortaya koyduğu çizgi doğrultusunda, *Regarding Television: Critical Approaches - An Anthology* (Frederick, MD, University Publications of America, 1983, yay. haz. E. Ann Kaplan): 67-75.

15. Jane Feuer, "The Concept of Live TV: Ontology as Ideology", *Regarding Television*: 15-16.

de de seçme arzumuzu baştan kabul eder. Seyircinin bir Hollywood filmindeki bir sahneye gösterdiği dikkatin düzeyi, kabaca o sahnenin filmin olay örgüsünün ikilemlerini çözmedeki önemine bağlı olabilirken, belli bir *Dallas* sahnesine gösterilen dikkat aynı zamanda o sıradaki konu ve karakterlere bağlıdır. Bu farklılığı kabul ederken, klasik Hollywood anlatısına gösterilen dikkatin büyük ölçüde *hedef-güdülü*, Amerikan televizyon anlatısına yönelik olanın ise esas olarak *menü-güdülü* olduğunu söyleyebiliriz. Televizyonun önüne mıhlanmış seyirci için menü imgeler aracılığıyla netliğe kavuşur. Gözleri ekrana çakılı olmayan izleyicinin yarısı için ise seslendirme menüdeki kalemleri *etiketlemeye* hizmet etmelidir.

2) *Altını çizme*. John Ellis *Visible Fictions*'da (Görülebilir Kurgular) "sinema filminde olduğu gibi belli bir programı 'yarın' ya da 'haftaya' yakalama şansının pek olmadığı"na işaret eder (s. 111). Bu yüzden, televizyonun aktardığı imgeler canlı olsa da olmasa da, televizyon deneyiminin kendisi evinde televizyon izleyen seyirci tarafından canlıymış gibi algılanır. Nasıl canlı haber olayını kaydetmek için kameranın olay yerinde olması gerekiyorsa, potansiyel seyirci de önemli bir şey olurken gözlerinin televizyonda olduğundan emin olmalıdır, aksi takdirde onu sonsuza dek kaçırabilir. Paradoksal olarak bu, televizyon için önceden çekilmiş kurgusal bir program için, canlı haber ya da spor programı için olduğundan daha da çok geçerlidir; çünkü canlı haber ya da spor programı gece haberlerinde yeniden verilebilir ama etkileyici bir kurgusal sahne zamanında ekrana bakamayan kişi için sonsuza dek kaybedilmiştir. (Beklenenin tersine, VCR'nin* zaman ayarlama uygulaması bu potansiyel kayıp duygusunu pek azaltamaz. Kişisel tecrübeme göre, zaman ayarlama aralıklarla izlenen programlar için değil, seyircinin baştan sona dikkatle izlediği programlar için kullanılır.)

Merkezi televizyonun geri sarılamaz gösteri özelliği, bir sonraki malzemeyle tekrara dayalı, yarı ayinsel bir aynılık sağlayarak geri dönüp aynı şeyi yeniden görmenin imkânsızlığını telafi eden, çok daha geniş bir yelpazeye yayılmış geri sarılması imkânsız, programlanamaz biçimlerle genel bir bağ kurar (tefrika roman, çizgi film,

* Video-kaset kaydı. –*ç.n.*

radyo ve televizyon tiyatrosu gibi sözlü epik ve pastoral biçimler de bunu yapar). Televizyon programının kendisi böylece geri döndürülemez gerçekliğin niteliklerini üstlenir. Belli türdeki bir programı ne zaman izleyeceğimize *biz* karar veremeyiz, belli bir olayın bir program içinde ne zaman ortaya çıkacağına da. Hiçbir şeyi kaçırmamak için programları hiç ara vermeden izlememiz gerekir, tıpkı sorumlu olduğu evin ve çocukların gerçekliğini otomatik olarak izleyen bir bebek bakıcısı gibi. Seslendirmeye ait olan, altını çizme işlevi işte burada devreye girer. Gözlerimizi daima ekranda tutamayız, ama "işte beklediğiniz bölüm, işte en heyecanlı bölüm, işte büyük oyun, işte seçtiğiniz programın en önemli ânı" diyen belli ipuçlarına kulak vermeyi öğrenmişizdir.

Haber sunucusu konuşur; abartılmış nesnelliği tarafsız bir imge gerektirir – özel olmayan, olağanüstü olmayan, dakikadan dakikaya, günden güne, aydan aya değişmeyen bir şey. Ama ses sürekli değişir; aslında, ekrana bakmadığımızda bile daima dinlememizin nedeni tam da bu değişimdir. Ama bu sözel alt çizmeler ne amaçla kullanılır? Hepsi aynı biçimde, bizi imgeye çağırmaya, bize kaçırmayı göze alamayacağımız bir şeyler, kısacası *seyirlik* bir şeyler olduğunu bildirmeye hizmet eder. Sözcük doğru seçilmiştir çünkü sesin alt çizme işlevinin ne ölçüde yalnızca işitilmeye değil, aynı zamanda *bakılmaya* da değer olanı saptamaya hizmet ettiğini gösterir. Televizyon, günlük olayların pek algılanmadığı bir hayat kavramına doğrudan katkıda bulunur. Hayatın içini dolduran olaysız, işitilebilir, sürekli malzeme olarak ele alındığında, günlük akışımız ancak görülmeye değer olana –tanımı gereği katılmamızın mümkün olmadığı, ama görüldüğü takdirde hayatımıza anlam katabilecek olana– işaret ettiği zaman anlam kazanır. Her programın belli bölümlerinin altını çizerek seslendirme böylece bizi yeniden imgeye, televizyonun kendisine geri götürür; bunu yaparken de bizi kalıcı olarak seyirlik olanın estetiği ve ideolojisinin içine yerleştirir.

3) *Sesin yorumbilgisi*. Ses, bütün öteki cazibe merkezlerine karşı gizli bir avantaja sahiptir, çünkü Batı dünyasında ses hemen her zaman eksik olarak değerlendirilir; görülebilir bir kaynakla özdeşleştirilmeye ihtiyaç duyar gibidir. Televizyon görsel-işitsel yatırımımızda bizi yüksek bir kazanca alıştırmıştır; bize sesin kaynağını

göstereceğinden oldukça eminizdir, yeter ki mutfaktan tam zamanında içeri koşabilelim. Bu düzenlemenin vaat ettiği tamlık duygusuna alışığızdır. Bir ses duyduğumuzda, sesin kaynağını ekranda buluruz, bu da bize bir mevcudiyet, bir çözüm duygusu verir.

Bu durumu sıradan film düzenlemesiyle karşılaştırmak aydınlatıcıdır. *Yale French Studies*'in *Cinema / Sound* sayısındaki bir makalede, ekran dışından gelen bir sesin ya da daha kesin söylersek görülebilir bir kaynağı olmayan (Michel Chion'un "akusmatik ses" olarak adlandırdığı) bir sesin nasıl bir "ses yorumbilgisi" yarattığını göstermiştim: Ses "Nerede?" sorusunu sorar, imge de kaynağı saptayıp nihayet cevap verir: "Burada!"[16] Bir başka deyişle seslendirme seyirciyi işin içine katar; o sırada kamera seyircinin arzularına cevap verebilir ya da vermeyebilir.

Televizyonda ise seyirci/işitici ses yorumbilgisinde kameranın yerini alır. Ses merakımı kışkırttığında, yalnızca yüzümü ekrana çevirip doyum alacağımdan aşağı yukarı emin olabilirim. O sesi neyin çıkardığını görmem için beni bekletebilen kamera ve yönetmene bağımlı olmak yerine kendim tek başıma denetimi üstlenirim. Gözlerimi kaldırıp ekrana bakarak kendi başıma sesin kaynağını keşfeder, böylece bunun getirdiği tamlığı yaşarım.

Seyrettikleri filmi denetledikleri gibi bir yanılsama içinde olmayan film seyircilerinden farklı olarak televizyon seyircileri imge üzerinde güç sahibi olduklarına inandırılır. Ama aslında, ses yorumbilgisinin tetiğini çeken etiketleme ve altını çizme sıkıca denetlenmiştir ve önceden çizilmiş bir rota izler, böylece televizyon öznesi için sinema öznesininkinden farklı bir ideolojik konum, özgürlük yanılsamasının çok daha iyi gizlemeyi başardığı bir konum yaratır.

4) *İç izleyiciler*. Çok sevilen bir yıldızın sesini duyduğumuzda, yıldızın mevcudiyetine ilişkin duygumuzu tamamlamak için ekrana bakarız. Bu yıldız bir oyuncu, politik bir şahsiyet, bir spor kahramanı ya da bir reklamdaki sevimli bir yüz olabilir. Bütün bu durumlarda, ekranda kaynağını izlemeyi seçtiğimiz ses türleri üzerinde bir

16. Rick Altman, "Moving Lips: Cinema as Ventriloquism", *Yale French Studies 60*, 1980: 67-79; Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, *Cahiers du Cinéma* / Éditions de l'Étoile, 1982.

ölçüde denetim sahibiyizdir. Çok daha yaygın bir durum bizi bu güçten tümüyle yoksun bırakır: İşittiğimiz, ekrandaki belirli bir görsel mevcudiyetin işareti değil, bir başkasının ekranda önemli bir şey olduğunu düşündüğünü gösteren bir işarettir. Aslında televizyonun topyekûn iç dinamiği üzerinde pek az teknik iç izleyicinin neredeyse aralıksız mevcudiyetinden (ki bu bazen imgede olmakla birlikte her zaman seslendirmededir) daha büyük bir etkiye sahiptir. Çoğu durumda, seslendirme canlı imgelerle eşleştirildiğinde bile yorumlama işlevi görür. Canlı spor olayları aslında pek az canlı ses efektinin eşlik ettiği canlı imgelerdir; seslendirmenin geri kalanı dış sese ayrılmıştır; kısa senkron diyalog parçaları bile sunucunun konuşmasından aktarmalardır, bir tarihsel romandaki doğrudan alıntılar gibi.

İmge ne kadar canlı olursa olsun ses sunuş olarak, yorum olarak, kısacası imgenin seyircisi olarak iş görmeye devam eder. Alt çizme işlevini yerine getiren seslendirme, imgenin görülmeye değer bölümlerini, aralıklarla izleyen seyircinin daha yakın dikkatini hak edecek ölçüde imgenin kendisinden daha iyi saptayarak değer yüklü bir yorumlama işini üstlenir. O halde televizyonun görsel-işitsel bütünlüğünü anlamaya yönelik etkili model, olayların gerçek canlı yayınına uygun olan değildir. Böyle bir olayda seyircinin seyirliğin her iki parçasını aynı anda gördüğünü ummak akla yakın olurdu. Televizyon izleyicisinin canlı olaya bakışı ise tersine tipik olarak, araya giren bir iç izleyici adına konuşan seslendirmenin filtresinden geçer. Bunun, stüdyoda çekilen televizyon programlarının tercih edilen düzenlemesi olması kesinlikle rastlantı değildir: Kamera, stüdyo izleyicisinin kafalarının üstünden onların tükettiği seyirliğe bakar. Seslendirme ister o an kaydedilmiş stüdyo alkışını aktarsın, ister yalnızca sonradan eklenmiş bir gülme sesini, ses, bizi, alkış ya da gülmenin seyirliğin kendisinden daha yakın bir yerden geldiğine ikna edecek biçimde tasarlanmıştır. Haber bültenleri ve spor haberleri –*Good Morning America* ve diğer kahvaltı şovlarını saymaya bile gerek yok– genellikle sunucunun arkasına yerleştirilmiş iç monitörlere yer verir, öyle ki sunucunun ekrandaki monitörü görebilmesi için doğrudan izleyiciye değil, hafifçe sağa ya da sola bakması gerekir. Bunu yaparken de sunucu televizyonun iç izleyicisinin genel kümelenişini görsel olarak açıkça ortaya koyar: Vaat edilen im-

geleri alabilmek için görülebilen ya da görülemeyen ama her zaman işitilen, bu imgeler hakkında "bilmemiz gereken"i bize söylemeye her zaman hazır bir iç izleyicinin üstünden, içinden ya da etrafından bakmamız gerekir.

En yaygın iç izleyiciler iyi bilinir ve sık sık kullanılır: Haber sunucusu, spor haberleri sunucusu, stüdyo izleyicisi (ya da onun yerine geçen gülme bandı), stadyumu dolduran kalabalık, reklamı yapılan ürünleri kullananlar. Giderek daha çok rastlanan (izleyicinin gerçekten orada olduğu ya da seslendirmeyle ima edildiği "stüdyo anlatıları"nın tersine) "stüdyo dışı anlatılar"da daha karmaşık bir durum söz konusudur. Büyük ölçüde daha geç prime-time saatleriyle sınırlı erişkinlere yönelik soap opera'lar ya da gerçek olaylara dayanan canlandırma programları gibi bu stüdyo dışı anlatılar, hem görüntü hem ses bakımından Hollywood filmlerini öteki televizyon ürünlerinden çok daha fazla andırır: Sunucusu, stüdyo izleyicisi, seslendirmenin ayrılmaz bir parçası haline getirilmiş hoşnut tüketicileri olmadığı için, bütün televizyon programları içinde bir tek onlar bir iç izleyicinin etkisinden tümüyle yoksun gibidirler. Yine de bu programlar çoğu zaman, başka karakterlerin bir iç izleyici işlevi gördüğü çok görünür olaylar ve karakterler etrafında kurulmuşlardır. Örneğin *Dallas*'ta Ray ve Donna gösterinin "vicdan"ı rolünü üstlenirler; kendi başlarına etkin olmaktan çok, J. R.'ın dalaverelerine karşı örnek bir ahlaki tepki oluşturmak için vardırlar. J. R.'ın çeşitli yatak arkadaşları, özellikle de Merrilee Stone ise onun ahlaksızlığından zevk almak gibi tam tersi bir rolü üstlenir. Yoksul, sevimli Afton da Cliff Barnes ve onun ihtiraslı beceriksizliğinin değişmez izleyicisi olmaktan ibarettir neredeyse.

Bir program iç izleyiciyi kadrosuna rahatlıkla sokamadığında ya da daha büyük bir yoğunluğa gerek duyulduğunda, çözümü müzik sağlar. Bazı bakımlardan stüdyo dışı anlatıların müziği Hollywood'un bıraktığı yerde başlıyor gibidir ama yine de bu yüzeysel benzerliğe aldanmamamız gerekir. Kuşkusuz her ikisi de program müziğidir, ama televizyon müziği çok daha yorumlayıcı bir yol izler; en küçük olayı bile yan odadaki zeki dinleyici için saptamaya çok daha yatkındır. Televizyon müziğinin her yüksek ve alçak noktaya olan dikkatiyle karşılaştırıldığında, film müziğinin bölümleri uzun ve ge-

neldir. Nasıl gülme bandı dakika başı belli sayıda kahkahayı garantiye almak zorundaysa, stüdyo dışında çekilmiş bir anlatının müziği de programı mutfaktan izlemeye çalışan, herhangi bir şey için hemen koşup gelemeyecek bir ev kadınına ayrıntılı bir yol haritası sunmak zorundadır. Yöntem farklıysa da sonuç aymdır: Seslendirme, dış izleyicinin seyretme tercihlerini yönlendiren bir iç izleyici sağlar.

5) *Ses avansı.* Yukarıda ortaya attığım iddiaların içinde önemli bir çelişki saklı. Bir yandan televizyon, iç izleyicinin gerçek zamanda iç seyirliklere tepki verdiği canlı ya da "banttan canlı" sunuş tarzına yönelir. Öte yandan televizyon sesi, aralıklarla seyreden izleyiciyi sesin kaynağını ya da onun dışarıda bırakılmasının nedenini görmeye çağırır. Sorun basittir: Alkış, alkışın kendisinden önce gerçekleşen bir etkinlik tarafından yapılmışsa, bu yüzden de artık mutfaktan gelen ya da gazeteden gözlerini kaldırıp bakan dış izleyici tarafından ulaşılabilir değilse eğer, geleceğin izleyicisi, izleyicinin alkışına yol açan bir seyirliği gördüğünden nasıl emin olabilir? İmge icra eder, banttaki izleyici tepki verir, ama sıra televizyon seyircisinin bakmasına geldiğinde seyirlik gözden kaybolmuş olabilir. Mantıksal olarak olması gereken budur ama aslında çoğu zaman hayli farklı bir şeyle karşılaşırız. Televizyon şirketi, kendi mantığına hizmet etmek için genellikle doğal ilerlemeyi tersine çevirir. Seyirlik daha başlamadan banttaki iç izleyicinin tepki vererek dış izleyicinin dikkatini çekmesi sağlanır. Yüzeysel olarak bakıldığında bu düzenleme akıl dışı görünür. İzleyici henüz görmediği bir şeye nasıl tepki verebilir? Veremez, konu da bu zaten: *Bizim*, yani dış izleyicinin henüz görmediği şeye iç izleyicinin tepki vermesi gerekir. Sonuç olarak, iç izleyicinin söz konusu seyirliğe tanık olduğu zaman ile o seyirliğin dış izleyiciye göründüğü an arasında bir gecikme olmalıdır.

Stüdyo kaydında bu son derece basittir. En açık yol, gayet basit bir biçimde sunucu görünmeden hemen önce izleyiciye "ALKIŞ" kartonunu sallamaktır. Benzer bir sonuç, "şovumuzun yıldızı"nı yan taraftan, daha ekranda görünmeden stüdyo seyircisince görülüp tanınacak biçimde sahneye çıkarmakla da elde edilebilir. Ya bir panelist mikrofonun kordonuna dolaşıp stüdyo seyircisinin kendiliğinden kahkahaya boğulmasına yol açarsa? Sorun yok, çünkü televiz-

yon eğitimi almış bir oyuncu olarak panelist kuşkusuz birkaç saniye için bu onur kırıcı konumda kalacak, (evdeki izleyicilerle birlikte) kameranın zarafetten yoksun ama haber değeri yüksek olan bu falsoyu yakaladığından emin olacak kadar uzun süre abartılı hareketler yapacaktır. Sesin, dış izleyicinin bakış açısından, sonucu olduğu neden tarafından izlenmesi sayesinde seyirciye sufle veren kartlar, zekice düşünülmüş dekor tasarımları ya da montaj modelleri, program müziği ve ânında görüntü tekrarları kullanılarak aralıklarla seyreden izleyiciye ekrana geri dönmesi ve heyecana tanık olması için zaman tanınır.

Bu tersine çevirme nasıl bir sonuç doğurur? Daha önce doğal nedensellik (nesneler ses çıkarır) olarak görünen şey şimdi büyülü bir havaya bürünür (tepki eylemi doğurur). Ses ve imge ters sırayla sunularak ilgisiz işiticiyi aynı zamanda seyirciye dönüştürür. İşiticiliğin seyirciliğe, ev akışının televizyon akışına dönüşümü böylece ses ile imge arasındaki kabul edilmiş mantıksal ve geçici ilişkilerin tersine çevrilmesi aracılığıyla gerçekleşir. Bir tepki olan sesin bir kehanet olarak yeniden düzenlenmesi gerekir ki görmeye çağrıldığım imge sanki özellikle benim için yapılmış gibi görünebilsin.

6) *Karşılıklılık*. Hollywood anlatı sinemasının çoğu örneği karşılıklılık gözetmez. Seyircinin mevcudiyetini tanımayı reddeder; seyircinin, röntgencinin tutumunu, yani güvenilir ve süreklilik gösteren bir dikkat düzeyine dayalı bir tutumu benimsemesini sağlar. Televizyonda ise izleyici emniyette değildir. Reklamını yaptığı ürün gibi televizyon da çevredeki dikkat nesneleriyle rekabete girer; bu yüzden bir bütün olarak karşılıklılığı çok daha fazla gözetir; izleyiciye seslenir, onları diyaloğa sokar, bakmaya, görmeye, görüntüye sunulana katılmaya zorlar.

Aralıklarla izleyen seyirciyi ekran karşısına çağırmak için sesin kullanılmasının, hem ses hem de imgenin karşılıklılığı üzerinde geniş kapsamlı etkileri vardır. Sinema seyircisi için Mamoulian'ın *Love Me Tonight*'ındaki ünlü yere düşüp patlayan vazo sahnesi bir şakadır, bir abartı ya da bir uygunsuzluktur, oysa televizyondaki benzer bir ses olayı ekrana geri dönme çağrısı, *öykü* olarak sesten (ses bana ne olup bittiğini söyler) *söylem* olarak sese (ses bana ne olup bittiğini anlamak için bakmamı söyler) geçme çağrısı olacaktı. Ben-

zer bir biçimde, Amerikan televizyon haberi giderek teatralliğe yönelmiş, tarafsız bir sunucu imgesi ve çok yüklü bir teatral sesten oluşmuş birincil düzeyle çok yüklü bir imge ve ona tabi bir sesten oluşan ikincil düzeyi birleştirmiştir. Böylece doğru, bir paradoks oluşturacak biçimde iki farklı yüzüyle tanınır: Sunucu bize doğruyu söyler ("Bugün Elbe Yanardağı yeniden patladı, püskürttüğü lavlar iki köyü yerle bir etti, üç yolu kapattı, en az on kişinin hayatına mal oldu"), ama bu tarihsel bir doğrudur, başka bir yerde başkalarını ilgilendiren, bizi ilgilendirmeyen bir olaydır. Ama olayları görebilseydim, tarihsel konumlarından çıkartılıp benim için sahnelenebilecekleri yeni bir açıya yerleştirilebilselerdi, o zaman biçim ve işlevleri değişecek, karşılıklı bir akımın parçası haline geleceklerdi. Televizyonumuzun daha derin, paradoksal gerçeği, dünyanın bu karşılıklılaşmasıdır. Görmek inanmak demek olduğu için değil (televizyon izleyicilerinin daha önceki bir varsayımıdır bu), sırf bizim için toplanan imgeler bize hiçbir düz, tarihsel anlatımın veremiyeceği bir duygu verdikleri için. Ve ancak seslendirmenin önceki duyurusu o imgeleri sırf bizim için yaratılmış kılabilir.

Ânında görüntü tekrarı, bu karşılıklılık sendromunun belki de mutlak örneğidir. Bir bira almak için mutfakta olduğumu düşünün. Birden bir alkış sesi geliyor ve sunucunun çığlık çığlığa atışın mükemmelliğinden, yakalayışın akrobatik zarafetinden söz ettiğini duyuyorum. O noktaya gelene kadar oyuncular oyunun nesnel, kişisel olmayan kurallarına göre kazanmak için, yani kendileri için oynuyorlardır. Zaman zaman stadyumu dolduran kalabalığa, hatta televizyon izleyicisine oynuyor olabilirler, ama oynadıklarında eylemleri esas olarak karşılaştıkları takımı silahsızlandırmaya ve yenmeye yöneliktir. Şimdi, kalabalık kükrediğinde, oyunun sonunu kaçırmamak için mutfaktan içeriye koşuyorum, ama tabii çoktan bitmiştir, bir oyun olarak sonsuzluğa kadar yitip gitmiştir. Ama ânında devreye giren görüntü tekrarı günü kurtarır. *Bana* tam da *benim* mutfaktan gelip görmek istediğim şeyi gösterir. Çok sayıda kamera ve değişken yavaş çekimlerle en olağanüstü açıyı ya da yakalayışı mümkün kılan hücum ânım arayıp bulur. Bu yüzden görüntü tekrarının görüntüyle ilişkisi, temsil sürecinin şimdiki zamanla ilişkisiyle aynıdır. Şekilsiz, yorumlanmamış, yönsüz olan şimdiki zaman anlamını

– "benim-için-liğini" ancak temsil sürecinde kazanır. Dolayısıyla televizyonun hafızası bütün bir oyunun hafızası değil, belli bir dolaşım özgürlüğünün (bira, telefon, tuvalet, gazete vs.) oyunun benim için doğru zamanda doğru karede özetleneceği yolundaki paradoksal bilgiyle bileşimidir.

Şaşırtıcı biçimde, beni ekrana çağıran eşzamanlı ses, görüntü tekrarı göründüğü an yok olup gitmiştir; ses, ekrandan uzaklaşan seyirciyi ekrana çağırırken kendini harcamıştır. Özel olarak yapılmış bir imgeyi bu özel anda özellikle o imgeyi görme arzusundaki bir seyirciyle bir araya getirerek ses hem seyirciyi hem de imgeyi kendisinin yönettiği, karşılıklı akıma dahil etmeyi başarmıştır. Bir yanda televizyon akışı, diğer yanda ev akışı. İmge ve ses ancak seslendirme onları bir araya getirmeyi başardığında misyonlarını gerçekleştirirler. Beni imgeye çağırmakla görevlendirilen seslendirme elindeki her silahı kullanır: etiketleme, altını çizme, sesin yorumbilgisi, iç izleyiciler, ses avansı. Ama nihai hedef kadar nihai tartışma da, seslendirme tarafından sürekli beslenen, televizyon imgesinin tam da ona gerek duyduğum zamanda sırf benim için yapılıp yayınlandığı anlayışıdır.

4

Televizyonda Haberci Kişiliği ve İnandırıcılık

Geçiş Sürecindeki Haberler Üzerine Düşünceler

Margaret Morse

Kamuoyu nasıl ölçülürse ölçülsün, televizyon kamu iletişim araçlarının en inandırıcısı olmaya devam eder. Bu inandırıcılık kuşkusuz televizyonun kendi başarısıdır... Merkezinde de televizyonda cisimleşmiş iki özellik vardır: Olayların görsel olarak işlenmesi ve haberci kadrosunun sergilenmesi. Bu ikisi, televizyonu inandırıcılık açısından birinci sıraya koyanların en sık işaret ettiği nedenlerdir. Gazeteleri birinci sıraya koyanlarsa olayları eksiksiz olarak işleme gibi farklı nedenler ileri sürerler. Bu karşıtlık tek bir standarta göre farklılığı değil, iki farklı değer kümesinin uygulanmadığını ima eder. Televizyondan önce hiç kimse inandırıcılığa böyle anlamlar yüklemezdi. Televizyon deneyimi, izleyici kitlesinin doğru haber kavramını yavaş yavaş yeniden biçimlendiriyor olabilir.

GEORGE COMSTOCK, *Television in America*

Bir Yerden Haberler

Haber, Gerçek'le özel bir ilişkiyle donatılmış, ayrıcalıklı bir söylemdir. Her an değişen, parçalanmış toplumumuzda aynı zamanda bütünleştirici bir işlev görür; insanları birleştirir, tecrit edilmiş, her geçen gün daha da kurum dışı kalan özel deneyim alanını dışarıdaki kamusal dünyaya bağlar. Bu yüzden haber modern Batı toplumlarında onsuz yapılamayan bir ideolojik araç haline gelmiştir; ABD'de "demokrasinin hammaddesi" olarak görülür. Öteki haber araçları enformasyon iletmede hâlâ televizyondan daha önemli bir rol oynarsa da, televizyon haberleri kendi başına haberin simgesi, Ameri-

kan toplumunu ilgilendiren konularda izleyici dikkatinin göstergesi olarak işlev görür. Birleştirici bir toplumsal güç olarak işlev görmesi için, haberin her şeyden önce inandırıcı olması gerekir. Televizyondaki haber programlarının ortaya çıkmasını izleyen onyıllarda, haber onu inandırıcı kılan biçim ve değerler bakımından önemli bir değişim geçirdi. Bu denemede, bu değişimleri, haberin inşasındaki nesnel ve öznel tarzlar arasındaki dengedeki değişime bağlıyorum. Eleştirel söylemde yalnızca gazeteci tarzı, nesnel haber modeli meşru görülür, öznel tarzdaki haber ise habercilikte tipik olmayan bir "şov düşkünlüğü", "şaşaa" ya da "gösteriş" olarak küçümsenir, haber değerlerinden sapma ya da onlardan taviz verilmesi olarak değerlendirilir.[1] Oysa öznel tarz haberin, "gerçek" olarak algıladığımız şey üzerinde, yazıya dayalı eski haberden çok daha güçlü bir etkisi olabilir.*

I. Nesnel Biçimlerden Uzaklaşma: Haber Öznesinin Kurulması

Televizyon haberi ile geçmişin gazete haberi arasındaki farklılık, "konuşan kim?" sorusunun cevabında saklıdır. Gazete haberi, haber "öykü"sünün öznel kaynağını, kendi başına bir sesi varmış gibi görünen "gerçeklik" lehine bastıran bir anlatım tarzı, bir üslup ve içerik geliştirmişti. Televizyon haberi bu eski hitap tarzının –dilbilim kuramında "öykü" denen şey– içinden çıksa ve hâlâ ona bağlı olsa da zamanla kendi hitap tarzını, ona benzer "söylem"ini geliştirdi.

* Vanderbilt Televizyon Arşivleri sağladığı bant, dizin ve izleme imkânları sayesinde çalışmamda çok yardımcı oldu. Arşiv çalışanları ve müdürüne hem 1982'de Vanderbilt Üniversitesi'nde yürüttüğüm araştırma projesi hem de 1982-85'te devam ettirdiğim araştırmadaki yardımlarından ötürü teşekkür etmek isterim. Yirminci Yüzyıl Araştırmaları Merkezi'nin müdürü Kathleen Woodward'a da hem beni merkezin 1984'teki kitle kültürü konferansına davet ettiği hem de sonraki yıllarda bu projeyi yüreklendirdiği için en içten şükranlarımı borçluyum.

1. Haberciler bugün televizyonda nesnel ve öznel haber değerlerini farklı haber türlerinin çelişkili bir karışımı olarak değil, "haberin televizyon ucu ile televizyonun haber ucu" arasında bir çelişki olarak yaşarlar (Judith S. Gelfman, *Women in Television News*, New York, Columbia University Press, 1974: 55). Ron Powers *The Newcasters*'da (New York, St. Martin's Press, 1977) haber danışmanlık şirketlerinin etkisini ve "gazetecilik"in "şov"a dönüşmesini eleştirir.

Emile Benveniste'in sözleriyle "söylem", "bir konuşan ve işiteni olan her sözdür ve konuşanın ötekini bir biçimde etkileme niyetidir. Bir kimsenin kendini konuşan ilan ettiği, söylediklerini kişi kategorisinde örgütlediği bütün türleri [kapsar]."[2]

Gazete haberinin tarihsel gelişim sürecinde bir nesnellik ya da tarafsızlık ideolojisi, bir zamanlar belli çıkar gruplarına ilişkin ve onlar için olan haberleri genel kamuoyuna seslenen ve genel bilgi olarak kabul edilen "nesnel haber"e dönüştürdü. 1830'lardan bu yana *haber* çoğul bir kavramdan çok tekil bir kavram olarak Amerika'da yaygın olarak kullanılmaya başladı;[3] o zamandan bu yana birçok gazete, ama yalnızca tek bir *haber* oldu. Haber öykülerinin içeriğiyle ilgili ölçütlerle birlikte (denge, dürüstlük) uygun toplumsal roller (örneğin muhabir) ve teknikler (örneğin kaynaklarla söyleşi) geliştirildi. Bu "nesnel içerik" üretme teknikleri, yazılı basının teknolojik yenilikleri ve anlatıcının kişiliğinin olabildiğince bastırıldığı, (romanlarda olduğu kadar mahkemelerde de kullanılan) "nesnel" bir anlatım tarzı tarafından desteklendi ve onun tarafından mümkün kılındı. Öyküler hiçbir yerden geliyor gibiydiler.

2. Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, Coral Gables, University of Miami, 1971: 209 (Türkçesi: *Genel Dilbilim Sorunları*, çev. Erdim Öztokat, İstanbul, YKY, 1992). Gerard Genette "Boundaries of the Narrative"de (*New Literary History 8*, no. 1, Sonbahar 1976: 1-15) Benveniste'in haber ile söylem arasındaki ayrımını tür kuramına uygulamıştır; Roland Barthes da "Historical Discourse"da (*Social Science Information 7*, no. 4, Ağustos 1967) bu modeli uygulamıştır. Barthes tarihsel sözcenin aslında bir "sahte icracı" (sözcesi sayesinde bir edimin icraatini oluşturan ifade) olduğuna, yani temsil etmektense var olmaya çağırdığına işaret eder. Televizyonda ve haberde haber mekânı, söylem mekânı ve söylemlerarası düzey arasındaki ayrımlar için özellikle şu denememe bakılabilir: "Talk, Talk Talk: The Space of Discourse in Television News, Sportcasts, Talk Shows and Advertising", *Screen 26*, no. 2, Mart-Nisan 1985: 2-15.

3. 1830'lardan bu yana ABD'de haber, öznel kökeninin izlerini daha da silen, kendi "sıfır noktası" üslubunu geliştirdi; bakınız Michael Schudsen, *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*, New York, Basic Books, 1978; ve Dan Schiller, *Objectivity and the News: The Public and the Rise of Commercial Journalism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981. Yine de bu üslup vurguları, konuşanı sözceden ayıran basın ve anlatının genel nesnel çerçevesi içinde gerçekleşti. Öznel bir haber modeli tarihte daha da geriye, endüstri dönemi öncesindeki haberlere geri gitmek zorundadır. Bkz. John Hartley, *Understanding News*, Londra ve New York, Methuen, 1982: 18.

Söz ve İmge, konuşanın mesajdan ayrılması, mesajın basının ve kameranın otomatik süreçleri tarafından iletilmesi yüzünden nesnel bir otorite üstlenebiliyordu. Radyo haberlerinde insan öznelliğinin temel aracı olan insan sesi bile aşkın bir kaynaktan geliyor gibiydi. Hayalet benzeri, cisimsiz, yüce bir tona ulaşmak için özellikle ayarlanmıştı.[4] Haber filmi, televizyon gibi görsel-işitsel bir biçim olmasına rağmen, daha sonra televizyon için geliştirilmiş olanlardan hayli farklı haber sunma kurallarına tabiydi. Haber filmi ekibinde kameramanın önceliği vardı, muhabirler sahnelerin gerisindeki görünmez işçilerdi, halk ise merceğin önünde gülümsüyor, seyredildiğinin farkında olarak kendine düşen rolü yapıyordu. Haber filminin otoritesinin kaynağı, bir olayın görsel sunumuydu; bunu gürleyen bir dış ses tamamlıyordu.

Bugün belli başlı bir televizyon istasyonları ya da "ulusal" haber yayınları triumvirasına sahip olmak bize tuhaf gelmiyor. Televizyon haberinin genel biçimine hükmeden uzlaşımlara sahip olmak da öyle. Sunucular görülebilir hale gelir, halkın kameraya bakması engellenirken, haber filmine örneğin müzik ve sonradan uyarlanan ses efektleriyle sağlanan duygusal anahtarlar da televizyon haberinden dürüstçe çıkarılmıştır.

Artık sözde anonim süreçlerden çıkmayan televizyon haberi, çeşitli nitelikleri sergilemeleri ve televizyonda belli zamanlarda ve samimi koşullarda görünmeleri sayesinde güvenimizi kazanan belli sayıda ve iyice tanımlanmış bir dizi tanıdık özneden ya da "anchor" dan (esas sunucu*) kaynaklanıyor gibi görünür.[5] "Anchor" terimi ilk

* Merkezi televizyon stüdyosunda haber bültenini sunan, çeşitli yörelerden muhabirlerin haberlerini ileten sunucu; sözlük anlamı "çapa". *–ç.n.*

4. William Gibson "Network News: Elements of a Theory"de (*Social Text 3*, Sonbahar 1980: 94) televizyonun Robert MacNeil'ın "yarı terennüm edilen yarı tekdüze bir makamda okunan" dediği "Haberin Kurumsal Sesi"ni benimsediğini aktarır. Radyonun bu "kuyudan gelen" gür sesi (bkz. Edwin Diamond, *Sign Off: The Last Days of Television*, Cambridge, MA, MIT Press, 1982: 68) büyük olasılıkla televizyonda daha az belirgindir, ama yalnızca sesi dinlemek, sesin konuşmada olduğundan farklı bir örüntüyle alçalıp yükseldiğini doğrular.

5. Bu görüşe karşı bkz. John Fiske ve John Hartley, *Reading Television*, Londra ve New York, Methuen, 1978: "Televizyon iletimcisi için tek bir 'yaratıcı' kimliği olmadığını söyleyebiliriz" (s. 83). Haber türü ise ana haber kişiliği ve ekibi tarafından "yaratılır".

kez 1952 başkanlık kongresinde ortaya çıktı; bayrak yarışı takımındaki en iyi koşucuya verilen addan, koşunun son ayağını koşan "anchorman"den alınmıştı. Bununla birlikte "anchor" (çapa) sözcüğü "sabit bir konum"u[6] ima eder; gerçekten de "anchor" diye adlandırılan sunucu haberin söyleminin merkezindedir, kendisi normdan sıfır derecelik bir sapmayı oluşturur. Ama bu sunucular haberi yalnızca iletmek ya da aktarmakla kalmaz (Eliseo Veron'un "vantrilog modeli" dediği tarzdır bu).[7] Haberin iletilmesinden sorumlu kişilikler haline gelmişlerdir. Bütün haber kişilikleri arasında üç merkezi televizyon istasyonunun* esas sunucuları bir bütün olarak haberin süper öznеleridir; ulusal bir rol ve kimliğe sahiptirler. Dolayısıyla, Jessica Savitch'in dediği gibi, "esas sunucular işledikleri haberler ve kişilikler kadar haber değeri taşır hale gelmişlerdir"[8] – Avrupa televizyonundaki haber sunucularının da ulaştığı bir şöhrettir bu.

Durum her zaman böyle değildi. Barbara Matusow'un işaret ettiği gibi, esas sunuculuk –*The Camel News Caravan*'daki John Cameron Swayze ve *World Tonight*'taki Douglas Edwards gibi– "haber okuyan nispeten alçakgönüllü kişilerden", "içinde yaşadığımız dünyayı derinlemesine etkileyen ilah bireyler"e[9] dönüştü. Geçmişin haber sunucusu alçakgönüllü biri olabilirdi, çünkü otoritesini okuduğu sayfadan, onun üzerinde yazan ("basılı olan") üstün kaynaktan alıyordu. Birkaç Avrupa ülkesinde televizyon, "okudukları malzemeyle sanki ilgiliymiş gibi görünmeye çalışmayan" haber sunucularını elinde tutmayı sürdürmüş, böylece "kişiliği silmiştir" (Matusow, s. 51). Bazı durumlarda, izleyici kitlesinin haberi tek bir kaynakla özdeşleştirmemesi için her gün bir başka kişi haber sunmuştur.

* ABD'de, NBC, CBS ve ABC olmak üzere ulusal çaptaki televizyon kuruluşları.

6. Sözcüğün bu okuması Roone Arledge tarafından tartışma konusu edilmiştir, bkz. Marvin Barret, *Rich News, Poor News*, New York, Crowell, 1978: 22. Ama aynı zamanda bkz. Savitch (s. 170); ve Diamond (s. 69 dipnot).

7. Eliseo Veron, "Il est là, je le vois, il me parle", *Communications 38*, 1983: 105 dipnot.

8. Jessica Savitch, *Anchorwoman*, New York, Putnam, 1982: 165.

9. Barbara Matusow, *The Evening Stars: The Making of the Network News Anchor*, Boston, Houghton Mifflin, 1983: 1 dipnot.

Amerikan televizyon sunucuları tanıdık mevcudiyetleri yüzünden yalnızca haberin birliğinden sorumlu olmakla kalmaz, Walter Cronkite'a göre "yayında ne olduğunu gerçekten bilen yegâne kişidirler".[10] Dahası, sunucu kendisini zamanla sayfanın otoritesinden kurtarmış, kendine özgü bir söylem geliştirmiştir.[11] Bugün esas sunucu sanki her şeyi kuşatan mevcudiyetiyle, haberin doğruluğunu teyit eden bir haber öznesi olarak kendi otoritesiyle konuşmaktadır.

Esas sunucunun içinden konuştuğu simgesel konum, kültürel değerlerimizin kuruluşunu etkiler. Walter Cronkite'a göre, "Yazılı yapıtlara başvurmadan belli bir haberin arkaplanını, gerektiğinde tarihsel göndermeleriyle birlikte kafamızdan çekip çıkarabilmemiz gerekir. Gerçekler içimizde altüst olduğunda ve ikinci tahmin hakkımız olmadığında bile ahlaki olanla ahlak dışı olanı, makbul olan ile büsbütün uygunsuz olanı, yine makbulle zararlıyı, doğru ile yanlışı dengelemeliyiz."[12] Esas sunucu bütün gerçekleri bilmek, kendi-

10. Walter Cronkite, Lee Michael Katz'ın yaptığı bir söyleşide, "Walter Cronkite, Anchorman at Rest", *Washington Post*, San Francisco Chronicle'da (8 Ocak 1984) yeniden basılmıştır.

11. Esas sunucuların "haber okuma davranışı"yla ilgili bir araştırma kapsamında, Vanderbilt Televizyon Arşivleri'nin bantlarından yararlanarak her üç kanalın 1968, 1974 ve 1979 tarihlerine ait haber bültenlerinden birer örneği inceledim; amacım, o onyıl içinde "haber okuma davranışı"nın değişip değişmediğini belirlemekti. 1968'de haber sunucuları masalarının üstündeki notları okurken arada bir kafalarını kaldırıp kameraya bakmada ustaydılar. 1974'e gelindiğinde aşağıya, masaya bakmak esas olarak bir noktaya dikkat çekmek ya da bir noktayı vurgulamak, alıntı yapmak ya da bir haberi tamamlamak için kullanılıyordu. Yani, haber sunucusu esas olarak bir ipucu ya da tele-suflör kullandığında okuyormuş gibi yapıyordu. 1979'a gelindiğinde ise önündeki masaya bakma ve kâğıtları karıştırma artık az rastlanan davranışlardı; bugün fiilen ortadan kalktılar. Bunun yerine esas ve öteki haber sunucuları okumuyormuş, doğrudan bizimle konuşuyormuş gibi yapıyorlar. Başka araştırmalar için bkz. Henry Austin ve William C. Donahy, "The Comparative Look-Up Ability of Newcasters on Television", *Journal of Broadcasting 14*, no. 2, 1971: 197-205. *The Work of the Television Journalist*'de (New York, Hastings House, 1972) Robert Tyrell yeri geldiğinde notlara bakmayı önerir, ama bu bugün artık hiç kullanılmamaktadır. Bir başka görüş için, Jon Baggeley ve Steven Duck'ın belli sunuş teknikleri ve inandırıcılığın kurulması arasındaki bağ üzerine deneysel çalışmasına bakılabilir. J. B. Baggeley, *Psychology of the TV Image*, New York, Praeger, 1979; ve Baggeley ve Duck, "La Crédibilité du message télévisuel", *Communications 33*, 198: 1143-64.

12. Cronkite, alıntı Barrett'tan, *Rich News, Poor News*: 185.

liğinden bilgiyi genel olarak geçerli bir değer sistemi içine yerleştirebilmek zorundadır; rolü tekil bir bireyinkinden çok, genel bir özneninkidir. Gerekli bilgi artık sırf, bir zamanlar muhabirin nesnellik maskesinin parçası olan "gerçekler"in bilgisi ya da "gerçekler"le tanışıklık değildir; tersine, şimdi kişisel deneyim ve aydınlanmanın bilgisini, ikisi arasındaki ayrımı belirsizleştirecek biçimde içeriyor gibidir.

Topluluğun parçalarını cinsiyet, etnik grup ve ırk temelinde temsil eden, bireysel olarak haberin yalnızca bir bölümünden sorumlu olan yerel haber kişiliklerinin tersine esas sunucu kendi başına bir süper öznedir. Kendi başına haberin, belli bir kanalın, bir kurum olarak televizyonun ya da kamu çıkarının temsilcisi olmakla kalmaz, tersine hepsinin arasındaki karmaşık bağı temsil eder. Dolayısıyla da esas sunucu, politik ya da hukuki süreçlerden ziyade şirket uygulamalarından kaynaklanmasına rağmen devlet başkanının ya da yüksek mahkemeninkiyle eşit değerde olan bir kurumsal rol üstlenerek "kurumsal düzenin tutarlı bir bütünlük olarak simgesel temsil"i[13] haline gelmiştir.

Esas sunucu çok özel bir yıldız türüdür; boyun eğdirilmiş, indirgeme ve basitleştirme aracılığıyla kurulmuş ve doğruyu söyleme yetkisiyle donatılmış bir yıldızdır. "Akşam yıldızı"nın etkisi kişiselmiş gibi görünür, ama aslında içinde bulunduğu konumdan kaynaklanır. Arkadan aydınlatma, "dünyanın üstünde" bir yere yerleştirilmiş bir masa ve yedek sunucular merkezi –esas sunucu, muhabirler ve seyirci arasındaki alışveriş (ki birazdan daha ayrıntılı olarak tarif edilecek)– onun inandırıcılığını artırır.[14] İyi bilindiği gibi, haberin "bildiren"i olarak esas sunuculuk yüksek ücretli bir iştir, ki bu da bir meta olarak haber kişiliğinin imgesinin değerini yansıtır. Yine de, bir ölçüde kutsal karakteri ve gücünün "konumsal" kaynağına uygun olarak, değeri serbest bir biçimde mübadele edilemez. Barbara Walters'ın yaptığı televizyon söyleşisinde Walter Cronkite'ın

13. Peter L. Berger ve Thomas Luckman, *The Social Construction of Reality*, New York, Anchor-Doubleday, 1967: 76.

14. Televizyon haberlerinde çeşitli tekniklerin ortaya çıkmasıyla ilgili çok yararlı bir betimleme için bkz. Av Westin, *Newswatch: How TV Decides the News*, New York, Simon ve Schuster, 1982.

söylediği gibi, esas sunucunun kişisel nüfuzunun "sarsılması demek, ana haber bülteninde doğruyu söyleyip söylemedikleri, tutarlı olup olmadıkları ya da sırf zevahiri kurtarmak için mi öyle davrandıklarıyla ilgili olarak tüm haber çalışanlarına ebediyen kuşku düşürmek demektir".

Etkisi konumundan kaynaklanıyorsa da esas sunucu bir özne olarak, bir iç inançla "doğruyu gördüğü gibi aktaran" biri olarak görülmelidir; aksi takdirde, inandırıcılık izlenimi için gerekli karizmadan yoksun olurdu.[15] Bir özne tarafından sunulan haberin önemini anlama çabamızda dilbilim kuramı, iki tür haberin –nesnel ve öznel– iki farklı bildirme tarzının egemen olduğu mesajlar olarak nitelendirilmelerini sağlar. Esas sunucu ya da görsel-işitsel haber mesajının öznesi olarak "ben", bir cümledeki "ben"e benzer: Onu televizyon imgesinde görürüz, haber okurken ve yeni haber "paketler"ini iletmeleri için muhabirleri davet ederken dinleriz. Yine de esas sunucu haberi yalnızca sözcüğün sözlük anlamına en uygun biçimde "bildirir" (dudaklarının hareket ettiğini görür, sesini işitiriz). Haber bildirme eylemi aslında TV yapımcısı ve kadrosunun yanı sıra bir haber profesyonelleri topluluğunca gerçekleştirilir. Esas sunucu, bu konuşan kolektif öznenin görülebilir temsilcisidir (televizyon terimlerinde esas sunucu "yetenek"tir). "Konuşan kafa"* olarak esas sunucu, mesaj ya da sözce ile haberin bildirilmesi arasındaki bağdır. Yeterince ilginçtir: Haberin herhangi bir görüntü olmaksızın "okunan" bölümü Walter Cronkite tarafından "büyü" olarak adlandırılmıştır. Gerçekten de, o kadar çok öğeyi ve kültürel kurumu tutarlı bir "gerçeklik" oluşturacak biçimde birbirine bağlama "büyü" sünü yapan, haber mesajının *içindeki* konuşan öznedir.

Öyleyse, konuşan kafa 1) *haberin*, 2) kendi içselliğinin, 3) ilgili televizyon kanallarının ve 4) *izleyici kitlesi* ve onun hükümetin, ekonomik alanın ve doğal dünyanın gözetimindeki çıkarının bildirilmesinin öznesi olan bir bireyi temsil eder.[16] Esas sunucunun bakışını

* Konuşan birinin televizyondaki görüntüsü. –*ç.n.*

15. Max Weber kuşkusuz bu dinsel kavramı toplumbilim için geliştirdi. Richard Dyer *Stars*'daki (Londra, British Film Institute, 1979: 34-37) "karizma" üzerine bölümde Weber'in karizma kavramını siyasi düzeni meşrulaştırma araçlarından biri olarak nitelendirir.

öteki haber kişiliklerine ve izleyiciye kaydıran döner koltuk, kurumlar arasında dönüp duran bir merkezi bildirme öznesine denk düşer.

Ulusal televizyon yayınlarının haber düzeni, öznel ve nesnel sunuş tarzlarının çelişkili bir karışımı olmasına rağmen bugün (kendilerini inanılır özneler olarak sunan haber kişiliklerinin sonuçları olan) öznel haber değerleri egemendir. (Bu olgu yazılı basında da giderek önemli bir rol oynamaktadır.)[17] Bir ideoloji olarak nesnelliğin meşruluğunun genel olarak zayıflamasıyla birlikte nesnel haber masalının kendisinin problematik hale gelmesi yüzünden bu öznele kayışın kolay kolay tersine çevrilebileceğini söylemek zor.[18] Bilim ve felsefedeki doğruluk ve nesnellik imkânının kendisini reddetme eğilimindeki yirminci yüzyıl devrimleri, nesnel haberin inşasını ve meşrulaştırılmasını sağlayan temeli sarstı. Sağduyu düzeyinde bile, genel kamuoyu, yeni örgütlerin profesyonel kurumsal uygulamalarının altında partizan değerlerin ve belli çıkarların gizlendiğine inanıyor gibidir. Tuhaf ama öznel haberin bu iddiaya cevabı, habercinin kendisinin uyandırdığı "inandırıcılık izlenimi"ni doğrunun teminatı kılmaktır. Yine de, haber hakkında yüzeye çıkan kuşkulara rağmen, yalnızca habere ihtiyacımız olduğu değil, aynı zamanda ona inanmaya da ihtiyacımız olduğu duygusu varlığını sürdürür. Bütün haber söyleminin süper öznesinin –masum, her şeyi bilen ve samimi bu öznenin– inşası, haber anlatımının *içinde* haber ileten görülebilir bir özneyle başlar. Bu öznenin başvurduğu inandırıcılık kaynakları nelerdir?

16. John Ellis, *Visible Fictions: Cinema/Television/Video*'da (Londra, Routledge & Kegan Paul, 1982) televizyonun nasıl seyircinin vekili olarak davrandığını anlatır (s. 133, 164). Nesnel haber imgeseli, sözce ile gönderilenin birliğidir; öznel haber imgeseli ise dudaklarını oynatan görülebilir bir öznenin imgesiyle burada çözümlenen karmaşık iletme konusunu birleştirir.

17. Fiske ve Hartley bir bütün olarak televizyonu "sözlü" ve "yazılı" biçim ve mesajlar arasındaki çatışma olarak görür (s. 85-100)

18. Bu değerler ve akademik haber eleştirisindeki rolleriyle ilgili bir tartışma için bkz. Robert A. Hackett, "Bias and Objectivity in News Media Studies", *Critical Studies in Mass Communications 1*, no. 3, Eylül 1984: 229-59.

II. İnandırıcılık ve Orada Olmak: Kutsal Ruh Olarak Esas Sunucu[19]

Haber kişiliğinin bakışı, seyirciyle yüz yüze bir temas içindeymiş gibi kameraya dönüktür. Carolyn Diana Lewis haber sunucusunun şöyle yönetildiğini söyler:

> Haberi konuşmayı andıran, doğrudan, teklifsiz bir tarzda sunun. Kameraya baktığınızda onun hiç de kamera olmadığına, taş ya da bina gibi ölü bir nesne değil. canlı bir şey olduğuna inanmalısınız. Oraya bakıp da orada yalnızca cansız bir kamera görüyorsanız, o zaman gözleriniz, sizinle izleyici arasına bir engel koyabilecek donuk bir bakış geliştirecektir. Oysa, zihninizde canlı bir izleyici hayal edebilir, *ona* konuşmak yerine *onunla* konuşabilirseniz, ona ulaşabilecek doğru ses tonunu bulursunuz.[20]

Haber kişiliğinin –esas sunucu, muhabir, yorumcu– kişisel olmayan televizyon ekranında yeniden yarattığı, toplumsal gerçekliğin ilk düzenidir, yüz yüze durumdur.

Peter Berger ve Thomas Luckmann *The Social Construction of Reality*'de (Gerçekliğin Toplumsal İnşası) şöyle yazarlar: "Başkalarının en önemli deneyimi, toplumsal etkileşimin en yetkin örneğini oluşturan yüz yüze durumda gerçekleşir. Yüz yüze durumda, öteki tümüyle gerçektir. Bu gerçeklik gündelik hayatın topyekûn gerçekliğinin parçasıdır, bu özelliğiyle de kuşatıcı ve zorlayıcıdır... Gerçekten de, yüz yüze durumda ötekinin benim için kendimden daha gerçek olduğu ileri sürülebilir" (s. 29). Bu yüz yüze gerçeklik "kendini bilince en kuşatıcı, en acil, en yoğun tarzda dayatır" – bedenin ve bugünün şimdi ve buradası, dilin nesnelleştirdiği öznelerarası bir dünya. Bize ne kadar yekpare görünürse görünsün "gerçeklik" bir öznenin kendini tehlikeli ve eksik biçimde özdeşleştirebile-

19. *Sign Off*'da Diamond şunları yazıyor: Haber gelişirken "otoriter görünmek, otoriter tınlamak kadar önemli hale geldi". ABC Haber'in şimdiki başkan yardımcısı Richard Wald bir zamanlar bu bileşimin sonucunun ne olacağını söylemişti: "Tanrı'nın habercisi Ruhülkudüs biçiminde tasarlanmış esas sunucular" (s. 69).

20. Carolyn Diana Lewis, *Reporting for Television*, New York, Columbia University Press, 1984: 54.

ceği kurulmuş, göreli ve kırılgan bir nesnelleştirmedir. Bu "gerçeklik"in aynı zamanda farklı düzeyleri de vardır: Berger ve Luckmann'a göre, eğer yüz yüze konuşma birincil toplumsal gerçeklikse, o zaman "gerçekliğin korunması"nın da (s. 21) birincil aracıdır.

Biri tarafından *bana* anlatılan öznel haber bu yüce gerçekliğin biçimini benimser, böylece günlük hayat ile dolayımlı ya da "ikincil deneyim" arasındaki sınırları belirsizleştirir. (Kıyaslanacak olursa gazete haberi "gerçeklik"in daha mesafeli bir simgesel meşrulaştırılmasıdır; adlandırma, boşluk doldurma ve hiyerarşi kurmadan oluşan ikincil bir düzenleme sürecidir. Olsa olsa, kahvaltıya ya da sabah evden işe giderken insana eşlik eden, kişisel olmayan gazete sayfası gibi "gerçek"tir.) Yüz yüze konuşma nesnel haberden daha gerçekmiş gibi görünür; aynı zamanda farklı doğruluk koşullarına tabidir: Söylem (gerçeğin bir tarzı olan) temsil değil de gerçekliğin içinde bir eylem olduğundan, söylem olarak haber farklı bir dilsel, dolayısıyla da varlıkbilimsel statüye sahiptir. Söylemin göndermesi kendisidir; kendi zamanı, yeri ve özneleri onun "gerçekliği"dir. Bu yüzden temsili bir dünya oluşturan bir haberin, hatta bir fotoğrafın göndermesiyle aynı doğrulamaya tabi değildir. Yüz yüze konuşma "gerçeklik"e denk düşmek ya da benzemek zorunda değildir; *gerçekliğin kendisidir o.*

Dahası bu gerçeklik, ilahiyatçı Martin Buber'in "Ben-Sen" dediği alana katılan tinsel imkânlara sahipmiş gibi görünebilir. İzleyiciye yüz yüze seslenen saydam bir ruh olarak haber kişiliğinin tinsel bir birlik gerçekliği için güçlü bir kültürel potansiyelden yararlandığı söylenebilir. Elbette bu, izleyicinin kendi öznelliğinin engellenmiş olması bakımından, paylaşılan bir yer ve zamanda gerçekleşen Ben-Sen durumundan farklıdır. Sonuç olarak, izleyiciyle televizyonda yüz yüze konuşan özne, izleyicinin kendisine göründüğünden daha "gerçek" görünebilir. Haber sunucusu gerçekte orada olmadığından, konuşma tek yönlüdür; gerçek bir geri besleme yoktur, izleyicinin o andaki deneyim ya da kaygılarının tanınmasına imkân yoktur, karşılıklılık imkânsızdır. Bununla birlikte, televizyon haberi, özneler arasında gerçekleşen fiili dilsel zaman ve mekânda "orada olma" izlenimi yaratacak çeşitli yollar geliştirmiştir. Televizyon sunucusu *burada* değildir, ama paylaşılan bir mekânın, pay-

laşılan bir zaman izleniminin ve konuşan öznenin gerçekten kendisi için konuştuğuna ilişkin göstergelerin kurulması aracılığıyla bir mevcudiyet izlenimi yaratılır.

Paylaşılan mekân. Televizyon yayınının gerçek mekânı –ekrandaki imge– ile izleyicinin mekânı mutlak olarak birbirinden ayrıdır. Ama haber sunucusunun doğrudan bakışı ve dudakları, maddi mekâna (stüdyodaki kamera merceğine) demir atmamış, söylem içinde fiili bir ilişkiye giren bir konuma seslenir. Esas sunucunun bakışının izleyici, başka haber sunucuları ve haber kaynakları arasında gidip gelmeleri, "ben" ya da "sen" gibi dilsel yer değiştiricilerin rolünü oynar; yer değiştiriciler " 'gerçeklik' ya da mekân ve zamanda 'nesnel' konumlara değil, onları içinde taşıyan, her zamanda biricik olan sözceye gönderme yapar" (Benveniste, s. 219). Haber sunucusunun ısrarlı bakışları, herhangi bir izleyicinin doldurabileceği konuma yönelmiştir.

Görsel alan, doğrudan bakış ve haberin sözlerini söyleyen dudakların "büyü"sü aracılığıyla dengeyi söylemden yana kaydırmıştır. Esas sunucunun söyledikleri, birbirine uymayan parçaların toplamıdır; dil, anlatı ve haberi okuyan ses, nesnel haberden devralınmış, hayali bir söylemsel gösteriye ve hayaletimsi bir öznel mevcudiyete bağlanmıştır. Televizyon haberinin malzemesi kadar dili de hâlâ yayın gruplarının kişisel olmayan basılı dünyasından kaynaklanır. Televizyon haber anlatısı sözel bir üslup ortaya çıkarırsa da hâlâ yazılıdır; genellikle de gerçek konuşma üslubundan çok daha etkileyici, daha açık bir yapıya sahip, daha kesin bir biçimde ifade edilmiştir. Haber dili hâlâ büyük ölçüde anlatısaldır; "ben" ve "sen" kullanmaktansa (yer yer "biz"le birlikte) üçüncü şahısta ifadelere başvurur, başlangıçta radyodan alınmış vurgulu bir "haber sesi"yle iletilir. Dahası, televizyon haberi okunur.

Öte yanda, *okunmuyormuş gibi*, izleyiciyle konuşan haber sunucusunda kendiliğinden ortaya çıkmış gibi okunur. Bu gelenek, muhabir olarak resmi bir rol üstlenmiş olan haber sunucusu ile kendisi için konuşan bir kişi olarak haber sunucusu arasındaki ayrımı bulanıklaştırır; haber sunucusu, başka araçların sözcüsü olarak haberi basitçe nakletmektense, haberi kişisel bilgi anlamında "biliyor" görünür.

Paylaşılan zaman. "Şimdiki zamana ait" bir söylem duygusu, temel olarak, haber mesajım söylendiği sırada "üreten" hareket halindeki dudaklar tarafından yaratılır. Sözcede *temsil edildiği biçimiyle* iletme eyleminin zamanının, sözce ya da mesajın kendisinin zamanıyla eşdeğer olduğunu görürüz; bu anlamda televizyon haberi "canlı"dır.

"Canlılık"ın dereceleri vardır. Örneğin olay olurken ânında okunan, iletilen ve alımlanan haber ("gerçek zaman haberciliği") haberlerin en "canlı"sı gibi görünür. ("Canlılık" terimi aynı zamanda böyle bir haberin fazla düzeltilmediği, dolayısıyla daha az sansür edildiği, daha inandırıcı olduğunu ima eder.) Ama o "canlı" haber banda kaydedilip bir saat, bir gün, hatta yıllar sonra iletilse bile, haber kendi kendine gönderme yapması açısından "canlı" olarak kalır, yani bildiri eyleminin zamanı ile okunduğu zaman, haberin başlangıçta üretildiği bir şimdiki zamanda birbirine denk düşer. Bu aynı zamanda kendiliğinden sözcenin inandırıcılığını korur. "Canlı", haber iletme ediminin iletilen olayla ya da haberin alımlanmasıyla aynı anda gerçekleşiyor olmasını gerektirmez. Herhangi belirli bir haber programında, stüdyoda konuşan esas sunucu, geçmiş zamanda olup bitmiş olaylara hayati bir "canlılık" öğesi katar – icraatı başka zaman bölgelerindeki insanlara gecikerek iletilse de. Nihai olarak, gerçekte olduğu biçimiyle bildirme ediminin zamanı, haber sözcesinin kendisi tarafından yaratılan fiili ortak zaman kadar önemli değildir. Hayati öneme sahip tek öğe, televizyonumuzdan "bize" aynı anda gelen sözcükleri konuşurken gösterilen *sözcede* bir öznenin mevcut olduğudur.

Geçici gönderme dünyadaki zaman değil (televizyon haberlerinde tarihin nadiren kullanıldığını kaydedelim), konuşma zamanıyla ilişkili zamandır (bugün, dün, yarın). Geçmişteki haberler kuşatılarak sözcenin bugünüyle ilişkilendirilir (örneğin bir fotoğrafta, olayın zamanı ile seyirciye fotoğraf olarak sunuluşu arasında büyük bir zaman aralığı vardır, Roland Barthes'ın hakkında yazdığı burada/bugün, orada/o zaman birliğidir bu; hareket eden dudaklar imgesinin kapattığı işte bu aralıktır). Jane Feuer'in bir bütün olarak televizyonla ilişkisi içinde incelediği "canlılık" ideolojisi,[21] yalnızca ânında kaydetme ve nakletmenin elektronik teknolojisi üzerinde değil,

aynı zamanda bir cemaatin yakın mekânda ve "gerçek" zamanda sürdürdüğü konuşmada bir zamanlar fark edilebilir olan fiili söylem biçimleri üzerinde yükselir.

Dürüstlük. Temsillerin doğruluğunun tersine, söylemin doğruluğunun ana ölçütü, sözcenin dürüst olup olmadığıdır. Ben = ben, yani bildiren özne sözcenin öznesine denk düşüyor mu? Özne, söylediğine inanıyor mu? Dürüstlük zor bir iştir; içsel zihinsel hayatın dışsal ifadeyle uyumlu olduğunu gösterir. Dürüstlük hakkında varılan sonuçlar ancak gözlenebilir özelliklere, inandırıcılık izlenimini veren davranışa dayandırılabilir. Esas olarak sözel olmayan bu göstergeler saydammış gibi düşünülür: Haber kişiliği dürüst olduğu kadar karizmatik de olmalı, kişisel çekim ve öznelliğin saydamlığı aracılığıyla Victor Turner'ın "*communitas*" olarak adlandırdığı şeye; "insan kimliklerinin doğrudan, yakından ve bütünsel karşılaşmalarından oluşan bu alana"[22] kendiliğinden ulaşılmasını sağlar olmalıdır.

O halde dürüstlük, konuşan özne ile (yirminci yüzyıldaki kültürel deneyimimizin bize hayali, *imgesel* olduğunu söylediği) cümledeki öznenin birleşmesinin yanı sıra toplumsal rolle kişisel inancın da birleşmesidir. Ama bu bilgi ve inanç, konuşan ve dil, kişi ve toplumsal rol özneleri farklı olmakla kalmaz, hiçbir zaman denk düşemezler de. En başarılı toplumsallaşma bile eksiktir; toplumsal roller hiçbir zaman kişisel kimliklere tam olarak denk düşmez. Psikanaliz de bize yarılmış özneden; bilinç ve bilinçdışı, benlik ile dilin "ben"i arasındaki aralıktan söz eder. Kurum olarak haber ise bu ayrılığı kabul etmez (ki bu Lionel Trilling'in sözleriyle "dürüst" olmaktansa "sahici" olmak anlamına gelirdi). Onun yerine,"paylaşılan bir izleyici fantezisini, kolektif bir ihtiyacı" cisimleştiren bir özneyi varsayar;[23] bu özne eski CBS müdürü Richard Wald'ın "esas sunucunun ne olduğuyla ilgili geleneksel anlayışa" dönüştüğünü söylediği şeydir: "Aslında herkesten zeki, her şeyi gören ağız, her şeyi bilen ve

21. Jane Feuer, "The Concept of Live Television: Ontology as Ideology", *Regarding Television*, yay. haz. E. Ann Kaplan, American Film Institute Monograph Series, 2. cilt, Frederick, MD, University Publications of America, 1983: 12-22.

22. Victor Turner, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal, 1982: 45.

23. Powers: 2.

size söyleyecek olan kişi. O kişi aslında hiçbir zaman var olmadı..."[24] Buna rağmen bu kişi inşa edilebilir ve daha çok şey bilmemize rağmen yine de inanabilmemiz için, haberdeki "inanan kişi" rolüne girerek bilgi olarak kabul edilen kuşatıcı kültürel kurguları koruma işlevini görür.

Bu her şeyi gören, her şeyi bilen, Tanrı'yı andırır kişi elbette erkek ve beyazdır. Max Robinson'ın üç erkekten oluşan ABC ekibindeki kısa konukluğu ve Barbara Walters'ın Harry Reasoner'la birlikte çalışmasını saymazsak, beyaz kadınlarla başka ırklardan erkek ve kadınlar sabah ve gece haberlerinin dışında bırakılmışlardır. Bugün revaçta olan esas sunucular, bir kablolu televizyon şirketinin eski müdürünün sözleriyle şu özellikleri taşır: "Her üçü de uzun boylu, beyaz, özenle şekil verilmiş koyu renk saçları, zeki bakışlı narin yüzleri olan Anglosakson Protestanlardır. Onların Tom, Dan ve Peter olduğunu bilirsiniz... Bazen üçü de bana aynı adammış gibi geliyor. Bir stüdyodan çıkıp öbürüne koşuyor olmalılar."[25] Esas sunucular aynı zamanda kılık kıyafet kodları açısından da son derece sınırlı bir yelpazede yer alırlar: "Haleflerinin döner koltuğunu devraldıklarında, onların eski takım elbiselerini de devralmışlardır – 'şunu unutmayın: kendilerine maalesef dar bir moda parametresi sunan bir bilgi ve inandırıcılık işinde çalışmaktadırlar'."[26] Davranış kodları da benzer biçimde sınırlı ve dayatılmıştır; ataerkil otorite ile orta yaşlı ulaşılabilirliğin hassas bir dengesini yansıtır.[27] Çok hafif bir şaşkınlık ve ironiye izin verilir (John Chancellor ya da David Brinkley'yi düşünün), ama yaratılan mesafe haber söylemine değil, dünyanın kendisine karşı konmuş bir mesafedir. Sonuç, izleyiciyle bir

24. Alıntı Barrett'dan, *Rich News, Poor News*: 22.

25. *Inside Story*'de (PBS, 3 Şubat, 1984, PTV Kopyası) yayınlanan "The Anchor - and so it goes"da konuşan Reese Shoenfeld. Ama insan fazla zeki ya da fazla kültürlü olabilir (bkz. Roger Mudd üzerine Matusow). Ya da (Mike Wallace'ın bugün apaçık göründüğü gibi) fazla yaşlı ya da fazla genç (Peter Jennings'in bir süre Avrupa'da yaşlanması gerekmişti) olabilir. Ayrıca, insan fazla güzel ya da yakışıklı da olabilir.

26. "Dressing Down TV's Anchormen"de (*GQ*, Şubat 1982: 100) tasarımcı Alexander Julian'dan alıntıyla yayın yönetmeninin yazısı.

27. Bkz. Robert Sam, "Television News and Its Spectator", *Regarding Television*: 28-30.

danışıklı dövüş yaratmak ve sunulanın karşılıklı etkileşim gücünü yoğunlaştırmaktır.

Kişiliği gerçekliğin (ve toplumsal denetimin) inşasının temeli kılmadaki sorun, bu durumda haberin belli insanlara bağımlı olmasındadır. Bu insanlar kurumsal bir rolü işgal eden kişiler ve tipler olarak genel bilginin meşru taşıyıcıları haline gelirler. Esas sunucu konumunun "büyü"sü, bu konumdaki kişinin fiilen tanrısal bir havaya bürünmesini garanti eder, ne var ki bu konumdakiler tabii ki sıradan insanlardır. Bu sıradanlık onların en zayıf noktası değil, esas sunucu "gerçekliği"nin bir başka kaynağıdır: O, "her şeyi bilen ve size söyleyecek olan" gerçek ve ulaşılabilir bir insandır. "O insan gerçekte hiçbir zaman var olmamışsa" da, yine de *buradadır*.

III. Televizyon Haberinde İnandırıcılık ve İnkâr: "Haberi Hazırlayanların Sergilenmesi" ve "Olayların Görsel Olarak İşlenmesi"

Aşina olmak anlamında haberi bilmek ile doğruluk değerini kabul etmek anlamında bilmek aynı şey değildir. Haberin bilgisi ve onun doğruluğuna duyulan inanç, bunların her ikisi de haber kişilikleriyle televizyon izleyicisinin danışıklı dövüş içinde olduğu bir dizi kurgu aracılığıyla gelişebilir. Haberin "doğruluğu" genellikle onun gönderme değeri açısından düşünülür: Haber dünyada olup bitenlere ne ölçüde uyuyordur? Bu tür göndermeyle ilgili kanıtın birinci örneği, olaya "benzeyen" bir kanıt (ikona dayalı kanıt) sağlayan ve birinin orada olduğunu gösteren (endekse dayalı kanıt) haber fotoğrafıdır.* Sözcükler ve üzerinde uzlaşılmış başka simgelerle ifade edilen simgesel mesajlar, "dışarıdaki" dünyadansa kültürümüzün ortak anlam sistemine gönderme yaptıklarından, bu anlamda o kadar ikna edici değildirler. Gerçi haberin görsel yönleri de aslında bu yollardan herhangi biri aracılığıyla dünyayla ilişki kurabilir, ama biz görsel yön-

* Dil felsefesinde ve göstergebilimde ikon, temsil ettiği şeyle paylaştığı ortak özellik sayesinde gösteren gösterge; endeks ise özgül karakteri gönderme yaptığı şeye nedensel olarak bağlı ama herhangi bir tepki ya da yorumdan bağımsız olan göstergedir. –*ç.n.*

leri "gerçekten" gerçek olanı andıran olarak, yani ikonik olarak görme eğilimindeyizdir.

Haberde "nesnellik", haber sözcesini ve onu söyleyen kişinin öznelliğini "dışarıdaki" dünyayı en doğru, en önyargısız bir biçimde gösterecek biçimde, olabildiğince saydam kılmayı amaçlayan bir dizi teknikle üretilir. Haberi veren kişinin nesnel haber değerleri açısından bir önyargı kaynağı olarak görülen öznelliğinin nasıl hem bir "gerçeklik" kaynağı olabileceğini hem de bir doğruluk değerine sahip olabileceğini yukarıda inceledik. Bununla birlikte televizyona "söylemin gerçekliği"ni atfetmek, haber kadrosunun görsel sergilenmesine ilişkin birkaç alanda, izleyicinin inançsızlığını gönüllü olarak askıya almasını gerektirir.

Psikanaliz bize yarılmış özneden söz ediyorsa, aynı zamanda yarılmış inançtan, yani aynı anda inanma ve inanmama kapasitemizden de (ki özellikle roman ya da öykü okurken olması gereken bir kapasitedir bu) söz eder. Benzer biçimde habere inanmak için "yapay masumiyet" gereklidir. Herhangi birinin habere tümüyle inanması tabii ki pek muhtemel değildir; toplumsallaşma hiçbir zaman *o kadar* başarılı değildir. Bunun yerine belli bir düzeyde inanırız, bu inanç bile haberin kurulmuş doğasının ve orada söz konusu olabilecek özel çıkarların bir ölçüde fark edilmesiyle dengelenmiştir. Habere, haberin imgesel olanla özdeşleştirilmesi (göstergelerin şeylerin kendisiyle özdeşleştirildiği daha eski bir nötr hayata geri gitme) ile onun simgesel doğasının tanınması arasında bölünmüş, yarılmış bir inanç sunarız.[28] Bu karma zihin durumu inkâr olarak bilinir; bunun en iyi göstergelerinden biri "*Biliyorum... ama yine de*" ifadesidir.[29]

Haberde "imgesel" olan, dolayısıyla inkârı zorunlu kılan noktalar şunları içerir: Haber kişiliğinin imgesinde "kurumsal düzenin

28. İmgesel (ilişkinin ona denk düşen imgeye egemen olması), simgesel (dil gibi yapılanmış) ve gerçek (üçüncü ama ulaşılamaz düzen), Jacques Lacan'ın yapıtında geliştirildiği biçimiyle psikanalitik alanın asli düzenleridir.

29. Christian Metz, "The Imaginary Signifier"da (*Screen 16*, no. 2, Yaz 1975: 14-76) inkârı kurgusal sinemaya uygular. O. Mannoni'nin *Clefs pour l'imaginaire: ou l'autre scène*'inde (Paris, Editions du Seuil, 1969) ise inkâr tiyatroya ve başka kültürel ayinlere uygulanmıştır. Mannoni, denetimli bir regresyonun aracı olarak, seyircinin "inanan biri"yle özdeşleşmesini vurgular.

ayrılmaz bir bütünlük olarak simgesel temsili"nin yaratılması (Berger ve Luckmann, s. 76; bunu daha önce tartıştım); televizyon ekranının oluşturduğu gerçek engelin inkârı; ekrandaki temsili mekân *içinde* dördüncü duvarın ya da hayali ayrım çizgisinin varlığı; olayların görsel anlatımının "nesnel" haber değerinin deposu olarak kabul edilmesi; büyük ölçüde haber kişiliklerinin kendi aralarında paslaşmalarının sonucu olan, haber söyleminin iç tutarlılığı.

Televizyon ekranının oluşturduğu gerçek engel. İlk inkâr makinenin kendisinin, yani tıpkı gazete gibi kişilik dışı olan televizyon aletinin inkârıdır. Kişisel öğe bize ancak bir imge ve bir insan sesi olarak, ekrandaki konuşan kafa olarak görünür. O imgeyi bir mevcudiyete dönüştürmek için, haberdeki kamusal dünya ile onu alımladığımız özel dünya arasında mutlak bir engel oluşturan televizyon ekranını (ya da stüdyoda aracı olarak kamerayı) yok saymamız gerekir. Sinemada perde, söylem dünyası ile öykünün "başka yer"i arasında bir dördüncü duvar ya da hayali bir engel gibi iş görür; televizyonda ise ekran saydam ve geçirgen bir şey muamelesi görür. İzleyici ile haber kişiliğinin temsili arasındaki bu mekânsal ayrımın kapanması, televizyonun üretim sisteminin kendisinde de birkaç düzeyde biçimsel olarak tekrarlanır. Örneğin kontrol odası mekânsal olarak mutlak biçimde ayrıdır, ama monitörler aracılığıyla elektronik olarak, "yetenek"in kamera önünde haber sunduğu televizyon aletlerine bağlanmıştır.

Dördüncü duvar. Haber kişiliklerinin neden kamuyu ve kamu çıkarını temsil ettiği sorusu, görünüşe bakılırsa, (gazetecilikle başlayan) haber uygulamalarının tarihi ve haber kurumunu demokratik değerlere bağlayan ideolojiler dikkate alınarak cevaplanabilir. Oysa uygulamada, televizyon haberi izleyiciyi gazete haberinden çok farklı bir biçimde "temsil eder". Esas sunucu ve delegeleri, televizyon muhabirleri, kamuyu biçimsel bir biçimde temsil eder; aynı zamanda kamu, kamusal alanda, "dışarıdaki" bir nesne ve izleme durumunun mahremiyeti içindeki izleyici olarak ikiye yarılır. Bu yarılmanın mekanizması, televizyonun temsili imgesi içindeki "dördüncü duvar"dır. Televizyon haberinde ekranın oluşturduğu fiziksel engel görmezden gelinirse de, tiyatrodaki dördüncü duvara benzeyen tümüyle hayali bir başka engel –televizyonun aldatıcı derinlik-

leri içinde bir yakına gelen, bir iyice uzağa giden bir "iç duvar"– yükselir.

"Dördüncü duvar", televizyon görüntüsünün derinliklerinde, kaçırılmış bakışlar ve "Kameraya bakma!" uyarısıyla kurulur. Bu yasak, bir kurum olarak televizyonun temsilcileri, haber kişilikleriyle başka sunucular ve reklamcılıkta ürün temsilcileri dışında herkes için geçerlidir. Esas sunucu bizimle ve muhabirler heyetiyle konuşabilir; muhabirlerse bizimle esas sunucu aracılığıyla konuşur (esas sunucu bakışlarını kaydırarak ya da küçük çerçeve içindeki görüntü ve geçişle* bizi şu ya da bu muhabire gönderir ve biz izleyiciler muhabiri esas sunucunun konumundaymış gibi görürüz; o zaman haber kaynağıyla ilişkili olarak muhabirin konumunu "işgal edebiliriz"). Muhabirler halkla söyleşi yapabilir, ama konuşulan bu kişi kamunun uzmanı ya da temsilcisi olsun olmasın, kaynak kamera aracılığıyla bizimle doğrudan konuşamaz. Bu arızi kural, bize ancak az sayıda ayrıcalıklı kişinin doğrudan bakmasına ya da konuşmasına izin verir; muhabirlerin söyleşi yaptığı kişiler ve kamunun öteki temsilcileri dahil bizimle konuşamayan insanlar bir anlamda "kamerada kifayetsiz" addedilir.

Bu kuralın en apaçık nedeni, muhabirin söylediklerinin (alıntı yaparak ve bütün "öznel" bakış ve kanaatlerin sorumluluğunu bir başkasına yükleyerek) "nesnel"miş gibi gösterildiği, gazetecilikteki ulak muhabir geleneğinin görsel versiyonu olmasıdır.[30] Aslında, haberi hazırlayanların sergilenmesi, esas sunucuları ve muhabirleri haber kişilikleri ya da özneleri kılma gibi karşıt bir etki yapar. Carolyn Diana Lewis'in söylediği gibi, söyleşiyi tipik olarak muhabirin "seyircisine seslenmesi" izler, "böylece o herkesten farklı bir kişiliğe dönüşür. Stand-up, haberi muhabirin mührüyle damgalar" (s. 40). Bu gelenek, esas olarak konuşma olan şeyi öyküye dönüştürerek haberin esasını yaratır.

Bu "iç duvar", tanınmış otorite figürlerine –hükümet görevlileri kadar uzman kabul edilen "ses bağlantıları"na da– yararlı olabi-

* Burada "bir müzik parçasından ya da ses efektinden bir başkasına geçiş" demek olan *segue* sözcüğü kullanılmış. –ç.n.

30. Bkz. Bernardo Roscho, *Newsmaking*, Chicago ve Londra, University of Chicago Press, 1975: 23-37.

lecek bir mesafe yaratır. Bu dördüncü duvarın bir başka nedeni de, haber kişiliklerini ilettikleri hoş olmayan mesajlardan "yalıtma" ihtiyacı olabilir, ki bu da izleyiciyi haberden ayrı, emin bir konuma yerleştirir. Bu geleneğin nedeni her ne olursa olsun, sonuç şudur: Haber kişilikleri "yüz yüze" konuşmayı tekellerine alır, en azından simgesel sistemimiz açısından, kendimize olduğumuzdan daha "gerçek" hale gelirler. "İç duvar", esas sunucu ile muhabirler arasındaki hiyerarşiyi kurmakla kalmaz, aynı zamanda esas sunucunun bakışını, izleyici kitlesinin kendisiyle ilgili görüşü dahil bütün öteki dünya "görüş"lerinin yedeğe alındığı bir bakış olarak kurar.

Haberin "içindeki duvar"ın gücü, o duvar başka toplumsal sınırlar bağlamında kurulduğunda daha görülebilir hale gelebilir. Bir haber gününün (6 Ağustos 1968) her üç kanaldan alınan arşiv örneklerinde, ayrımcılığa karşı insan hakları mücadeleleriyle ilgili konular, Ralph Abernathy'nin "Yoksullar Kampanyası"yla ve Cumhuriyetçiler Kongresi'yle ilişkilendirilmiştir. "İç duvar"ın kullanıldığı iki örnek özellikle çarpıcıdır.

• ABC haberlerinde, Ted Koppel Miami'deki yoksul bir siyah ailenin evinden yayın yaptı (aile tanıtılmamıştı). Kamera önce Koppel'ı, Amerika Birleşik Devletleri Ayaklanma Komisyonu'nun Amerika'daki ırksal bölünmenin giderek iki "ayrı ve eşitsiz" toplum yarattığı üzerine raporuyla ilgili olarak bize seslenirken gösterir. Ardından, yavaş yavaş uzaklaşıp evlerinde televizyon seyreden bir siyah aileyi getirir ekrana. Aile, Steve Allen'ı televizyonda Ayaklanma Komisyonu'nun raporu hakkında konuşurken seyrederken, Koppel bizden kendimizi onların yerine koymamızı ister. Birden onun/bizim ekranımızda bulaşıklar ve hamamböcekleri görüntüleriyle kesilen reklamlar belirir, siyah aile seyretmeye devam etmektedir. Ailedeki herkes televizyonun önüne mıhlanmış, ses çıkarmadan durmaktadır. Hatta küçük bir kız çocuğu kendisini yakın plan çeken kamera karşısında bile istifini bozmaz, dönüp kameraya bakmaz. Haber, kamera ekrandaki kapıdan ailenin oturduğu daireye girip bir dizi yakın plan hamamböceği görüntüsü yakaladığı sırada Koppel'ın dış sesiyle sona erer.

Figüran hamamböceklerini saymazsak, bu haberde çarpıcı olan, siyah ailenin hiçbir zaman kendi adına konuşmasının istenmemiş

olmasıdır; aile üyeleri kameraya, "biz"e hiç bakmaz. Aileyle söyleşi bile yapılmamıştır; kaynakların muhabirin sorularına cevap verdiği söyleşi tekniği, ailenin bizimle kendi adına konuşma yetkisinden yoksun olduğu gerçeğini belirsizleştirecektir. Bu haberin yayınlandığı 1968'den bu yana ırk ayrımı uygulamalarına karşı duyarlılık arttı, bu da bu geleneksel engeli daha görünür ve bu örnekte daha zararsız hale getirdi.

• Aynı gün, CBS'de Ed Rabbel Güney'de, Alabama'daki küçük Luverne kasabasındaki bir olayla ilgili bir haber yaptı; bir zamanlar Ku Klux Klan üyesi olan yaşlı bir beyaz adam, çocuğunu kasaba ilkokuluna gönderen bir siyaha iş verdiği için işçileri tarafından boykot edilmişti. Bu beyaz adam, diğer beyazlarca aynı zamanda insan hakları etkinliklerine katıldığı için de dışlanmıştı. Haber, Rabel'ın kasaba sınırında, Luverne'i "Güneyin En Dost Kasabası" ilan eden tabelanın önündeki konuşmasıyla başlıyor, yine onunla bitiyordu. (Rabel'in dış sesiyle birlikte) değirmenin boykot edilen sahibi Bay Miller ve ailesini kiliseden çıkarken gösteren bir sahnenin ardından grevdeki değirmenden görüntüler ve (bugün, hatta mutlaka o zaman bile Kuzey'de siyahlar için kullanıldığında ırkçı kabul edilen bir terimi serbestçe kullanan) Bay Miller'la yapılan söyleşi izliyordu. Kamera, kiliseye gidenlerden birinin taşıdığı bir ağaç dalı tarafından "sansür edilmişti". Papazla yapılan bir söyleşiden sonra anlatı yaşlı Miller'la yapılan söyleşiye dönüyordu. Miller gözlerini kameraya dikip "birlikte mücadele etmek" gerektiğini, insanların birbirini sevmeyi öğrenmesi gerektiğini söylüyor, ardından da ağlamaya başlıyordu. Toplumsal bir sınırı yıkmanın insanların kendisini dışlamasına yol açacağını önceden göremeyecek kadar saf olan bu adam bir başka kuralı daha –televizyonun "iç duvar"ını– yıkıyor, izleyiciye dokunaklı, rahatsız edici bir yoldan ulaşıyordu.

Uzun zamandır PBS'de ve prime-time dışındaki ulusal haberlerde kullanılan farklı bir haber toplama uygulaması, "monitör mantığı", stüdyodaki monitörler aracılığıyla esas sunucunun kendisinin söyleşiler yapmasma imkân tanır. Bu, haberci kadrosundaki bir katmanı tasfiye ederse de, dördüncü duvara ilişkin bir değişime yol açmamıştır. Söyleşilen kişiler kameraya bakarak konuşur, monitörde ve televizyon ekranımızda "yüz yüze" görünürlerse de, önce moni-

tör aracılığıyla haber kişiliğiyle konuşurken gösterilir. Monitör bizimle konuştuğunda biz izleyiciler esas sunucunun konumunu benimseriz. ABC'nin akşam geç saatlerdeki söyleşi ve analizlerden oluşan haber programı *Nightline*'ın sunucusu Ted Koppel bir gazete söyleşisinde, stüdyo konuklarının bile neden onunla aynı fiziksel mekânı paylaşmadıklarını şöyle açıklamıştı: "Koppel'ın birkaç sesi dengeleme rolünde, denetim çok önemlidir. Bir konuğun yanına oturmasına izin vermez. Washington stüdyosundaki konuklar ayrı ayrı odalarda kamera önüne çıkarlar. Koppel'ı göremezler, bir kulaklık aracılığıyla yalnızca sesini duyabilirler. 'Böylece bütün konuklar eşit bir konumda olur. Bu aynı zamanda bana çok büyük bir avantaj kazandırır. Ben teknolojiye alışığım, konukların çoğu ise değil. Canlı programlarda kullanabileceğim bütün avantajları kullanırım.' "[31] Unutmayın ki, konuklar birbiriyle de monitörler aracılığıyla konuşmak zorundadır; kör "eşitlik"leri esas sunucunun kendisiyle ilişkilerine kadar uzanmaz. Monitör mantığı karşılıklılığı gözetmek açısından eski televizyon haberi geleneklerinden hiç farklı değildir. Bütün bakışlar, konuşmayı söylem olarak etkin bir biçimde tekeline alan, döner koltuktaki merkezi figürün gözleri üzerinden paslaşmalıdır. Esas sunucu, her zamanki merkezi gözetim ve toplumsal denetim anlayışımızı tersine çeviren koşullarda yegâne "tam" kişiliğe dönüşür, tersten bir panoptikon* yaratır: Büyük Birader sizi izlemiyor, biz Büyük Birader'i izliyoruz.

Haberin "canlı" bölümleri esas olarak esas sunucunun konuştuğu "büyülü" anlarla sağlanıyorsa, haberin konuşan öznesi, izleyiciler olarak bizim için ne kadar gerçektir? Haberin gerçekten "iletildiğini", bizimle konuşan bir öznenin ağzından çıkan sözcükleri görür gibiyizdir; ama aynı zamanda görülmediğimizi, işitilmediğimizi biliriz. Haber kişiliğinin *burada* olduğuna "inanmayız", ama bazı izleyiciler haber sunucusunun selam ve vedasına sanki o gerçekten buradaymış gibi karşılık verecek kadar ileriye gider. Bu, birincil ve ikincil deneyim, söylem ve haber arasındaki ayrımı bulanıklaştıran

* Bir noktadan her köşesi görülebilen bir cezaevi ya da işyeri. *–ç.n.*

31. Sally Bedell Smith, "Ted Koppel Off Camera", *New York Times*, yeni basımı için bkz. *San Francisco Chronicle*, 6 Mart 1985.

"sosyalimsi" bir davranış olarak bilinir.[32] Yine de, izleyicinin haber kişiliğiyle "konuşması" kuruntudan ibaret tam bir inançtan çok, bir kurgudaki gönüllü bir danışıklı dövüştür. Bu konuşma, öteki kişinin "düğmesinin kapatılması" noktasına varacak kadar küçültücü ve kaba olabilir – ki bu akranlar arasındaki "gerçek" bir konuşmada açıkça kabul edilemez bir davranış olurdu. Sonuç olarak, aslında bu yalnızca gayri şahsi bir makinedir. Bir anlamda, izleyici de tümüyle "burada" değildir. Fiilen oturma odasındaysa da, bir diyalog söz konusu olduğunda yapacağının aksine, bir monologa tüm dikkatini vermez ya da tepki göstermez; gösterirse de, bunun getirdiği bir sorumluluk ya da sonuç yoktur.

Olayların görsel anlatımı. Haberin nesnel doğrulanması sanki buradadır; inandırıcılık, gönderme yapılan tutarlı bir dünyada "benzemeye" ve "orada olmaya" dayanır. Yine de daha yakından incelendiğinde, televizyondaki görüntünün, dünyaya ikon ya da endekse dayalı gönderme yapan gazete fotoğrafından farklı olduğu anlaşılır. Birkaç istisna dışında –olay yerinden naklen verilen haberlerde ses ve imgenin haber dünyasından kaynaklandığı anlar dışında– televizyon görüntüsü, görülebilir dünyanın optik bir benzeri olarak gösterilen bir mekânın, Rönesans'la başlayan bu perspektifli mekânın "gerçekçiliği"ne dayanmaz. Bırakın aklileştirilmiş bir mekân anlayışı oluşturmayı, haber görüntüsü televizyon çerçevesinde bir arada varolan, birbirine uymayan tür ve boyuttaki şeylerin bir kolajıdır. Dahası, yine dünyanın kendisi adına konuşuyor gibi göründüğü alan haberindeki "ses parçacığı"nı saymazsak, haberi anlatan kişiliğin görsel ve/veya işitsel mevcudiyeti her şeyi kuşatır.

Çerçeve içindeki görüntüler (logolar, televizyon aleti, "dışarı" dan görüntüler) "oradaki" dünyayla genellikle gevşek bir simgesel ilişki içindedir. Örneğin, haberi seyirciye sunan logolarda soyut şekillerin büyülü görüntüsü zamanla sanki, "gerçek hayat"ta genellikle imkânsız olan bir boyut ve perspektifte görülen birer harf, birer simgeymiş gibi görünmeye başlar. Bu logolar rasyonel öğrenilmiş biçimler ile nesnelerin birleşip kendilerini dönüştürdüğü, sözcükle-

32. Mark R. Levy, "Watching News as a Parasocial Interaction", *Journal of Broadcasting 23*, no. 2, Kış 1979: 69.

rin "şeyler"e dönüştüğü birincil sürecin düşsel mantığının bir bileşimidir.

Haberlerin hemen başında sunucu seyircileri selamlarken, görüntüsüz haberde de esas sunucunun arkasında görünen dekorun kendisi, "konuşan özne"yi soyut bir harita ya da "duvar kâğıdı" gibi kullanılan bir yığın monitörü gösterir. Sözel duyurular ve başlıklar bir şehre işaret ederse de, dekor dünyanın dışında ve üstündeki bir yerdeki anlatının "ulusal hiçbir yer"ini gösterir. Sunucunun okuduğu görüntüsüz haberde esas sunucunun sağ ya da sol omzunun üstündeki çerçeve genellikle haber konusuyla ilgili bir simgeyi içerir. Bu simge (örneğin çıkarla, mübadele oranı ya da artan inşaat maliyetleriyle ilgili haberlerde bir yığın madeni para ya da bir dolar) görülebilir dünyayla keyfi, kültürümüzün etiketleyen ve gruplandıran simgesel sistemiyle ise çok daha doğrudan bir ilişki içindedir. "Pencere", "haber mekânı"nın esas sunucunun içselliğiyle belirsiz bir biçimde ilişkili olduğunu gösterir. Çizgi romanlardaki düşünce balonları gibi yerleştirilmiştir; esas sunucunun anlatımıyla aynı anda, sanki onun düşüncelerinin görsel ifadesiymiş gibi görünür. Dolayısıyla, bu görsel uygulama da esas sunucunun *gerçekten* bilgiyi içinde barındırdığını, *gerçekten* dürüst olduğunu kanıtlar tuhaf bir biçimde.

Video ya da film olarak "orada"n sunulan görüntüler daha açık bir gönderme yapıyormuş gibi görünür; çoğunlukla bir şehir manzarası, bir kır manzarası ya da anlatılan haberle ilgili bir sahneyle başlarlar. Ama daha yakından bakıldığında, sunucunun anlattıklarının görsel arkaplanının (örneğin Beyaz Saray, Capitol Hill, bir tarla ya da Kudüs'ün yukarıdan görünüşü) dikkatle seçilmiş bir "ikon", "gerçek" olan bir şeyin imgesi, önemi herhangi bir özgül olaya bağlı olmayan, bağımsız olarak varolan bir imge olduğu anlaşılır. Bir simge işlevi görür bu. Örneğin Capitol Hill, Kongre'deki bir olayı anlatan muhabirin arkasına özenle yerleştirildiğinde, muhabirin kendisini "simgesel olarak" konumlandırabilmek için "sahne"nin kendisini –Kongre'nin salon ve odalarını– terk etmesi gerekir. Görüntünün "oradaki" dünyayla gevşek bağı elbette olayları dünyada olan "şeyler", "görsel anlatım"a dönüştürülebilecek görülebilir değişimler sayan problematik anlayışla ilişkilidir. Bir olayı yapan şey kültürel olarak tanımlanmış, söylemde bir anlamla donatılmıştır. Belki

daha da önemlisi, olayın tümüyle söylem içinde var olabilmesidir. Doğal dünyadaki elle tutulabilir gözle görülebilir değişimler bile örgütlenmiş ve anlamlar, dünyanın simgesel sistemini yönlendirip hiyerarşi içine soktukları ölçüde bu değişimleri simgesel sistemde yönlendirip hiyerarşikleştirmek üzere harekete geçirilmiştir.

Esas sunucularla kaynaklar arasında monitörler aracılığıyla gerçekleşen konuşma, "olaylar"ın söylemsel doğasının kabulü gibi görünür. Monitör değişimlerinin içindeki "söylem gerçekliği"ni yukarıda tartıştık; "yüz yüze" konuşan bedenlerin ikona ve endekse dayalı gerçekliği de tuhaf bir biçimde zaafa uğrar. İnsanın söylemdeki eşini *gördüğü* ve işittiği monitör, birinin *görüldüğü* ve işitildiği kameradan ve ses alımından başka bir yere konabilir. Monitördeki imge genellikle ne gerçek hayattaki bir "konuşan kafa" büyüklüğündedir, ne de insanın konuştuğu kişiyi normal olarak bulduğu konumda olmak zorundadır (genellikle stüdyoda yukarıdaki devasa bir ekrandadır). Konuşma mantığının vektörleri yanlış yerdedir: İnsanlar, monitörlerde bir yığın "konuşan kafa" olarak birbiriyle konuşurken gösterilir. O halde monitör mantığı kafa karıştırıcı bir şeyi, mekândaki bedenlerin yüz yüze durumunun "gerçekliğini kaybetmesini" vaat eder.

Haber söyleminin tutarlılığı. O halde, habere tutarlılık katan şey, mekânsal ve zamansal bir birlik olarak tahayyül edilebilen göndergesel bir dünya değilse nedir? Haberin anlatımı üç yoldan ilerler: gazetelerdeki gibi başlıklar, (birçok çizim dahil) çeşitli türden imgeler ve sözel dildeki ses anlatımı (artı "ses bağlantıları"). Örneğin, haber sunucusunun dili çoğunlukla *öykü* tarzındaysa da vücudu yüz yüze *söyleme* göre ayarlanmıştır; hareket eden dudaklar görüntüyü ve seslendirmeyi tutarlı bir bütün, harfi harfine eşgüdümlü bir hale getirir. Yazılı ve sözel dil de aynı anda gerçekleşen farklı düzenlerdir. Bazen, seslendirmeyi harfi harfine tekrarlamak ya da imgeyi bir biçimde nitelendirmek için gazete başlığını andıran başlıklar bir imgenin üzerine düşürülür. Bunlar ayrıca, yine seslendirmeyi ve imgeleri tekrarlayarak, olay yerinden naklen aktarılan haberi belli bir yere ve belli bir anlatıcıya bağlarlar. Öyleyse başlıklar, bir okur yazarlık vurgusu katarak, sözel-görsel düzenleri tekrarlayarak ya da birbirine bağlayarak, gerektiğinden fazla vurgulama gibi bir rol üst-

lenir. Birbirine denk düşmeyen görsel, dilsel ve yazılı düzenler (kontrol odasındaki "eşleme" sürecinin karmaşıklığı düşünüldüğünde, arada bir gerçekleşebilecek, anlaşılabilir bir olay) "canlılık" etiğine bir şeyler katabilir ama birkaç gaf, haberin ve onu sunan kişiliklerin tutarlılığını, dolayısıyla da inandırıcılığını bozmaya yeter. İdeal olarak haber dikiş yeri olmayan, inandırıcı bir bütündür.

Haberler arasındaki süreklilik akışını sağlayan birkaç tür yer değiştirici vardır. Görsel yer değiştiricilerin birincisi ve en önemlisi, anlatımı bir anda bir başka haber kişiliğine, bir başka anlatım yerine yollayan bakış değişimidir. Daraltılmış çerçeveler gibi grafik düzenlemeler de mekânlar arasında "büyülü" türden bir geçiş sağlar. Döner koltuğun dönüşü de aynı endekse dayalı düzene girer. Yer değiştirici olarak bakış sağa sola hareket ederse de, bu mekânsal gösterge "gerçek" mekândaki bir yere bağlanmaz, yalnızca söylem içindeki öznenin konumunun değiştirilmesinden ibarettir.

Öyküler arasındaki sözlü ya da müzikli bağlantının gerekli dilsel bağlayıcılarla nedensel, mekânsal ve zamansal ilişkilerden oluşan ikincil bir mantık ekleme fırsatı sağladığı düşünülebilir. Oysa, haberler arasındaki bağlantıların konular arasındaki herhangi bir nedensel ilişkiden çok, söz sanatlarına ve klişelere –Freud'un "asonans,* sözel muğlaklık, anlam bağı olmadan zamansal denk düşme ya da şakalarda ya da sözcük oyunlarında kullandığımız türden bir çağrışım tarafından oluşturulan"[33] yüzeysel çağrışımlar dediği şeye dayandığını görürüz. Burada bile, medyanın en "gerçek" örneği olan televizyon ikincil bir mantıktansa birincil bir süreci taklit edebilir, genellikle de eder.

Ama belki de iki en önemli tutarlılık kaynağı şunlardır: İlk olarak, haber kişiliğinin değişmez mevcudiyeti ve haber konularının görünür kaynağının esas sunucunun tekil kişiliği olması; ikinci olarak, haber iletiminin belli zamanı ve sınırlı süresi. Ulusal haberlerin düzenli olarak hep aynı zamanda görünmesi, "yirmi iki dakikaya sıkıştırılmış bir gerçeklik portresiyle gecede 30 milyon insana ulaşan

* Yarım uyaklılık. –*ç.n.*

33. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, çev. James Strachey, New York, Norton, 1963: 568 (Türkçesi: *Rüyalar ve Yorumları*, çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel, 1993).

bu kolaj",[34] onu her gün kolayca yutulabilen bir kapsül haline getirir. Habere tutarlılık kazandıran bir şey de haberin belli bir mekân ve zamanla sınırlanmış olmasıdır. Haberlerdeki son gelişmeler ve araya giren önemli haberler televizyon programının her zamanki düzenini bozabilir (ya da ona eklenebilir) ki bu da haberin ayrıcalıklı doğasının bir işaretidir (haberlerdeki son gelişmeler, özellikle yerel haberlerde, reklam aralarında giderek haber özeti ve kendinin promosyonunu yapma biçimini almaya başlamıştır).

Ne var ki, bu tür araya girmelerle haber paketinin iç bütünlüğü arasında hassas bir denge vardır. Gerçekten şok etkisi yapacak ya da aşırı heyecan uyandıracak ulusal olaylar sırasında (örneğin insanın Ay'a ayak basması) haberlerin saatler süren bir zaman dilimine yayılması, toplumsal gerçekliğin temel bir parçasına yönelik bir meydan okumayla baş etme çabası içinde, kamuya hizmet edermiş gibi görünür. Bu, ortak bir ruhsal arınma için sıradan etkinlikleri durdurmanın bir yoludur. Bu tür "kriz" haberleri format bakımından önemli farklılıklar gösterebilir. Senatör McCarthy ve Watergate ile ilgili hafızalarda yer etmiş Senato oturumları gibi bazı örneklerde, katılımcılar kendi adına konuşur. Kennedy'nin öldürülmesi ve cenazesi ya da Demokratlar'ın 1968 Chicago Kongresi gibi başka örneklerde ise insanların olaylarla ilgili hatırladığı önemli şeylerden biri esas sunucunun duygusal tepkisidir (örneğin, Walter Cronkite'ın programı bitirirken birden gözyaşına boğulması ya da öfkeye kapılması, dürüst olduğu duygusunun altını çizmeye yarar).

Bir süre için iki tür kablolu haber kanalı vardı; bunlardan biri son gelişmelere ve sürekli değişen haberlere, ötekisi ise bugün de Cable News Network'te[35] süren, seyircinin kendi programına göre haber izlemesine izin veren dönüşümlü haber paketlerine, bir ileri bir geri giden bir anlatıma dayanıyordu. Haberlerdeki son gelişme-

34. Medya eleştirmeni Jeff Grienfield, "Lead Story: The News on the Networks" üzerine konuşuyor, yayınlandığı program *Inside Story*, PBS, 23 Nisan 1982, PTV Kopyası.

35. Cable News Network'ün sahibi The Turner Broadcasting System, daha önce ABC ve Westinghouse'un sahibi olduğu Satellite News Channels'ı 27 Ekim 1983'te nakit parayla 25 milyon dolara satın aldı. 13 Ekim 1983 tarihli *The New York Times* Satelitte News'un yayına başlamasından bu yana 40 milyon dolardan fazla zarara girdiğini yazdı.

leri aktaran model birçok nedenden ötürü başarılı olamadı; belki öncelikle bir model olarak, gerçekliğin bir tür paraleli olarak davranan, daima süren ve sürekli değişen "haber" fikri insanlarda kaygı uyandırdığı için. İnsan her zaman önemli bir şeyi kaçırabilirdi. Dahası, programı anlamak ya da ona hâkim olmak imkânsızdı. Bu model gerçekliği yerinden ederek, haber bağımlısını ara vermeden almaya davet ederken, alışılmış tarzdaki televizyon haberleri daha çok bir ilaç kapsülü gibi tasarlanıyordu.

Şurası açık: Kaygılar yeni izleyicileri harekete geçirir. Av Westin'e göre herhangi bir haber yayınının cevaplaması gereken soru şudur: "İçinde yaşadığım dünya emniyetli mi?" (s. 62). Herhangi bir haz ya da eğlence değeri, muhtemelen haber kişilikleriyle duygudaşlık ilişkisinde ve haberin kendi adına şiirsel ve biçimsel cazibesinde içerilmektedir. Bu temel kaygı (daha önce söylediğim gibi, tehlikede olanın yalnızca "benim dünyam" değil, simgesel sistemimizle ilgili bir toplumsal denetim aracı ve bir statü yoklaması olmasına rağmen) biz seyircilerin neden haberleri bilme, onlara inanma ihtiyacında olduğumuzu, dolayısıyla inançsızlığımızı neden gönüllü olarak askıya aldığımızı açıklar. Haber "paket"i ile "son gelişmeler" arasındaki denge, simgesel sisteme yönelik tehditle ve belli bir haber parçasındaki toplumsal gerçeklik normuyla ilişkiliymiş gibi görünür.

Siyasi iktidarın meşruluğunun sorgulanmasında haberin rolü her zaman karmaşık bir konudur. Haberi, örneğin Spiro Agnew ya da Moral Majority'nin (Ahlaki Çoğunluk) yaptığı gibi, bir "inandırıcılık boşluğu" suçlamasıyla gayri meşru ilan etme çabası, ona inandırıcılık kazandıran yapının çözümlenmesi ve eleştirisindense, genellikle haberdeki iktidar mekanizmaları için bir mücadele, onu siyasi olarak daha avantajlı bir "merkez"e yerleştirme çabasıdır. Batı'da haber anormal olan hakkındadır. Hemen her zaman "kötü" haberdir. Simgesel sisteme ve onun meşruluğuna yönelik meydan okumalar hakkındadır. Haber hem değişimi içerme ve etkisiz hale getirmenin, hem de başka sistemlerin ve doğal olguların meydan okumalarına tepki olarak değişen simgesel sistemler içinde hareket etmenin bir aracı olabilir.

IV. Geçiş Olarak Haberin İşlevi: Tören mi Yoksa Ayin mi?

Özetlersek, televizyonun ortaya çıkışından bu yana haber kişiliğinin doğuşu, haberin seslenme tarzında ve inandırıcılık temellerinde değişimlere yol açmıştır. Bu haber formatıyla ilgili araştırmam, bu formatın yaşantının daha "birincil" yönlerini taklit ettiğini göstermiştir: Yüz yüze ilişkiler ve konuşmanın gerçekliği; daha geleneksel nesnel değerlerin yanı sıra konuşan öznenin "büyü"süne ve karizmasına dayanan inandırıcılık; mantığa uygun kılınan bir "gerçekçilik" ya da dış dünyanın bir benzerindense birincil süreçten etkilenen görüntüler. Ayrı bir tür olarak değil de, bir bütün olarak televizyonun parçası olarak haber aynı zamanda önemli bir toplumsallaşma aracıdır.

Haber ya da televizyon gerçek anlamda bir dost, bir sohbet arkadaşı, mahrem bir hayal ya da bir ebeveyn haline gelmedi. Aksine, bu birincil deneyimlerle toplumsal gerçekliği kuran ve meşrulaştıran ikincil araçlar arasındaki sınırları belirsizleştirdi. Seyirciler olarak tepkilerimiz de daha belirsizleşti: Haber kişiliğiyle ilişkimiz "sosyalimsi", yani bir makineyle ilişkiyle tanıdık bir insanla ilişkinin ortasında bir yerde olabilir. "Bilmemiz", yüz yüze karşılaşmanın "tam" kişisel bilgisi değilse de, haberin her zaman sağladığı *tanışıklıktan* öte bir şeydir. "İnancımız" da "tam" değildir, ama çeşitli derecelerde "Biliyorum... ama yine de..."den oluşur. Gönüllü olarak, haber biçiminin yukarıda tartışılan çeşitli boşluklarını görmezden gelip, habere ve haber kişiliğine temsil ettikleri imgesel birliği ve tamlığı bağışlarız.

Haberin nasıl işlev gördüğünü anlamak açısından, haberin televizyon programlarında ve günlük hayatta *ne zaman* göründüğünü incelemek aydınlatıcıdır. ABD'nin Batı Kıyısı'nda hafta içinde başlıca haber dönemleri, (merkezi haber bülteni, yerel haberler ve haber magazin programları dahil) sabah 7:00-9:00 arasında, akşam (yerel ve prime-time ana haberler dahil) 17:00-19:30 arasında ve akşam geç saatlerdedir (yerel haberler 23:00; ABC'nin *Nightline*'ı 23:30).

Sabah haberleri soap opera'lar, talk show'lar, eğlence programları ve filmlerden oluşan gündüz programı akışını başlatır. Akşam

haberleri, gündüz akışından sonraki bir noktalama işareti, 19:30'daki prime-time haber magazin akışının ve 20:00'ye gelindiğinde başlamış olan kurgusal ve eğlence programlarının prelüdüymüş gibi işlev görür. Sabah ve prime-time haberleri, günün iş ve boş zaman arasındaki önemli eşiklerinde yer alır. Sabah haberleri, belli bir tür gerçekliğin hâkim olduğu evin mahremiyetinden tümüyle farklı rol, hiyerarşi ve kuralları olan bir başka gerçekliğe, iş dünyasına geçişi önceler. Sabah haberleri seyirci/işiticiyi iş dünyasının ritimlerine doğru hızlandıracak bir alarm ve sürat belirleyici gibi kullanılabilir; ne kadar az dikkatle izlenirse izlensin haber kişiyi toplumsal gerçeklik içinde yönlendirebilir. Jane Feuer *Good Morning America*'da esas sunucular arasındaki ilişkilerin yapısının ve dekorun "ailevi" nitelikte olduğunu ileri sürmüştü.[36] Akşam haberleri ise tersine esas sunucu-muhabir ilişkileri açısından daha hiyerarşik "iş" yapısını taşır; haber kişiliklerinin içinde bulundukları dekor, giydikleri kıyafetler ve davranışları iş dünyasından ve onun dayattığı rollerden alınmıştır. Yine de bize sesleniş tarzı kişiseldir; bize bir rol, tip ya da bireyin değil, kalbi ve kafası olan bir kişinin seslendiğini anlarız. Akşam haberleri karma bir biçimdir; bir gerçeklikle bir başkası arasındaki, yani iş dünyasının talep ettiği dikkatlilikle televizyonun prime-time tiyatro ve eğlence programlarının ve iş yorgunluğunun (hatta bir başka iş biçimi olan "tüketmenin") sağladığı gevşeme arasındaki geçişi kolaylaştıran bir dekompresyon odasıdır.*

Oysa geçişte, haber ve iş dünyası, özel hayatın düşü andıran gerçekliğine üstünlük sağlar, "benim kendime olduğumdan daha gerçek" hale gelir. Haber egemen değerlerin ve oradaki dünyanın üstünlüğünü kurarak, kişisel deneyimden çok onun gerçekliğiyle ilgili duygumuzu alt eder. Özel etkileşimin birincil biçimlerinin ilhakı ve (hem bize hem de "iç duvar"ın arkasındakilere) hitabın haber kişiliğinin tekeline geçmesi, haberin naklettiği "toplumsal gerçeklik"in meşrulaştırılmasına yardımcı olur.

Haber gündelik bir geçiş ayinidir. Kuşkusuz dinsel bir olgu değildir ama bazı özel ayrıcalıklara –bir tür kutsal statüye diyelim is-

* Uçuşa hazırlık için normal basıncı azaltan kapalı hücre. –*ç.n.*

36. Feuer, *Regarding Television* içinde.

terseniz– sahip gibidir ve Hıristiyan kilisesindeki kutsama ayini gibi belli zamanlarda gerçekleşir. Kutsama ayini gibi –ki bunun ardışık boyutu ayini oluşturur– onun da işlevi "ilelebet parçalanan dünyaları onarmaktır".[37] Victor Turner ayinin hemen her zaman bir başka duruma geçişe eşlik ettiğini yazar; tinsel bir boyutu vardır ve "belli zamanlarda onu gerçekleştiren topluluğun en derin değerlerini dile getirir" (s. 83).

Öte yandan Turner ayini törenden ayırır: Ayin bir dönüşüm aracı, kültürün şart kipiyken, tören bildirme kipindedir; bir normu, akışa karşı düzeni onaylama yoludur. Tören "kültürün yapılmış, kolay şekillendirilebilir ve değiştirilebilir bir şey olmasının yol açtığı temel soruları safdışı bırakır... evrenin ve toplumsal dünyanın ya da onların belirli bir küçük parçasının düzenli, açıklanabilir ve o an için sabit olduğunu ifade etmeye çalışır."[38] O halde, ayin soyundan gelen anlatılar "insan davranışlarını harekete geçiren... değer ve hedefleri bir arada tutan yüce (araçlar)"ken (s. 87-88), tören kişiyi en öznel, ilişkisel düzeylerde işin içine katmaya çalışmayan bir toplumsal denetim biçimidir.

Kuşatıcı değil de sınırlı türden bir esas sunucusu ve monolog üzerine kurulu bir yapısı olan, bildirme kipindeki bugünün ulusal haberi esas olarak törenseldir; normları sabitleştirir ve tepkileri sınırlar. "İş ilişkilerinin dışında" sayılamaz pek; kendisi bir metadır, izleyicisini de bir meta olarak mübadele eder. Ne yansıtıcıdır ne de kişilerarası. Yine de haber ayin olmadan "yaşanmış bir gerçeklik" haline gelemez; dolayısıyla, ayinsel yönler içeren, daha yüksek değerleri anıştıran, kendisi belirsizlikler ve henüz görünmeyen alternatiflerle, kültürün grotesk biçimlerde yeniden bir araya getirilmiş yönleriyle, tanıdık olanın eşi benzeri görülmemiş bileşimleriyle dolu karma bir biçimdir. Kriz haberlerinin mi yoksa her günkü normun mu daha büyük bir dönüşüm potansiyeli barındırdığı, araştırmaya

37. Roy Rappaport, *Ecology, Meaning and Religion*'dan (Richmond, CA, North American Books, 1979) yapılan alıntılar Turner'dan. Gregor T. Goethals *The TV Ritual: Worship at the Video Altar*'da (Boston, Beacon Press, 1981) bir bütün olarak televizyonun ayinsel yönünü tartışır.

38. Yay. haz. Sally Moore ve Barbara Myerhoff, *Secular Ritual* (Amsterdam, Royal von Gorcum, 1977: 87); alıntılar Turner'dan: 16-17.

değer bir soru. Ayrıca haberin daha yansıtıcı, daha kişilerarası başka biçimlerini de tahayyül etmek mümkün. Haberde karizmatik ve birincil biçimlere başvurmak, haberin Rönesans'tan ve sanayileşme çağından bu yana Batı kültürüne egemen olan gerçekçilik, okuryazarlık ve nesnellik biçimlerinden uzaklaşmaya yönelik daha büyük bir kültürel değişimin parçası olabileceğini ima eder aynı zamanda. Haberin bu kültürel dönüşümün parçası mı, belirtisi mi, yoksa kışkırtıcısı mı olduğu henüz cevaplanmamış bir soru. Karma haber biçimi, bize söylem olarak seslenen bu temsil, "sözlü" bir kültüre dönüşün habercisi olmaktansa, yeni kültürel biçimlerin ortaya çıktığına, karmaşık bir doğanın sınırlarının yeniden çizildiğine işaret eder.

5

Durum Komedisi, Feminizm ve Freud

Gracie ve Lucy'nin Söylemleri

Patricia Mellencamp

"Yaparım" dediğimiz için, yapmadığımız çok şey var.

LUCY RICARDO

Bu iki farklı hayat tarzı,
erkeklerle kadınlar arasındaki bir savaş.
Cinsler savaşı mı?
Cinselliğin bu işle bir ilgisi yok.

GRACIE ALLEN VE BLANCHE MORTON

1940'LARIN SONU VE 1950'LERDE belli başlı radyo kanallarına bağlı ya da bizzat onların mülkü olan televizyon, radyonun yıldızlarını, biçimsel özelliklerini ve zamanlarını küçük sahne-ekranlar aracılığıyla yeniden işleyip kullanarak bütün günü dolduruyordu. Vodvil ve sinema, her ikisi de sese dayanan, her ikisi de hızla gelişen banliyölerde etkili olan, eve yönelik bu doymak bilmez kitle iletişim araçlarının her ikisini de besledi. Yarışma programları, haber, müzik, varyete, güreş/boks, moda/yemek pişirme ve komedi programlarının ticari bir kolajıyla her iki kitle iletişim aracı da iyi kurulmuş anlatıya karşı nispeten saygısızdılar, mali destek sağlayan şirketlere ve seyirciye ise tapıyorlardı. Televizyon o yıllarda (ve bugün hâlâ) hem bir ekolojiydi –yıllar süren bir tekrar ve yeniden işlemeydi– hem de bir aile meselesiydi; 1950'lerde toplu olarak oturma odasından yürütülen, düğmenin Baba'nın hâkimiyetinde olduğu bir aile

meselesi. Televizyon bir statü simgesi, tepeden ilan edilen ekonomik durum, gelip izlemeleri için başka çiftlere yollanmış bir davetiyeydi.

Banliyödeki televizyon sahipleri gibi varolan dört televizyon kanalının da statü kaygıları vardı; bu yüzden "haber", "eğlence"den sözde farklı, ayrı bir gerçek ve meşruluk kategorisi haline getirildi. 1950'lerin başında Birleşmiş Milletler tartışmaları yayınlanarak televizyona saygınlık kazandırıldı. Örgütlü cinayeti araştıran Kefauver Kongresi komitesinin görüşmeleri New York'taki WPIX tarafından ekrana getirildi; kanallar bu "gerçek hayat" dramlarını iyi izlenme oranlarıyla seyirciye ulaştırdılar. Nisan 1951'de General Douglas MacArthur'un Kongre'deki konuşması yayınlandı; sözleri "sınırlandırma"yı* ve Truman yönetiminin sınırlı savaş politikasını hedef alıyor, yalnızca dünya olaylarında değil, aynı zamanda toplumsal olaylarda da büyük bir hızla paranoyak ya da komplocu yorumu devreye sokuyordu. Temmuz 1952'de GOP kongresi televizyondan yayınlandı ve Stevenson ile Eisenhower izleyen seçimlerde kısmen televizyonda savaştılar. Ordu-McCarthy soruşturmaları 22 Nisan 1954'te başladı ve Senatör Joseph McCarthy'nin orduyu "komünist sızma"larla suçladığı saatler boyunca yüksek izlenme oranları aldıktan sonra canlı yayından kaldırıldı.[1]

"Gerçek"le –iktidar, siyaset ve "doğru"yla ilgili olaylarla– ilgili saygınlık uyandıran bu yayınların yapıldığı, televizyon yayınlarına geniş çaplı izin verilip yayın süresinin uzatıldığı bu dönemde kadınlar şehri, işgücünü ve ücretli işlerini terk etmeye; banliyölere, boş zaman ve sükûnete taşınmaya; çocuk yetiştirmeye ve evle iş arasında mekik dokuyan, bitkin halde eve dönen kocalarını hiçbir ücret almadan yatıştırmaya teşvik ediliyorlardı. Elbette pek çok kadın bunu kabul etmedi. Otuz beş yaşın üstündeki kadınların çoğu ücretli işgücünde kaldı; kendilerine izin verildiğinde, savaş gemileri yapmak yerine başka işlere girdiler. Bu koşullarda, tıpkı radyo gibi televizyonun, özellikle de durum komedilerinin, arka bahçesinde

* Politik, ekonomik ve ideolojik baskılarla düşman gücün belli sınırların ötesine yayılmasını engelleme politikası. –*ç.n.*

1. Eric Goldman, *The Crucial Decade and After: America, 1945-1960* (New York, Vintage Books, 1956 ve 1960).

mangal yapılan bir buçuk banyolu kır evinin yeni, hayali, saadet dolu ev havasına hem hizmet sunacağı hem de onu destekleyeceği son derece mantıksal ve elbette tarihseldir. "Sınırlandırma", 1950'lerde Amerika Birleşik Devletler'inin dış politikası olarak geliştirilmiş savunmaya yönelik bir askeri stratejiden ibaret değildi; aynı zamanda ev cephesinde de uygulanıyor, kadınları işgücünden dışlamayı, evde tutmayı hedefliyordu.

Televizyonun, kadınların aileyle sınırlandırılmasına yönelik güçlü bir mekanizma olduğunu savunmak pek de özgün bir görüş değil. Yine de program stratejileri, çoğu söylemin varsaydığının aksine, pek yekpare ya da tam anlamıyla tipik değil, insanda merak uyandıran karmaşık özellikler taşır. Benim açımdan iki konu merkezi önem taşıyor: 1950'lerin başındaki komedilerde kendilerine özgü güçleriyle dikkati çeken, çoğu otuzlarının sonunda ya da kırklarında olan kadın yıldızların önemi; ve kadınların bu gücünün komedilerde zamanla aşınması. Durum komedisinde kadmların edilgenleştirilmesi, türün alanının değiştiğine ilişkin tek bir eleştirel söz edilmeden, 1950 ile 1960 arasında gerçekleşti: Ev kadını, bir yandan hâlâ evi çekip çeviriyorsa da şakacı bir isyankâr ya da iş arayan veya işi olan iyi giyimli, hazır cevap, safdil bir muhaliften –dil (Gracie) ya da beden (Lucy) aracılığıyla denetlenemez bir konumdan– mutluluktan uçmuyorsa da halinden memnun anlayışlı bir ev kadınına (Laura Petrie) dönüştü. Bunu akıldan çıkarmadan, özellikle televizyonun ilk yıllarındaki belli programları incelememiz gerekiyor. Bu çalışma, Ekim 1950'den Gracie'nin programdan ayrıldığı Haziran 1958'e kadar çarşamba geceleri yayınlanan *The George Burns and Gracie Allen Show*'un kırk bölümünün; bir de Ekim 1951'den Mayıs 1957'ye kadar pazartesi akşamları yayınlanan *I Love Lucy*'nin 179 bölümünden 170'inin genel çözümlemesine dayanıyor. Ayrıca Freud'un şakaların, komikliğin ve mizahın radikal temelleri ve "özgürleştirici" işleviyle ilgili yorumunu –Amerikalı kadınların potansiyel sınırlanması için belki de bir başka "yabancı" politika olan bu yorumu– yeniden düşünme yönünde bir adım atıyor.

I

1949'da haftada üç kez on beş dakikalık bölümler halinde canlı yayına çıkan yazar, yapımcı ve yıldız Gertrude Berg kendisini münasebetsizliği, öğütleri ve tavuk çorbasıyla ünlü tipik Yahudi anne Molly Goldberg'in arkasına gizledi. Penceresinden dışarı sarkıp bize büyük bir samimiyetle itiraf ederdi: "Bay Goldberg kafeini alınmış Sanka kahvesi içmeseydi ne yapardım kim bilir, hâlâ evli olup olmayacağımızdan bile emin değilim... bir kez deneyin, size söyleyeceğim bu." Programın büyük ilgi görmesi, sonraki yıllarda çığ gibi ekranı dolduran; radyonun, vodvil tarzı "karıkoca" skeçlerinin, müzikholün, *commedia del arte*'nin kalıplaşmış sahne ve karakterlerinin doğrudan devamı olan durum komedilerinin işaretiydi. Sponsorlu program ve yıldızların devreden çıkması da televizyonun şirketleşmesinin bir başka biçimiydi.

1950-51 sezonunda yayına giren *The George Burns and Gracie Allen Show* bu geleneği sürdürdü. Burns ve Allen 1926'daki evliliklerini, vodvillerini, radyo ve sinemadaki bildik gösterilerini ve karakterlerini/yıldızlarını daha yüksek sınıfa özgü bir durum komedisine aktarmışlardı – bir bütün olarak "kitle kültürü" denen şeyin bir süreç olduğunu gösteren tarihsel bir bileşim: Çeşitli kitle iletişim araçlarından alınıp yeniden işlenmiş ve tarihsel anlar içinde bir bağlama oturtulmuş bir söylem, sahne ve skeç derlemesi. Son moda giyinen, olmadık akıllar yürüten soytarı Gracie'yle varlıklıların banliyösü Beverly Hills'de oturan, özlü şakaların adamı, lafı gediğine oturtan, iki dirhem bir çekirdek ve rahat George'a yer veren bu gösteri, Molly Goldberg tarzı programlarla benzerliğine rağmen, mutlu karıkocanın yeni versiyonunu temsil ediyordu. Gracie, televizyonun şehirdeki bir apartman dairesinde oturan koruyucu, yine de otoriter annelerine benzemiyordu kuşkusuz. Yine de "Gracie" olarak tanıdık bir biçimde farklıydı. Dilin ve mantığın yasalarını ve sözdizimini bozan tekniği, konuşmanın keyfi ve uzlaşımsal otoritesini komik bir biçimde kaydırarak ya en yakın ya da en beklenmedik gönderilene geri göndermeden oluşuyordu (arkadaşları ya da biz anlar anlamaz kendi kurallarını da yıkıyordu). İnsanı hayrete düşüren dolambaçlı

sözler sonunda (haftanın "olay örgüsü"nü bunlar oluşturuyordu) istisnasız hepsi doğru çıkan akıl almaz entrika ve öyküler uydurarak erkek karakterlerin hepsini, kadınlarınsa çoğunu afallatıyordu.

Her haftanın programının rasgele kurulmuş anlatıları, sırf vodvilin bildik özelliklerini sürekli kılmak için kullanılıyordu; esas olarak da George onlarla dalga geçsin diye vardılar. Senaryo çoğunlukla şöyleydi: Sıradan bir olay –alışveriş, sinemaya gitmek– Gracie tarafından "yanlış yorumlanıyor", içinden çıkılmaz bir hale getiriliyor, ardından Gracie rasgele ikinci bir olayı ilkine bağlıyordu. Örneğin, koleje giden oğulları Ronnie'nin USC gazetesi için bir öykü yazması gerekmektedir; Gracie'nin kapı komşusu ve sırdaşı Blanche Morton da yeni bir tabak takımı almak ister. Gracie, birbiriyle hiçbir ilgisi olmayan bu iki sorunu birbirine bağlayarak Ronnie'nin zengin arkadaşının arabasını çalmış gibi yapar. Araba Morton'ların garajında bulununca, Blanche'ın kocası Blanche'ın satın aldığını düşündüğü bu "yeni" arabaya para vermediği için o kadar rahatlar ki, tabak takımını satın almaya güle oynaya razı olur; Ronnie de hırsızlık öyküsüne kavuşur.

Dizide, olay örgülerinin tümüyle saçmalık üzerine kurulu mizahi yapısına ek olarak bir de eve gelip de Gracie tarafından alıkonan (postacı dahil) çok sayıda şaşkın karakter yer alıyordu. Karakter olay örgüsüyle ne kadar ilgisizse ya da olan bitenin ne kadar masum bir seyircisiyse o kadar iyiydi; Gracie'nin komedi tarzı büyük ölçüde öteki karakterlerin şaşkınlığına dayanıyordu. Onun çocukça, dostane mantıksızlıkları karşısında dilleri tutuluyor, istemeden rıza gösteriyorlar, nihayet tepkiyle bakakalıyorlardı. (Bu, son söz ya da bakışın daima Lucy'ye verildiği, yayına hazırlanan her gösteride farklı özdeşleşme ve seyirci konumu mekanizmasının söz konusu olduğu *I Love Lucy*'nin tam tersiydi.) Ardından George seyirciye göz kırparak ya dilsel kargaşaya katılıyor ya da her şeyi yerli yerine oturtuyordu. Ama onun devreye girmesi bizlerin değil, kafası karışmış, dili tutulmuş karakterlerin olup biteni anlaması içindi; Gracie'nin davranışları ve mantıksızlıklarıyla ilgili Aristotelesvari çözümlemeleri onları iyice şaşkına çeviriyordu. Nihayet, her gösterinin sonunda George Gracie'ye yapması gereken şeyi hatırlatıyordu: "İyi akşamlar de Gracie."

50'lerin modası şık kıyafetler içinde, çalışma odası, verandası, iki arabalık garajı olan bir evde yüksek orta sınıf ortamında yaşayan, sürekli vazolara çiçek yerleştiren ya da akıl değil de kahve ikram eden Gracie tuhaf bir biçimde düzenden yoksundu. Kadınlara uygun görülen bütün klişelerin –mantıksız, çılgın, saçma, hepsi kendi tuhaf hayat anlayışına ve mantığına sahip ve bu doğrultuda himaye edilen– altında ezilmesine rağmen, bazı bakımlardan erkeklerin denetiminin dışında (ya da ötesinde) gibiydi. Gösterinin ve öykünün sunucusu olan daima sadık ve şaşkın Harry VonZell'in ve skeçlerdeki öteki karakterlerin tersine, ne Gracie ne de (Gracie'yi hem seven hem de anlayan) komşusu Blanche George'a saygı duyuyor, onun zekâsından ürküyordu; aslında Gracie ne onu ne de başka bir otorite figürünü pek önemsemiyordu. Davranış kurallarına uymuyor, erkek egemen yasaları tersine çeviriyor, Freud aracılığıyla Jean Baudrillard'ın iddiasının bir örneğini sunuyordu: "Söylemin yıkıcı bir tersine çevrilmesi olan nüktedanlık, kendi başına bir başka kodu temel almaz; egemen söylem kodunun anlık yapıbozumu aracılığıyla iş görür. Kod ve mesaj kategorilerinin buharlaşmasına yol açar"[2] Erkek egemenliğinin "egemen söylem kodu", yardımsever George aracılığıyla, Gracie'nin bu buharlaştırmasını, dilin tam anlamıyla yapısını bozmasını ve onun inanılmaz aile öykülerini içermeye çalışır. Sistemin kazanıp kazanmadığı sorusu, çözümlemecinin siyasi olarak nerede - George'un çalışma odasında mı, yoksa kadınlarla birlikte mutfakta mı– olduğuna bağlı olarak her iki biçimde de cevaplanabilir.

Gracie'nin asıl hüneri, sözel düzeyde ya da bizzat anlatının özünde olmadık mantıklar yürütmesiydi: İlki akla mantığa sığmayan bir saçmalığa (ki Gracie'nin komedisi nihai olarak böyle düşünülebilir), ikincisiyse o haftanın bölümündeki olayları kışkırtarak bölümün çözümüne yol açıyordu. Dahası, olmadık akıl yürütmeler ne kadar inanılmaz olursa olsun her zaman "doğru" çıkıyordu. Örneğin şu bölümü ele alalım. Yer, Gracie'nin fırfırlı perdeli güneşli mutfağıdır; or-

2. Jean Baudrillard, "Requiem for the Media", *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, çev. Charles Levin, St. Louis, MO, Telos 1981: 184 (Türkçesi: "Kitle İletişim Araçları İçin Ağıt", *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, 2004).

tada bir masa, otomatik kahve makinesi ve çeşitli çıkış kapıları vardır. Bölümün başındaki durum şu konuşmada açığa kavuşur.

GRACIE: Beni eve getirdiğiniz için teşekkür ederim Dave.

DAVE: Arabanızı çekmek sorun olmadı benim açımdan Bayan Burns.

GRACIE: Sıcak kahve var. Biraz ister misiniz?

DAVE: Merak ediyorum Bayan Burns. Bu küçük tamir işini kocanıza nasıl açıklayacaksınız?

GRACIE: Ona olan biteni olduğu gibi anlatacağım. Alışverişe çıktım ve bir bluz aldım ve eve dönerken nasıl çadır kurduklarını seyretmek için durdum ve bir fil gelip çamurluğuma oturdu ve onu ezdi.

DAVE: Asla inanmayacaktır.

GRACIE: Tabii ki inanacak. Bir çamurluğun bir fili taşıyacak kadar sağlam olmadığını bilir. George, sandığınızdan daha zekidir.[3]

Gracie, anlattığı hikâyenin doğru olduğunu kanıtlamak için George'a bluzu gösterir. Kendine özgü tuhaf neden-sonuç bağlarının fizikle, dilin keyfi uzlaşımlarıyla ya da sağduyuyla hiçbir ilişkisi yoktur (ya da her bakımdan ilişkisi vardır). Birçok açıdan konuşma üslubu tarihdışı olduğundan, yani dilin kurallarına uymakla birlikte konuşanı ve durumu hesaba katmadığından, eşine az rastlanır biçimde komiktir. Chico Marx gibi o da dili sözlük anlamıyla alır; ama Chico'dan farklı olarak başka karakterler üzerindeki etkisinden habersizdir.[4] Gracie sözlerini herhangi bir tepki ummadan, bir beklentisi olmadan boş bir yüz ifadesiyle sarf eder, söylemsel anlaşmanın terimlerinden habersiz aynı etkileyici ses tonunu kullanır; zaten söylemsel anlaşmayı sonunda her hal ve şartta yeniden kuracaktır.

Bu bölümün geri kalanı, öykünün yeniden anlatılmasından oluşur; önce Blanche'a (Blanche da kocası Harry'ye anlatır), ardından sigorta görevlisi Prescott'a, aynı anda Harry VonZell'e ve sirkte çalışan Stebbins'e. Esas olarak bir solo anlatı tellalı olan George ise yorumlarla ("Bütün istediğim küçük bir kanıttı"), hayatla ilgili gözlemler ve evlilik hakkında ironik özdeyişlerle ("Evli insanlar birbirine yalan söylemek zorunda değil. Bunu bizim için yapacak avu-

3. Transkripsiyon banttan yapıldı.

4. Şakalar ve komikliğin Marx kardeşlerin akıldışı erkek dünyasındaki yeriyle ilgili daha ayrıntılı açıklamalar için "Jokes and Their Relation to the Marx Brothers" adlı yazıma bakılabilir, *Cinema and Language*, yay. haz. Stephen Heath ve Patricia Mellencamp, Frederick, MD, University Publications of America, 1983.

katlarımız ve arkadaşlarımız var") sürekli olarak Gracie'nin safdillik ikilemine müdahale eder. George Gracie'ye "doğru" hikâyeyi anlattığı takdirde kendisine bir vizon kürk alacağını söyler, ama "doğru" hikâye aslında Gracie'nin ona biraz önce anlatmış olduğudur. Gösteri, bir mahkeme sahnesiyle son bulur; herkes Burns'lerin oturma odasında oturmakta, Gracie'nin anlattığı ilk hikâyenin doğruluğunu kabul etmektedir ki hikâyeyi doğrulayan, "görmek inanmaktır" diyen tamirci Dave'dir. Gracie'nin sözlerini doğrulayan erkek bakışının doğruluğu hem genel olarak dizide hem de bu programda durmadan tekrarlanır. "Arabanızı çekmek için sirke gelmeseydim, ben de inanmazdım," der Dave. Son sahnede bir kez daha tekrarlar: "Kendi gözlerimle görmeseydim, ben de inanmazdım." George'un başkanlığını yaptığı, sorunu çözen bu duruşma sırasında yeni bir karakter –kürkçü Dufy Edwards– Gracie'nin yeni kazandığı kürk mantoyla içeri girer ve George'a şunları söyler: "Gösterinizi hep izliyorum. Kaybedeceğinizi biliyordum." Lucy'nin tersine Gracie anlatıda daima kazanır, hikâyesini geçerli kılan da budur.

Bununla birlikte, geçerli olan başka kodlar da vardır: George mizansenin merkezindedir, hareket eden kamera tarafından da ekranın tam ortasına kadrajlanır; bütün öteki karakterlerden daha uzun boyludur; kameraya doğrudan bakması sayesinde seyirciye ulaşabilir. Bize (belki de dünyanın her yerindeki ebedi kocalara) aramızdaki danışıklı dövüşü ima edercesine yan bakışlar fırlatarak bilgiç bilgiç kafa sallar. Sonunda Gracie ekranın solunda kalır; anlatıyı ve kürk mantoyu kazanır ama ekrandaki merkezi yerini kaptırır; belki daha da önemlisi hiçbir zaman "bakış"ın sahibi değildir. İktidarı büyük bir kararlılıkla dilde arayan Roland Barthes şunu sorar: "Konuşma nerededir? İfade biçiminde mi? Dinlemede mi? Birinin ötekine verdiği cevaplarda mı? Sorun, işlevlerdeki ayrımları ortadan kaldırmak değil, ... konuşma konumlarının istikrarsızlığını... sersemletici dönüşlerini korumaktır."[5] Dönüşler sersemleticidir; yine de Hollywood dedikoducusu, eleştirmen ve CBS başkanı William Paley'nin

5. Roland Barthes, "Writers, Intellectuals, Teachers", *Image-Music-Text*, yay. haz. Stephen Heath, Londra, Fontana/Collins, 1977: 205-6 (Türkçesi: "Yazarlar Aydınlar Öğretmenler", çev. Osman Akınhay, *Edebiyat ve Eleştiri*, no. 4, Güz 1993: 145-61).

golf arkadaşı sıfatıyla eğlence programlarının şık ismi George Burns, şefkat yüklü tevekkülü, alaycı gülümsemesi ve durumun, komedinin ve televizyonun sabun köpüğünü andırır hafifliğinin yarı şaşkın farkında olmasından güç alan anlatı "mantığı"yla gösteriyi yönetir. Baştan sona her programda Gracie apaçık biçimde gölgede bırakılır; George'un yalnızca kameraya bakışlarından ve doğrudan seyirciye konuşmasından ötürü değil, aynı zamanda çalışma odasındaki televizyondan programı değerlendirmesiyle ve sesi evlilik, Gracie, Gracie'nin akrabaları, film yıldızları, gösteri dünyası ve "hikâye" üzerine yorumlarda bulunurken, görüntüsünün arkaplandaki eylemin üzerine düşürülmesiyle de.

Samuel Weber, Freud'un *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905; *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri*) konusundaki çözümlemesinde "Aufsitzer" ya da şaka beklentisi yaratan, karşıdakini gizli bir anlamı araştırmaya yönelten, saçmalık üzerine kurulu şakalarla ilgili ilginç bir okuma önerir. "Ama hiçbir anlam bulunamaz, çünkü gerçekten saçmadırlar," der Freud. Weber beklentinin "şakanın kendisiyle başladığı bilmecemsi ifadeye anlam katma" arzusundan kaynaklandığını savunur: "... bu tür şakalar dinleyenin arzularıyla 'oynar'... Bu 'beklenti'yi uyandırıp onu karşılıksız bırakarak ... bu tür şakalar, analizdeki kişiyle anlamlı bir diyaloğa girmeyi reddeden analistin söylemine çok benzer bir tarzda işlev görür."[6] Yine de Weber'in bakışını Gracie'ye uygulamak, George'u değil de *onu* analiste benzetmek zordur. Sonuç olarak, seyircinin danışıklı dövüş içinde olduğu kişi George'dur; Gracie'yi merkezi, hoşgörülü, düşünceli bir üstünlük noktasmdan işiten de yine George'dur. Panoptikondaki merkez kulesinde ya da divanın arkasındaki analist koltuğundaymış gibidir; bütün sahneleri görebilir, kendisi ise görünmezdir.

Weber'in yazdığı gibi, bu şakalar bizi gezmeye götüren "hadi gidelim"lerdir. "Çünkü yolun sonunda bulup bulacağımız saçmalıktır: 'Gerçekten saçmadırlar,' der Freud, bizi, bizi olduğu kadar kendisi-

6. Samuel Weber, *The Legend of Freud*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982: 114.

7. *A.g.y.*: 114.

ni de temin etmek için."[7] Belki de *Burns and Allen* kadınların hayatının gerçekten bir saçmalık olduğuna ilişkin koskoca, erkeksi bir teminat olarak yorumlanabilir. Aufsitzer, şaka beklentisi üzerine oynanan bir şakadır ve açıkça karmaşık bir konudur: Gracie Allen'ın durumunda, şen şakrak benimsenen geleneksel anlamın reddidir ve Blanche Morton tarafından bir isyan olarak yüreklendirilir; bir üstben olarak "(kendini) kendi kendine yeten bir nesne olarak birleştirmek, onarmak ...ve konumlandırmak"[8] için narsisistik bir çaba içindeki George'un sınırsız bilgisiyle de seyirci için belli sınırların içine hapsedilir.

George'un "ciddi adam"* olduğu, dolayısıyla bir parça daha aşağıda bir konumda bulunduğu gerçeği de bizi aldatmamalı. Bu konumu kendisi şöyle tarif etmişti:

> Beni hiç görmemiş olanların yararına, piyasada ciddi adam olarak bilinenlerdenim. Bu adamın ne yaptığını bilmiyorsanız, ben size anlatayım. Komedyen güldürür. O zaman ben komedyene bakarım. Sonra seyirciye bakarım – böyle... Buna duraksama derler...
>
> Bu adamın bir başka görevi, komedyenin söylediklerini tekrarlamaktır. Gracie "Bugün tramvayda komik bir şey oldu," derse, ben de "Bugün tramvayda komik bir şey mi oldu?" derim. Doğal olarak cevabı büyük bir kahkaha koparacaktır. O zaman ben de ünlü duraksamalarından birine girerim...

Ama George hiçbir zaman bir "ciddi adam"dan *ibaret* değildir. Monolog şöyle devam eder:

> O kadar uzun yıllardır bu işteyim ki, alışkanlıktan her şeyi tekrarlarım. Geçen gün bir adamla balığa çıktım, adam denize düştü. "İmdat! İmdat!" diye bağırıyordu. Tabii ben de "İmdat mı?", "İmdat mı?" dedim. Gülmesini beklerken, adam boğuluverdi.

Bu komik hikâye George'un davranışlarını olduğu kadar, vodvildeki kökenlerini de tam olarak tanımlar. Kaçınılmaz olarak, çoğu durum komedisindeki erkek başrol oyuncusu gibi, nihai ve denetle-

* Burada "sahnede komedyenle birlikte oynayan, esas işlevi komedyene 'çanak tutmak' olan ciddi görünüşlü oyuncu" anlamına gelen *straight man* kullanılıyor. –*ç.n.*

8. *A.g.y.*: 116.

yen bakış ya da kahkahanın sahibi odur. Sınırlandırma, gülme aracılığıyla işler – kadınları, Freud'un şakanın şaka yapanı ya da dinleyeni özgürleştirdiğini söylediği tarzda "özgürleştirmektense" onları oldukları yere bağlayan bir gevşeme. (Bir erkeğin ağzından çıktığında) saçma şaka ne kadar radikal olursa olsun, tıpkı hayatın ge-ri kalan kısmı gibi, kadın konuşmacı için farklıdır. Seyirci de hem kameranın hem de öyküyü yayına hazırlayanların izinden gittiği George tarafından, televizyon eleştirmeni, tek kişilik stand-up komedyeni, kadın psikoloğu ve hoşgörülü ebeveyn/oyuncu olarak koca rolündeki George tarafından ölçülür ve sınırlandırılır. Yine de, çoğu durum komedisinden farklı olarak George'un, dizinin hem hayali gösterisini hem de programın anlatısını ayakta tutan Gracie'ye bağımlı olduğu kesindir. Dolayısıyla programın çelişkisi ve kadın seyirci ve komedyenin –Freudcu şakalar paradigmasında oldukları gibi yalnızca nesneler olarak değil, komedinin öznesi ve nesnesi olarak kadınlar– ikilemi bence hiçbir modern eleştirel modelin çözemediği ikilemlerdir.

II

İlk versiyonuyla "*I Love Lucy*" 15 Ekim 1951 Pazartesi günü saat 20:00'de yayınlanmaya başladı. Durum komedisinin geleneksel evcilliğinin tutsağı Lucy Ricardo neredeyse kontrolden çıkmıştı: Sürekli evcillikten –içinde bulunduğu "durum"dan ve evin içindeki işinden– kaçmayı deniyor, Ricky'nin programına katılıp gösteri işine girmeye çalışıyor, anlatısal olarak yüzüne gözüne bulaştırsa da çok parlak ve komik bir oyun çıkarıyordu. Lucy evliliğe ve ev kadınlığına, bunları vodvile dönüştürerek katlanıyordu: Kostümlü gösteriler ve provalar evde kalmayı düş kırıcı, yine de katlanılabilir kılıyordu. Bir işe girme, gösteri dünyasına ve yıldızlığa ulaşma arzusu olarak ifade ettiği tatminsizliği, (bazen "şimdi eşitlendik" dizesiyle birlikte geçen) sarılma/öpüşme/alkış/jenerik/tema şarkısı ile gelen mutlu son tarafından gizleniyordu. Her hafta dile getirilen hoşnutsuzluğu ve hırsı, gösteriyi ayakta tutan öncüllerdi; gösterinin, seyircinin onun oyunculuğundan, "gerçek" yıldızlığından aldığı haz tarafından büyük ölçüde gizlenen çelişkileriydi. Dizi, kadınların ko-

medideki paradoksunu –anlatı ile gösteri arasındaki bir yerlerde yakalanmış, tarihsel olarak gerçek ile model arasında bir suret olarak görülen kadın oyuncunun oluşturduğu paradoksu– tipik bir biçimde gösteriyordu.

The George Burns and Gracie Allen Show'da olduğu gibi burada da tüm dizi biyografik olarak iki yıldızın evliliğiyle ilgiliydi. Film yıldızı Lucille Ball ile Kübalı orkestra şefi kocası Desi Arnaz burada Lucy ve Rick Ricardo olurlar; "arkadaşları" programlarda figüranlar ya da "kendileri" olarak görünür. Örneğin bir bölümün sonunda yalnızca sesi duyulan sunucu şunları söyler: "Harpo Marx kendini oynadı." İmge/kişi/yıldız tümüyle "o"nda iç içe geçmiştir; "gerçek" yeniden gösterilen bir imge, bir sahne, bir surettir – Jean Baudrillard'ın "hiper-gerçek" dediği şeydir. "Gerçek" ile hayalin ya da "gerçek" ile suretin safdışı edilmesinin anlatının "biçimsel tutarlılığı" tarafından biçimlenen en olağanüstü ya da tuhaf örneği, Lucy'nin hiper-gerçek hamileliğidir. 1952'de, senaryoları bir papaz, rahip ve hahamın danışmanlığında kaleme alınan yedi bölüm Lucy'nin televizyondaki ve gerçek hayattaki hamileliğine (bu sözcük ağza alınmaksızın) ayrıldı. İlk bölüm, Lucy'nin önceden günü belirlenen sezaryen doğumuna (19 Ocak 1953 Pazartesi) göre ayarlanarak 8 Kasım'da yayınlandı. Lucy'nin gerçek hayattaki dokuz aylık çocuğu Desi Jr., yedi haftalık bir televizyon gebeliğinin ardından 19 Ocak saat 20:00'de 44 milyon Amerikalının gözleri önünde Küçük Ricky adıyla elektronik yoldan dünyaya gözlerini açtı. (Eisenhower'ın ant içme törenini yalnızca 29 milyon Amerikalı seyrediyordu. Ike'dan hoşlanıyorduk. Ama Lucy'yi seviyorduk.) Dizinin bütün bölümleri gibi buna da bir çocuk kitabı başlığı verildi: "Lucy Hastanede".[9]

Ama yıldızın hayatındaki ev ve aileyle ilgili "gerçek" ayrıntılar hayalle bu kadar tuhaf biçimde karışmışsa, belki de programın en büyük hayali Lucy'nin yıldızlığa uygun bir malzemesi olmadığı, dolayısıyla da eve kapatılması gerektiğiydi. Bu yüzden her haftanın olay örgüsü, Lucy'nin evden kaçıp gösteri işine girmeye yönelik yı-

9. Bart Andrews, *Lucy & Ricky & Fred & Ethel*, New York, E. P. Dutton, 1976. Bu kitap, yayın tarihleri ve başlıklarına göre gösterilerin özetini içeriyor, ki bu özet metinsel çözümlememi örgütlememde bana çok yardımcı oldu.

kıcı çabalarıyla ilgiliydi. Gracie'nin akıl almaz mantık yürütmeleri ve açıktan açığa çevirdiği dolapların tersine Lucy'nin hiçbir planı başarıya ulaşamadı, başarısızlık sonunda birdenbire, nedensizce tersine çevrilse bile. Lucy, koca/baba Ricky'nin katlandığı, anladığı, sevdiği, hatta (devamlı itaatsizliği yüzünden ona tokat attığı sahnede olduğu gibi) cezalandırdığı isyankâr çocuktu. Bununla birlikte Lucy'nin hırs ve ün için çevirdiği dolaplar *anlatısal* olarak başarısız olsa da (ve Lucy çoğu zaman haline şükrederek evde kalsa da) *gösterisel* olarak başarılıydı. Tekrarlayan esas anlatıda Lucy hiçbir zaman istediğine –bir işe ve üne– kavuşamadı. Altı yıl boyunca her hafta, ertesi hafta yeniden kaçmanın yollarını aramak üzere evcilliğe boyun eğdi. Ama her programda Ricky'den daha başarılı bir oyun sergilemekle kalmayıp aynı zamanda onun oyununu yerle bir etti, (John Wayne, Richard Widmark, William Holden, hatta Orson Welles dahil) bütün öteki oyuncuların rolünü çaldı ve tam da kendisinin ve televizyon seyircisinin istediği şeyi elde etti: Ustaca çizilmiş, çılgın, aykırı vodvil rollerinin yıldızı Lucy – pek az kadının (özellikle de güzel olanların, eski Goldwyn kızlarının) gerçekleştirebildiği bir kaba komedi.

Bu dizinin tipik hareketi, Lucy'nin anlatının ona yasakladığı rolü evde oturan bizler için oynamasıdır. Bizim dışımızda kimse için "gerçek" bir oyuncu olamaz: Anlatısal olarak ev kadını kalmak zorundadır. Örneğin "Balet" başlıklı bölümde Ricky'nin gece kulübündeki gösterisi için bir balerine ve bürlesk gösterisinde rol alacak bir palyaçoya ihtiyacı vardır; Lucy işe kendisini alması için Ricky'ye yalvarır. Ricky tabii ki reddeder. Lucy (tipik oyunlarından birinde) bale dersleri alır: Süslü bale giysisi içinde büyük bir istekle, deli gibi, bale hareketleri yapan bir dansçıyı taklit eder; otomatik abartılı tekrarlarla dansçıyı bir süre sonra bir şarlatana dönüştürür. Lucy ne kadar zor olursa olsun yeni bir şey öğrendiğine ne zaman inansa, aklı başından gider. Anlatının ana hatlarının ortaya çıkmasından sonra gerçekleşen büyük komik sahnelerdir bunlar; öteki karakterlerin hiçbir tepki göstermeden seyrettiği saf bir oyunculuk. Bu, programın ortalarındaki "kalp kırılması"nın öncesindeki ilk "olay" örgüsüdür: kalp biçimindeki "perdeler" ortasından ayrılmış olup, sevgiyle açılıp kapanır ya da her bölümü çerçeveler veya ayırır. Bunu

ikinci "olay" örgüsü izler: Lucy şimdi bürlesk komedyeni olmak için ders alacaktır. Bol pantolonlu palyaçosu/öğretmeni eve gelir. Gracie'ye sanki erkekmiş gibi davranır, Martha ve ihanetle ilgili melodramatik felaket hikâyesini anlatır; Lucy'nin kafası karışır, Martha der demez bu sözcüğe şartlanmış palyaçodan sopayı yer, püskürtülen maden suyuyla sırılsıklam olur, nihayet suratında bir turta patlar. Sahnenin sonunda şöyle der: "Gelecek sefer, iyi kalpli olan sen olacaksın", bir başka deyişle skeçin kurbanı sen olacaksın. Sonra, bütün bölümlerde olduğu gibi, hatta bu bölümde ötekilerin çoğunda olduğundan daha harfi harfine, iki olay bir sahne gösterisi finalinde buluşur. Gece kulübünde Ricky romantik bir ses tonuyla İspanyolca "Martha" şarkısını söylemektedir. Ethel, Lucy'yi arayıp Ricky'nin gösterisi için birini aradığını söyler. Lucy (aranan dansçının değil de) bürlesk palyaçosunun kılığına girer ve bu aykırı kostümle sahneye çıkar. Ricky şarkının nakaratını söylerken, Lucy "Martha" sözcüğünü duyar duymaz Pavlov'un köpeği gibi harekete geçer: Baletleri sopasıyla döver, balerinin üzerine maden suyu fışkırtır ve (bütün önceki durumları kullanan bir sonla) smokinler içinde romantik bir ses tonuyla şarkı söyleyen Ricky'nin suratına turtayı fırlatır. (Suudi Arabistan hükümeti bu dizide yıkıcı öğeler görmüş, Lucy kocasına hükmettiği için diziyi yasaklamıştı.) Birçok başkası gibi bu bölüm de, sonunda Ricky'nin komik bir biçimde seyirci önüne çıktığı bir gösterinin provasıdır. Aynı anda hem kulisteyizdir, hem de seyircinin arasında Lucy'nin oyununu ve Ricky'nin düş kırıklığı içinde, yine de duygularına kapılmadan ona tahammül etmesini beklemekteyizdir. Dolayısıyla beklenti anlatıya değil, komikliğin sezilmesine –gösterisel bir beklentiye– bağlıdır.

Lucy'nin Ricky'nin rolünü çalması ya da onu küçük düşürmesinin bir örneği "Hayır Gösterisi" başlıklı bölümde görülebilir; burada Ricky'nin ciddi adam olmaktansa komedyen olma çabaları tümüyle engellenir. Bu bölümde Lucy, seyirciyle birlikte, Ricky'nin yardım toplamak için düzenlenen gösteride birlikte söyleyecekleri düeti gözden geçirdiğini, tüm vurucu cümleleri kendine ayırdığını keşfeder. Işıklar söner. Ricky ve Lucy sahnede, tıpatıp aynı takım elbiseler, hasır şapkalar ve bastonlarla step dansı yaparak gösteriye başlarlar. Ricky durup bastonunu hafifçe yere vurarak Lucy'nin cid-

di adam olmasını bekler. Lucy tabii ki bunu yapmaz. Evlilik ve mutluluk üzerine "Bambu Ağacının Altında" şarkısını söyler; yakın plan çekim yapan kameranın sadık suç ortaklığının verdiği güvenle Ricky'nin bütün cümlelerini sırıtarak, gösteri kitaplarına geçmiş bütün rol çalma yöntemlerine bir bir başvurarak haince çalar. Alkışların ardından sahneden çıkar; kalp, bu kez gerçek bir perde olarak kapanır. Romantik şarkının sözlerindeki bu ironik "dönüş"te son söz ve son kahkaha Lucy'ye aittir. Partneri/karısı tarafından ciddi adam olmaya zorlanan sözde komedyen Ricky'yi her zaman nihai, hükmeden kahkahayı toplayan "ciddi adam" George'la karşılaştırmak ilginç olur.

Ricky'nin böyle sürekli rol çaldırması ve Lucy'nin ona bu kadar kolay karşı gelmesi önemsiz değildir, çünkü Ricky (Lucy'nin sürekli taklit ettiği) Kübalı aksanıyla dile tam hâkim değildir ve hem otoriter hem komik olan konuşma ustası şakacı George gibi tam olarak simgesel değildir. Programın Lucy ve Ethel'in başrol oyunculuğunda sözel komedidense kaba komediye dayanması, Ricky'yi bir kez daha dışlar. George'un tersine Ricky'ye, bırakın daha çok zaman, eşit bir zaman bile verilmez. Sürekli öyküden ayrılır; onun ayrılmaları, komik sakatlamaların ve seyircinin alacağı hazzın işaretidir. "Uzun boylu, esmer ve yakışıklı" olmasına, yani alışılmış *slapstick** tipinde olmamasına rağmen, Latin âşık/orkestra şefi/romantik şarkıcı olarak temsil edilmesi ve Lucy'nin turtalarını suratına yemesi, Lucy'nin erkek egemenliğine karşı direnişinin, Ricky'yi aşağı olarak gören bir ırkçılıktan dolayımlandığı için daha makbul olabileceğini ima eder.

"Evlilikten İzin"de durum komedisinin hep aynı şeyi tekrarlamasının arkasında neyin yattığı ana hatlarıyla ortaya çıkar. Lucy ile Ethel mutfakta evliliğin yol açtığı can sıkıntısı ve tekdüzelikten konuşmaktadırlar. "Komik değil, trajik bir şey bu Ethel." Bu bölümün ve dizinin geri kalanı evliliği komik ve macerayla dolu hale getirir. Haftalar boyunca gösteri Lucy'yi, 23 dakikalık bir hüner gösterisine dönüşen büyük bir kaçma mücadelesinin ardından dışa kapalı, evcil durum komedisi ortamında mutlu gösterir. Ne seyircinin ne de eleş-

* Kaba mizaha, saçma durumlara dayalı kaba komedi tarzı. *–ç.n.*

tirmenlerin Lucy'nin feminist gayretini fark etmemiş olması ilginçtir; bu insana, komedinin boyun eğdirmeye yarayan güçlü ve incelenmemiş bir silah olduğunu düşündürür. Programların çoğunun sonunda anlatı politikası ikili bir denetim uyguluyordu: Yedi yıl boyunca her hafta Lucy hatalıydı ve yeterince pişmandı; oysa hoşnutsuzluğu sürüp giderken maskaralıkları ve kurtulma mücadeleleri pazartesi gecelerini ve evliliği keyifli hale getirdi. Aynı kanalda Allen yasal dili ve onun emrindeki iktidar kutupsallıklarını parçaladı; Ball erkeklerin hâkimiyetindeki fiziksel komediyi ele geçirdi. İkisi de "anlam"ı parçaladı ve bu süreçte rol çalarak erkek egemenliğinin varsayımlarını altüst ettiler; ama hiçbiri kapatılmaktan ve şefkatli babaların hoşgörüsünden kurtulamadı. "Eğlence bu!" – kadınlar içinse devasa ama iyiliksever bir sınırlama.

III

Tarihyazımı kuramcılarının savunduğu gibi, "gerçeklik" ve "gerçek" söylemleri, neden-sonuç üzerine kurulu anlatısal bir kronoloji yoluyla boşlukları ya da süreksizlikleri olmayan kesin bir sona varır. Bu stratejide tehlikeli olan bir şey vardır, bu da iktidar ve otoriteyle ilgilidir. Anlatı, kadınların içinde kendilerine ikincil bir yer bulduğu bir siyasi belirlenimciliği cisimleştirir. Ama durum komedisinde anlatı yalnızca bir kabuk, belki de bir bahanedir. George Burns'ün dediği gibi "bir varyete gösterisinden daha fazla, ama bir güreş müsabakasından daha az olay örgüsü." Bu ender rastlanan inanılmaz "durum" –evdeki rejimi ve evlilik saadetini çılgın "sahneler" ve ağız dalaşlarıyla takıntılı bir biçimde tekrar etmesiyle– bir politikanın değilse de toplumsal bir yakınmanın örneğidir.

Gösterideki "boşluklar" ve süreksizliklerle durum komedisi anlatıyı rasgele *kullanır.* Yorum bilgisi kodu beklentiyle dolu değildir, deşifre edilmesi gerekmez, bizi tuzağa düşürmez ya da bize yalan söylemez. Seyircinin alışverişinde geçerli olan, anlatının gerilimden çok, keyifli bir gösteri beklentisi, yani komikliğin ve mizahın yaptığı iştir. Belki bu sistem "anlatının yasal bir sistemle ilişkisine"[10] meydan okuyabilir; kuşkusuz burada anlatı kocalardan daha fazla kutsal ya da otoriter değildir. Gereklidir ama oyunculukla eşit

düzeyde değildir. Komedinin kadınları nasıl denetlediğini ve bunu nasıl başarıyla yaptığını belirlemeye çalışırken anlatı kuramlarının bize pek yardımı olmayacak bu yüzden. Komiklik ve mizahla ilgili kuramlara yönelmek gerekecek.

Biraz tereddütle de olsa, Freud'un komiklik ve mizahla ilgili değerlendirmesinin, hem özne hem de nesnenin kadın olduğu durumlardaki sonuçlarını sorgulamaya çalışacağım. Şakalar, özellikle de yanlı ya da müstehcen şakalarla ilgili incelemesinde Freud kadını iki erkek özne arasında nesne yerine koyar. Ama şaka yapan "kadın" olunca, bir fark, belki bir imkânsızlık olmalıdır. Ayrıca, seyirci/dinleyici ile şaka yapan arasındaki sürecin Freud'a göre karşılıklı zamanlanmış, anlık bir bilinçaltına kayış olduğu düşünüldüğünde, "bilinçaltı" (özselci ya da biyolojik basitleştirmelerle değil, tarihsel ve kültürel farklılıklar temelinde) "dişil" olarak nitelendirildiğinde ne olacağını merak ediyor insan. Yine de "şaka" Freud'un incelemesinin büyük bölümünü kaplar ve Freud için komiklikten daha karmaşık bir şeyse de (Freudcu şaka çözümlemesinin mükemmel olarak açıkladığı George Burns rolü gibi çok önemli bir istisna bir yana), muhtemelen böyle güçlü bir erkek ayrıcalığı olduğundan, yapısı bu televizyon dizilerinden hiçbirinin yapısına uygulanamaz.

Freud için komik, şakaların üçlü işleyişinden farklı olarak ikili bir süreçtir; cinsiyetle tanımlanmamıştır ve insanların "genellikle her şeye hükmeden dış dünya"yla ilişkisinden türemiştir.[11] Bu katı dünyayla mücadeleye giren kişiyle bize haz veren bir duygudaşlık duyarız, ama biz kendimiz gerçekten o durumda olsaydık "yalnızca sıkıntı duymamız gerekecekti".[12] Lucy'nin komik anlarına güleriz, ama özellikle 1950'lerin sınırlamaları ve kadınları eve kapatmak için sürekli uygulanan incelikli ve hiç de o kadar incelikli olmayan çabalar düşünüldüğünde, kadınların da belli bir miktar sıkıntı yaşadığı kesindir. Freud "Kişiler, insanın dışsal olaylara, özellikle de

10. Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", *Critical Inquiry 7*, no. 1, 1980: 10.

11. Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, İng. çev. James Strachey, New York, Norton & Co., 1960: 196 (Türkçesi: *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel, 1998).

12. *A.g.y.*: 197.

toplumsal unsurlara bağımlılığının sonucunda komik hale gelir"[13] der. Lucy, kadınları gizliden gizliye bağımlı çocuklar statüsüne indirgemek için çalışan 1950'lerin toplumsal törelerinin olduğu kadar Ricky'ye olan ekonomik köleliğinin içinde de tutsaktır. Lucy ve Gracie'den sürekli çocuklar olarak söz edilir; kadınlar, özellikle de Gracie gibi bir iş sahibi olmayan Lucy ve Ethel "çaresiz"dir ya da ekonomik olarak erkeklere bağımlıdır. Bu yüzden şu önemli: Freud' un "durumun komikliği" dediği şey,"büyük ölçüde çocuğun çaresizliğini yeniden keşfettiğimiz utanç anlarına dayanır"[14] (burada Lucy'nin, hüsrana uğrayınca ya da arzuları engellendiğinde gördüğümüz abartılı ağlaması düşünülebilir). Dahası, insanın durumun komikliğinde çocukların çaresizliğini yeniden keşfetmesi gibi, bunun verdiği hazzı da Freud çocuğun aynı öyküyü tekrarlamaktan aldığı hazza benzetir. Durum komedisi mizanseni, karakterleri ve öyküyü sonsuza kadar tekrarlar; *çoğu* televizyon programından alınan hazda olduğu gibi, bu haz da çok tanıdık olanın tekrarı kadar, bir ölçüde haftalık unutmaya da dayanır. Freud, komiklik ve bunun çocuksu kaynaklarıyla ilgili dolambaçlı düşüncelerini şöyle tamamlar: "Çocuk konumuna düşürülmenin, komikte rastlanan küçük düşürmenin yalnızca özel bir örneği mi olduğu, yoksa komik olan her şeyin esas olarak insanı çocuk konumuna düşürmeye mi dayandığı konusunda kararsızım."[15] "Küçük düşürme", esas önemli sözcük bu. Daima başkaldıran, isyankâr olacak kadar yaratıcı çocuğu konu alan *I Love Lucy*, durumun komikliğiyle Freud'un "hareketin komikliği" dediği şey arasında bir yerlerde gezinir; ya da daha iyi bir ifadeyle, "durum" (dış dünya), Lucy'nin ustası olduğu hareket komikliğini zorunlu kılan sorundur.

Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri'nin sonundaki on sayfalık ek ve Freud'un daha sonra kaleme aldığı "Mizah" adlı kısa yazısı buradaki amaçlarımız açısından özellikle ilginçtir. Freud'un –ölüm mahkûmunun asılmadan hemen önceki zeki, yüceltilmiş oyalanmaları olan "darağacı şakaları"nda örneğini bulan– "mizah"ı, şakadan da komiklikten de ayrı bir kategori olarak çözümlemesi, (hem özne hem nesne, hem oyuncu hem seyirci olarak) kadın kurbanı ve onun

13. *A.g.y.*: 199. 14. *A.g.y.*: 226. 15. *A.g.y.*: 227.

Lucy'nin içsel ve dışsal koşulları içindeki yerini daha iyi açıklar. Durmadan çalışmak istediğini, sahneye çıkmak istediğini belirten Lucy için mizah "araya giren sıkıntılı duygulara rağmen keyif almanın bir aracı"dır ve bu duyguların tam da "yedeği" olarak iş görür.[16] Mizah "kızmak yerine, kızgınlık pahasına" üretilen bir "yedek"ti.[17] Freud'un gözlemlediği gibi, "incinmenin, acının kurbanı olan kişi... *mizahi* bir haz duyabilir, ilgisiz insan ise *komik* bir haz duyduğu için güler."[18] Belki de karıkoca skeçleri ve seyirciyle ilgili olarak cinsiyetler tam ortasından ikiye ayrılır ve kimi kurban olarak gördüğümüze bağlı olarak komik ya da mizahi hazza yönelir; bu farklı hazların çağrılması, cinslere bölünmüş, tarihsel seyircilerin ortasında değişen özdeşleşmelerin karmaşıklığını düşündürür.

Lucy'yi feminizm için yeniden gündeme getirirken bütün dizi boyunca ve her bölümün anlatı yapısında onun kurban olduğunu, eve kapatılmış ve erkek egemenliğine görünüşte boyun eğmiş olduğunu öne sürdüm. Yine de dizi bundan daha karmaşıktır; Ricky sık sık Lucy'nin dolaysız kurbanıdır; Anglosakson değil de Küba kökeninden ötürü daha kolay kabul edilen bir rol. Bu çok önemli özelliği hesaba kattığımızda şu sonuca varırız: Sonuç olarak Lucy "hareket komikliği"yle kaçmaya çalışıp, gerçek yüzünü ortaya çıkaran ya da tutsaklığa giden yolda neşeyle şakalar patlatırken, durum komedisinin evcil düzeni ve mizanseni içine isyanlarıyla hapsedilmiş, şiddetle hüsrana uğratılmıştır.

Şu da önemli: Freud için mizahi haz, şakadan alınan hazzın kaynağında olduğu gibi yasakların kaldırılmasından çok, "duygunun harcanmasındaki bir iktisatlılık"tan kaynaklanır, ki bu pek önemsiz bir ayrım sayılamaz. Şakanın sözde "özgürleştirici" işlevinden farklı olarak mizahi haz, durumun gerçekliği çok acı verdiği için duygudan "tasarruf eder". Lucy'nin dokunaklı bir biçimde Ethel'e söylediği gibi, "Komik değil, trajik bu Ethel." Ya da Freud'un belirttiği gibi "duruma damgasını vuran, kaçınılması gereken, insana haz vermeyen duygudur". *I Love Lucy*'de "mizahın denetimine bırakılarak"[19] kaçınılan duygu, Lucy'nin evdeki tutsaklığından kaçma arzusunun her hafta hüsrana uğramasının doğurduğu kızgınlıktır. Bu arzu, anlatı-

16. *A.g.y.*: 228. 17. *A.g.y.*: 231. 18. *A.g.y.*: 228. 19. *A.g.y.*: 235.

daki yeteneksizliğine –şarkı söylerken çıkardığı sefil, detone ses; abartılı mimikleri ve dans ederken bir türlü müziğe ayak uyduramayışı– rağmen bir çırpıda yıldız olmaya yönelik gerçekdışı düşleriyle komikleştirilir. Yeteneksizliği tuhaf bir biçimde hem seyircinin aldığı keyfin kaynağı hem de ev kadınlığının anlatıdaki gereğidir. Durum komedisi, "bilinçli dikkatin parlak ışıkları altında imkânsız olan"[20] mizahi yer değiştirme ("savunma süreçlerinin en yükseği" der yer değiştirme için Freud – 1950'lerin sınırlandırma politikaları ışığında ilginç yananlamlar kazanan bir kavram) ve komiklik stratejileri kullanarak kendi durumlarındaki nahoş etkilerden kaçınır. Lucy'nin durumu, Lucy'nin peşi sıra komik ve mizahi haz, seyirci ve kurban arasında gidip gelen (ister ev kadını olsun ister bir başka "iş"te çalışsın) kadın seyirci tarafından bir kez daha tekrarlanır.

Bu sonraki yazısında Freud mizahı soylu, kahramanca bir statüye çıkarır:

> (Mizah) iyidir ... yüceltir ... narsisizmin zaferi, egonun kendi yaralanmazlığını muzafferce dile getirmesidir. İncinmeyi ... ya da acı çekmeye mahkûm olmayı reddeder. Dış dünyanın açtığı yaralardan etkilenmeyeceğinde, bunların aslında yalnızca ona haz verme fırsatları olduğunda ısrar eder. Mizah uysal değil, isyankârdır. Yalnızca egonun değil, aynı zamanda haz ilkesinin de zaferini gösterir... akıl sağlığı zeminini terk etmeden... acı çekme ihtimalini (reddeder)... ender rastlanan değerli bir yetenektir mizah.[21]

Lucy, Gracie ve seyircileri için mizah "ender rastlanan değerli bir yetenek"ti. 1950'lerin sınırlayıcı koşullarında mizah kadınların silahı ve ayakta kalmak için kullandığı bir taktik, akıl sağlığının teminatı, egonun ve hazzın zaferi olabilirdi; zaten Gracie ve Lucy de "incinmeyi" reddedişleriyle narsisistik olarak isyankârdılar. Öte yandan komedi, öfkenin değilse de, kızgınlığın yerine hazzı geçirmiştir. Kadın seyirci ve oyuncunun ikilemi programların yapısında –anlatısal ve komik gösteri arasındaki değişimler, komik gösterinin anlatısal gösterinin kesin sonuyla sınırlanması– tekrarlanır. Seyircinin

20. *A.g.y.*: 233.

21. Sigmund Freud, "Humour", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 21. cilt, Londra, The Hogarth Press, 1964: 162-63.

tepkisi de komik ve mizahi haz, duygunun mizah tarafından inkârı ile hareketin komikliği ve Lucy'nin oyundaki durumunun sağladığı gülmenin katıksız hazzı arasında bölünür. Kahramanca olsun ya da olmasın, hazzı kışkırtan bu gizleme/itiraf, gülünecek bir şey değil, komik sınırlandırma aracılığıyla taklit eden kadınların özgürleşmesine dair zor sorunları ortaya koyan karmaşık bir sorundur.

III

EĞLENCEYLE İLGİLİ FEMİNİST ARAŞTIRMALAR

6

Kadın Bir Adadır

Dişillik ve Sömürgecilik

Judith Williamson

Kapitalizm, propaganda silahına sahip ilk ekonomi tarzıdır; bütün dünyayı yutmaya, bütün öteki ekonomileri yok etmeye çalışan, herhangi bir rakibe tahammülü olmayan bir tarz. Ama aynı zamanda, kendi başına ayakta duramayan, ortam ve zemin olarak başka ekonomik sistemlere ihtiyaç duyan ilk ekonomi tarzıdır... Kapitalizmin varlığı ve gelişimi, çevresinde kapitalist olmayan üretim biçimlerini gerektirir.

ROSA LUXEMBOURG[1]

Küçük burjuva, Öteki'ni tahayyül edemeyen adamdır... Ama acil durumlar için bir biçim vardır: Egzotizm.

ROLAND BARTHES[2]

"KİTLE KÜLTÜRÜ" kavramı bir *farklılığı* ima eder; "kitle" kültürü ile başka tür bir kültür arasında olduğu varsayılan bir farklılığı. Bu öteki kültürün ne olduğunun tanımlanması gerekmez, çünkü bir seçeneğin yalnızca ima edilmesi, kitle kültürüne az çok gönüllü olarak katıldığımız yanılsamasına kapılmamıza izin verir. Bir kültürü incelemek, kişinin o kültürün dışında olduğunu varsayar kısmen; şim-

1. Rosa Luxembourg, *The Accumulation of Capital* (Londra, Routledge & Kegan Paul, 1963: 368; Türkçesi: *Sermaye Birikimi*, çev. Tayfun Ertan, İstanbul, Alan, 1986), *Woman's Consciousness, Man's World* (Londra, Pelican Books, 1973; Türkçesi: *Kadın Bilinci, Erkek Dünyası*, çev. Şükrü Alpagut, İstanbul, Payel, 1988) adlı kitabında bu yapıta, özel olarak da alıntılanan bölümün ima ettiği sonuçlara dikkatimi çektiği için Sheila Rowbotham'a minnettarım. Sömürgecilikle ilgili tartışmam ona çok şey borçlu.

2. Roland Barthes, *Mythologies*, Londra, Paladin, 1973: 151-52 (Türkçesi: *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis, 1998).

dilerde, George Orwell'in kitleler arasında bizzat yaptığı gibi değil de kültürel olarak "kenar mahalleye inmenin" moda olmasma rağmen. Çok tuhaf ama doğru: Son zamanlarda bazı solcu akademisyenlerin gururla itiraf ettikleri şeylerden biri, *E. T.*'yi seyrederken ağlamış olmaktı. Genellikle kabul edegeldiklerimize ters düşen bir çelişki var burada: Ne kadar yüksek eğitim almışsanız, kitle kültürü ürünlerini (eleştirerek de olsa) tüketirken, yani karşı saflarda üslenirken o kadar keyif alacaksınızdır.

Anlamın oluşabilmesi için iki tür farklılık gerekir. Bunlardan biri, terimler arasındaki farklılıktır. Saussure'e göre bir sözcük anlamını, bütün öteki sözcüklerin olmadığı şey olmaktan alır.[3] "Kedi", "köpek" ya da "at" değildir; "doğa" "kültür" değildir; "kitle kültürü" "akademik kültür" değildir. Öteki farklılık ise terim ya da gösterge ile bunun gösterileni arasındaki farklılıktır: "Kedi" sözcüğü bir kedi değildir ya da bir kediyi *temsil* edemez, kedinin kendisi de kedi *anlamına* gelmek zorunda değildir, örneğin talih ya da cadılar gibi tümüyle farklı bir şeyi de temsil edebilir. "Doğa" kavramının, dünyadaki her şeyi içermek zorunda olan farklılaşmamış bir doğa değil, tam da kültürel bir kurgu olduğu için bir anlamı vardır. "Kitle kültürü" teriminden de kastedilen ürünlerin kendisi, televizyon programları vs. değil, onları izleyen insanlar, "kitleler", yani akademik dünyadaki bizlere "öteki" olarak görünmesi gereken insanlardır; aksi takdirde bir araştırma nesnesine değil, ancak bir araştırma *öznesine*, yani kendimize sahip olabilirdik.

"Kitle kültürü"nün sınırlarını tanımlayan farklılıkların ötesine geçtiğimizde, yeni terimlere ya da belki eski terimlere ihtiyacımız olduğunu fark ederiz, ki bence bunlardan en yararlısı ideoloji kavramıdır. Sinemalar, televizyon dergileri ya da sansasyonel romanlar olarak "kitle kültürü"nün bir içine bir dışına hareket etmekte serbest olduğumuzu düşünebiliriz, ama artık bugün ideolojinin dışında var olmayı tahayyül etmekten çok daha fazlasını biliyoruz. İdeoloji kavramı aynı zamanda, yine Marksizmden alınmış iktidar, işlev ve sı-

3. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York, Mc GrawHill, 1966: 117 (Türkçesi: *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2 cilt, 1976-78).

nıfla ilgili kavramları da beraberinde getirir. Geniş anlamda, kitle kültürünün "metin"lerinde ifadesini bulan ideolojilerin çoğuyla ilgili bütün mesele, bunların egemen ya da hegemonyacı ideolojiler oldukları, dolayısıyla tam da "kitleler"in en uzağında yer alan sınıfla yakından bağlantılı olabilecekleridir. Çoğu ideolojinin işlevi, farklılık ve uzlaşmazlığı içermesidir; bunu yapmanın en etkin yolu da, Laclau'nun popülizm tartışmasında işaret ettiği gibi, farklılığı *kurmaktır*.[4] Laclau burada popülist ideolojinin egemen ve egemenlik altındaki gruplar arasında basit bir ikilik yaratarak iş gördüğünü ileri sürer; o zaman da bu topluluklar gerçek farklılıkları tarafından değil, tümüyle birbiri karşısındaki "farklılık"ları tarafından tanımlanır.

Liberal demokrasilerde yaşadığımız için bizler "farklılık"ın bir onaylama biçimi olarak görünmesine alışığız; bu ister "denge" biçiminde olsun (televizyondaki tartışma programlarında karşıt görüşler gösterilir), ister "tercih" biçiminde (alışveriş yaparken farklı mısır gevreği markalarından birini seçebiliriz). İçinde yaşadığımız toplumun bütün güdüsü, kendi içinde olabildiğince çok farklılığı sergilerken, bir yandan da mümkün olan her yerde kendinden farklı olanı tasfiye etmesidir. Burjuva ideolojisinin en büyük numarası, şapkasından karşıtını çıkarabiliyor olmasıdır. İçerde temsil edilen, kültürümüzün bu kadar liberal biçimde sunduğu bu farklılıklar, ele geçirilmiş dışsal farklılıkların yeniden kurulmuş biçimleridir büyük ölçüde. Kökleri emperyalizme dayanan kültürümüz sahici farklılığı yok etme, erişemediğini ele geçirme ihtiyacı içindedir; aynı zamanda, kendini herhangi bir biçimde gösterebilmek için farklılık *kargularına* ihtiyacı vardır. Üzerinde yoğunlaşmak istediğim konu, farklılığın ve ötekiliğin kitle kültürü içindeki temsili değil, bu temsilin *aracıdır*, yani "Kadın"dır.

Psikanaliz, cinsel farklılığın toplumsal kuruluşunu inceledi. Freud'dan bu yana psikanalitik yazarlar da cinsler arasındaki gerçek

4. Ernesto Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory*, Londra, New Left Books, 1977: 161: "Bir sınıf, bir örnek bir dünya anlayışını toplumun geri kalanına dayatabildiği ölçüde değil, farklı dünya görüşlerini bunların potansiyel uzlaşmazlıklarını tarafsızlaştıracak biçimde ifade edebildiği ölçüde hegemonyacıdır." (Türkçesi: *Marksist Teoride İdeoloji ve Politika*, çev. Faruk Gültekin, İstanbul, Doruk, 2015).

fiziksel farklılık ile doğuştan değil kültürel olmalarına rağmen biyolojik farklılık tarafından "taşındıkları" için doğal görünebilen ruhsal farklılıklar arasındaki ayrımı vurgulamaya özen gösterdiler: *O Tıraş Olur, Ben Immac Kullanırım.* Ama bir adım daha atıp, "erkeklik" ya da "kadınlık"ı doğal ya da verili kabul etmeden, bu terimlerin taşıdığı daha geniş toplumsal anlamları araştırmak mümkün. Kendisi elbette doğal olan cinsel farklılık ideolojinin içinde, "doğa" ve "kültür" farklılığı dahil başka önemli farklılıkları "taşımak" üzere kullanılır. Psikanaliz, kadınlığın gösterenleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Yine de gösterme zincirinin sonu yoktur: Kadınlığın kendisi, çoğu birbiriyle çelişen başka anlamların göstereni olur. Ben burada cinsel farklılığın psikanalitik kuruluşunu değil, Batı burjuva kültürümüzde taşıdığı "farklılıklar"ı ve "ötekilik" ifadesini ele alacağım. Lévi-Strauss doğal farklılık sistemlerinin –örneğin bitki ve hayvan türleriyle ilgili farklılık sistemlerinin– başka kültürlerde nasıl toplumsal farklılıkların anlamını taşımak ve toplumsal yapıların anlamlarını örgütlemek için kullanıldığını gösterir.[5] Benzer bir süreç bizim kendi kültürümüz için de geçerlidir. Toplumsal anlamların taşıyıcısı tam da "doğal" olan ya da bu örnekte "doğallaştırılmış" olandır. Freud'un nevrozla ilgili söyledikleri (nevrozun, arkasına saklanılacak şöyle sağlam bir gerçeklikten daha çok hoşuna gidebilecek bir şey yoktur) toplumsal mitolojiler için de geçerlidir; iliştirildikleri toplumsal yapılar ne kadar "gerçek"se, onlar da o kadar sağlam olurlar.

İçinde yaşadığımız toplumda kadınlar, hayatın tarihin dışındaymış gibi görünen yanını (kişisel ilişkiler, aşk ve cinsellik) temsil eder, öyle ki hayatın bu yüzleri gerçekten "kadınların alanı" haline gelmiş gibidir. Ama kadınlar aynı zamanda, geniş anlamıyla "kitle kültürü"nün arenasıdırlar. Kitle kültürünün büyük bölümü boş zaman, aile hayatı ya da özel hayat ve ev gibi "kadınsı" alanlarda gerçekleşir ya da tüketilir; ayrıca temsillerinin konusu olarak da yine bu alanlarda yoğunlaşır. Hem "kadınlık"ın hem de "kitle kültürü" nün böl-

5. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1966 (Türkçesi: *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 1995).



Dünyanın geri kalanı bir kez sömürgeleştirildiğinde yeni pazarlar nasıl açılabilir? Yeni kullanımlar, yeni ihtiyaçlar, yeni tanımlar yaratarak; yeni deodoranlar gerektiren yeni kokular, biyolojik dikkat gerektiren yeni tür boyalar, yeni ve daha fazla işlev, ürünler arasında yeni ayrımlar ve alt ayrımlar keşfederek. Immac kendini diğerlerinden ayırt edecekse, "istenmeyen tüyler"i almanın birden fazla yolu olması gerekir; ve işlevler arasında toplumsal cinsiyetten daha iyi bir ayrım, daha doğal bir farklılık olabilir mi? Burada "istenmeyen tüyleri almanın kadınsı yolu", erkeksi yolundan, yani tıraş olmaktan, erkek ve dişinin ormanda ayırt edildikleri kadar doğal bir biçimde ayırt edilmiştir. Kadının farklılığı ve farklı bir tüy dökücüye olan ihtiyacı, kanıtını erkek tarafından taşınıyor olmasında bulur. "İlkel"e olan bağıyla doğallaştırılan cinsiyet ayrımının kendisi ise ürünü gerekliymiş gibi göstermek için gereken keyfi işlevler ayrımını taşır.* Böylece, doğallıktan en uzak etkinliklerden biri, yani vücuttaki tüyleri alma, kadınlığın doğal, gerçekten ilkel bir özelliği haline getirilir.

* Immac "krem, losyon ve sprey biçimlerinde" olduğuna, ayrıca koltuk altı için "özel bir Roll-On deodoran" sunduğuna göre, kadınsı tüy alma alanı *içinde* bir işlev ayrımı daha vardır. –*ç.n.*

gesi olan bu alanlarla ilgili ideolojik nokta, bunların sınıf ayrımlarını aşarak iş görmesidir. Eğer ideoloji, dikkatleri toplumsal eşitsizlik ve sınıf mücadelesinden uzaklaştırırken farklılıkları temsil edecekse, sınıfı bölen farklılıkları –"ezeli" cinsel farklılık– ya da milliyet gibi sınıftan daha büyük farklılıkları vurgulamaktan daha iyi ne olabilir? Beyaz bir erkek işçi için en muhtemel Öteki ya bir kadındır (3. sayfadaki çıplak kadın fotoğrafları, İngiltere'deki en yüksek tirajlı gazetenin en önemli bölümünü kapsar) ya da bir yabancı, özellikle de bir siyah. Geçiminin kontrolünü elinde bulunduran sınıftan biri olma ihtimali pek yoktur.

O halde kitle kültüründeki "kadınlık" imgelerinin en önemli özelliklerinden biri, ortaya koydukları değil, gizledikleridir. Eğer "kadın" ev, aşk ve cinsellik anlamına geliyorsa, anlamına gelmediği şeyler, genel olarak para, iş, sınıf ve siyasettir. Bu, hayatın ailevi, kişisel ya da cinsel boyutlarının siyasi olmadığını söylemek anlamına gelmez. Bilakis, sınıf iktidarı sorunları genellikle, hep varolan, varlığı su götürmez toplumsal cinsiyet farklılıklarının arkasına saklanır; bu farklılıkların bireysel büyüsü de unutmayı tercih edebileceğimiz (ya da André Gorz gibi elveda diyeceğimiz[6]) siyasi ve politik ayrımları gölgede bırakır. Kitle kültüründe bu olgu, örneğin *Daily Mirror*'ın, çok başarılı bir biçimde herhangi bir sınıfsal göndermesi olmayan, evrensel/ulusal eş ve anneliği temsil eden bir dizi anne-çocuk fotoğrafıyla birlikte Aziz Valentin Günü'nde (Sevgililer Günü) attığı şu manşette görülebilir: "Bay İngiltere, Bu Senin Karın." Akademik çevrelerde aynı sendrom (sınıftan ziyade) cinselliğin soruşturulması üzerindeki vurguda, (ırksız, sınıfsız) cinsel öznenin kurulması kaygısında ve hepsinden önemlisi herkesin "arzu" yla ilgileniyor olmasında da çoğu zaman aynı ölçüde belirgindir. Bu alanlar elbette önemlidir, ama onlar üzerindeki vurgu, başka konulara yönelik ihmalle el ele gitmiş gibidir. Örneğin, dil ve yazı "arzu"yla olduğu kadar sınıfla da ilgilidir. Ne var ki cinsellik ve "arzu" *hepimize* özgüdür; günümüzün "ateşli" konuları olarak cazibeleri de buradan gelir. *Hadi Colman's, Ateşimi Yak!*

6. Andre Gorz, *Farewell to the Working Class*, Londra, Pluto Press, 1982 (Türkçesi: *Elveda Proletarya*, çev. Hülya Tufan, İstanbul, Afa, 1986).

"Erkeklik" ve "kadınlık"tan zamanla sınırlı olmayan psikanalitik evrenseller olarak söz etmeyi bırakıp günümüz kültürüne yol açmış belli tarihsel yapılara baktığımızda, farklılığın bir tür "saf" anlamı fikri buharlaşır hemen, o zaman erkeklik/kadınlık ayrımının *hangi* farklılıkları ifade ettiğini görebiliriz.[7] Bugün dikkatle bölünmüş alanlarda yaşıyoruz büyük ölçüde: İş/boş zaman, kamusal/özel, siyaset/aile, iktisadi hayat/duygusal hayat vs. Bu bölünmelerin siyasi değeri ortada. Bir grev olunca (iş/siyaset alanı), "sıradan insanlar", "ev kadınları", "tüketiciler" (ev/bireysel alandakiler) bundan zarar görür. Her iki alanı da aynı insanların işgal ettiği gerçeği unutulur; madencileri, sanki madencilerin kendileri vergi mükellefi değilmiş gibi, vergi mükelleflerini rehin almış gösteren fotoğrafta olduğu gibi. Ama anlamı mümkün kılan farklılıktır; gerçekte bu alanlar ayrı *değillerdir*, ama onlara anlam veren, bir tür ideolojik çiftlere ayrılmalarıdır. "Ev"in bir işçi için taşıdığı anlam işle karşıtlık içindedir, oysa işyeri ev olan bir kadın için "ev", işçi için olduğu gibi "boş zaman"la aynı anlamı taşımaz. Kitle kültürünün iş ya da siyasi hareketlerle bu kadar az ilgileniyor olmasının bir nedeni, insanların çoğunun televizyonun düğmesini zaten bunları unutmak için açıyor olmasıdır. Bu apaçık ama önemli nokta, işi kitle kültürünü gözlemek, onun hakkında yazmak olanlar tarafından da sık sık gözardı edilir; ayrıntılı metin çözümlemesi süreci bu ürünlerin gün-

7. Elizabeth Cowie *m/f*'de (no. 1, 1978) yayımlanan "Gösterge Olarak Kadın" adlı yazısında hem psikanalitik hem de antropolojik bakış açısından, toplumların anlam taşıyıcıları olarak kadınların yerini araştırır. Ama "kadın"ı tümüyle mübadele sonucu üretilmiş bir gösterge olarak nitelendirirken, tartışması totolojiye dönüşür, çünkü bu durumda kadınlar sadece ve sadece farklılığı gösterir, farklılık da erkeklerin değil, kadınların mübadele edildiği gerçeğiyle gösterilir sadece. "Kadın mübadele sistemlerinde erkeklerle ilişkisinde bir farklılığın göstereni olduğu ölçüde bir gösterge olarak üretilir, yani erkekler değil kadınlar mübadele edilir... Mübadelede kadınların gösterge olarak konumunun bu yüzden kadınların *neden* mübadele edildikleriyle, bir başka deyişle, toplumdaki kadın 'fikri'yle hiçbir ilişkisi yoktur" (s. 56). Kadınları gösterilen olarak değil de gösterge olarak ele alan ilk incelemelerden biri olması açısından önem taşıyan bu özel çözümleme, göstergenin biçimsel üretimi konusunda yetersiz kalır, göstergenin ne anlama geldiğine, yani gösterge sisteminin içeriğine hiç bakmaz. Bu anlatıma göre gösterge olarak kadının anlamı, kendi başına sırf mübadele edilebilirlik anlamına gelen "kadın" kavramıdır.



Bu iki afiş, erkek-iş-toplumsal ile kadın-boş zaman-doğal ayrımının kusursuz bir örneğini sunar. Bira reklamı, inşaat işçilerinin kullandığı türden kask giymiş, çok çalıştığı için susadığı anlaşılan bir adamı bir bardak Harp birası içerken gösterir. Adam, kültürel açıdan belirli özellikleriyle sunulmuştur: Beş-altı tahminle ne iş yaptığı bulunabilir; ya inşaat işçisidir, ya mühendis, ya yapı ustası, ya da petrol işçisi: Mavi işçi gömleğiyle açık havada çalışan biri. Zaman ve mekânı iyice belli olup, kıyafeti, onun sadece günümüzde olabileceğini gösterir; açık tenli, sarışın bu adam kuşkusuz ya beyaz bir Amerikalı ya da Avrupalı'dır.

Soldaki Colman's hardal reklamı, bira reklamının öteki yüzüdür. Afişteki kadın bir parça Kentucky Fried Chicken yiyormuş gibi görünüyorsa da, aslında kadının kendisi ziyafet olarak sunulmaktadır. Pozu onu bir tüketici olarak değil, tüketime sunulmuş bir şey olarak bir yere yerleştirir; söyledikleri ürünle ilgili olsa da, vücudu oradan geçenlere seslenir. Gösterişli ama tarihsel olarak hiçbir döneme ait olmayan bir şöminenin önündeki kaplan postunun üstüne sere serpe uzanmış olan kadın, tıpkı şömine gibi yakılmayı beklemekte, çerçevenin sağ arkasından bir leopar da ona hardalı getirmektedir.

Yine cangıl imgelerine geri döndük: Kaplan ve leopar (alev almak için kültürel bir ürünü, Colman's hardalını bekliyorlarsa da), kültürün oldukça dışında olan bir ya-



banallık ve cinselliği düşündürür. Kadın oldukça esmerdir ve ne tarihi ne de coğrafi olarak kolay kolay bir yere yerleştirilemez. Hafif Doğulu bir görünüşü vardır, ama onu belli bir zamana yerleştirmek imkânsızdır. Kültürel aksesuarlarla çevrili olmasına rağmen, yabanıllığı ve egzotizmi gösteren, onları doğal kılan, kadının cinselliğini ve ulaşılabilirliğini vahşi hayvanların doğal içgüdülerine bağlayan şeylerdir bunlar. Çevresindeki şeylerin "kadınsı"lıktan çok uzak olması, cinsel farklılığı düşündürür: Postuna uzandığı kaplanı öldürmüş olamaz; bunu yapan belli ki onun ateşini yakmak için gerekli erkek varlığıdır (ya da yokluğudur). Kadınlığın işlev görebilmek için "öteki"ne ihtiyacı vardır, kendisi "ötekiliği" sağlarken bile.

Bir yakılacak ateş var, bir de söndürülecek ateş: Adam, kendi erkekliğinden, işteki etkinliğinden gelen bir dürtüyle ürüne ihtiyaç duyar; kadınsa, edilgen ve toplumsal dünyadan tümüyle ayrı olarak temsil edilen evrensel dişiliğine hayat vermesi için ihtiyaç duyar ürüne. Adam, belli bir adamdır; kadınsa Kadın'dır, dişiliktir, bütün kadınlardır. Ama vahşi hayvanlarla birlikte kültürün dışına yerleştirilmiş olması, tersine onun kültürünü, Colman's hardalının kültürünü doğanın içine yerleştirir. Kadın "cinselliği"yle ilgili toplumsal kurgu, sınıfa özgü bir şey olarak görünmez; tek tek her birimize ânında yabana ulaşabileceğimiz bir kapı açar, bugünün sıradan sorunlarından bir kaçış imkânı sunar.

delik hayattaki işlevlerini gölgede bırakır. İş hayatının çoğu o kadar sömürücü, toplumsal ve siyasi hayatın çoğu o kadar baskıcıdır ki, insanlar "ondan tümüyle uzaklaşmak" istedikleri için, bu katı iş-boş zaman ayrımı insana sanki gerekliymiş gibi gelir.

Bölünenler yalnızca etkinlikler değildir: Kişisel hayata kaçma dürtüsü, değerlerin de aynı ölçüde şizofrenik bir tarzda bölünmesinden kaynaklanır, öyle ki toplumun özel hayatta ve aile hayatında değer verme iddiasında olduğu her şey (bakım, paylaşım, özgürlük, tercih, kişisel gelişme), yani bütün bulvar gazetelerinin insan sevgisi ya da kalp kırıklığı haberlerini üzerine kuracağı türden bu değerler siyasi, toplumsal ve ekonomik hayatta tümüyle uygunsuz olarak görülür. Ama o alanlardaki yoksunluk, kadınlar ve ailedeki bu niteliklerin kültürümüzün köşe taşları ilan edilmesiyle gizlenebilir. "Kişisel hayat"ın bekçileri kadınlar, toplumun sırtından atmak istediği ama birileri tarafından bağrına basılması gereken bütün değerler için bir tür boşaltma yeri haline gelir: Bir kültürün tam da bir hayvanat bahçesi ya da doğal park gibi bir şeyi içerdiğini gururla ilan edebileceği bir işlev. Sanki Batı kapitalizmi bir özgürlük ve kendini gerçekleştirme imgesi gösterip "bakın, sistemimiz bize bunu sunuyor!" diyebilirmiş gibi. Oysa aslında bu değerlerin kişisel hayatın içine sıkıştırılmış (üstelik sıkıca sıkıştırılmış) olmasının nedeni, bugünün koşullarında rekabet ve kâr değerlerine dayanan, denetimsizlik, tercihsizlik ve yabancılaşma üreten ekonomik sistemin tam da temelden inkâr ettiği şeyler olmalarıdır. Bu sömürü denizinde gerçekten de öyle görünür: *Kadın Bir Adadır.*

O halde, örneğin nükleer silahlar üzerine pek bir tercihimiz yok gibi görünmesine rağmen, bu nitelikler kişisel hayatlarımızda, yani hayatın kadınlık tarafından temsil edilen kısmında ifadesini bulduğu ölçüde, kendimizi özgür ve mutlu olarak düşünme eğilimindeyizdir. Kapitalizmden güya en farklı olan bu alan, onun için hem ekonomik olarak hem de anlamlarını üretmek açısından hayati öneme sahiptir. Aile, modern tüketim ekonomilerinde en kârlı pazarı oluşturur; İngiltere'de bütün alışverişin %80'ini kadınlar yapar. "Doğal" aile ve cinsellik olguları "doğal" bir ekonomi imgesinin gelişmesini engeller, ekonomi ise bir yığın ürün aracılığıyla bu "doğal" ve "kişisel" alanlara nüfuz eder, hatta aslında bu alanları kurar – bize kendi be-



Kadın ve sömürge burada tümüyle iç içe geçmiştir: Fiji bir adadır ama burada yalnızca bir parfüm olarak kullanılmıştır; parfümü kullanan, yani Kadın ise bir adaya dönüştürülmüş, genelleştirilmiş, belirli özelliklerinden arındırılmış, egzotizm yayan bir hale getirilmiştir. Dişil ve egzotik olan mükemmel bir biçimde iç içe geçirilmiştir; çünkü ikisi de parfüm şişesini kırmızı, beyaz, mavi renkleriyle kuşatan French Quarter (Fransa'nın dünyaca ünlü dört moda evi. *–ç.n.*) tarafından sömürgeleştirilmişlerdir. (Resim, sol alttaki alameti farika etrafındaki Q'nun kurdelesindeki renklerle, yani kırmızı, beyaz ve maviyle çerçevelenmiştir.) Kadın bir adadır çünkü gizemlidir, uzaktır, tatile çıkılacak yerdir; ama aynı zamanda ideolojinin içinde de bir adadır, sömürgenin sömürgeci karşısındaki konumu gibi, kuşatılmış ve tecrit edilmiş, bir aynılık denizinde "Öteki" olarak el değmeden öylece durur. Eğer Fiji şık Fransız kadınlık fularına sarılabiliyorsa, kadınlık da aynı şekilde kültür içinde onun kendi ürünlerinden biri olarak değil, doğal olanın paket programı olarak kuşatılıp ambalajlanabilir.

denlerimizi farklılık alanları diye cömertçe sunarak: *Pond's Kremi'ni ve Kakao Yağı'nı Her Yerinize Sürebilirsiniz, Buraya da Oraya da.*

Seçme hakkına sanki tüketirken sahibizdir, özgürlüğe ise kişisel ilişkilerde. Kadınlar bu değerleri bireysel olarak, toplum için taşıdıkları sürece, toplumsal olarak işleme sokulmaları gerekmez. Bombaya "kadınlar olarak" karşı çıkan kadınlar, ya toplumun kendi değerlerini topluma karşı çok etkili bir biçimde kullanıyorlardır, ya da toplumun kendileriyle ilgili ideolojik tanımını (doğaları gereği daha şefkatli olduklarını) kabul ediyorlardır. Nasıl kullanılırsa kullanılsın, kişilerarası ilişkiler, duygu ve şefkatla ilgili değerler, toplumsal ve ekonomik gerçekliklerden boşaltıldıkları ölçüde kadınların sırtına yüklenir.

Bu, günlük terimlerde de görülebilir; işin karşıtı olarak konan "kişisel hayat", işi meşrulaştıran bir şey haline gelir: (Sanki yalnızca erkekler işe gidiyormuş gibi) erkekler daha çok kazanmak, evlerini ve ailelerini garantiye almak, çocukları için yatırım yapmak, boş zamanlarını artırmak, daha heyecan verici tatillere çıkmak vs. için daha çok çalışmaya teşvik edilirler. Gündelik çark, sırf onun dışındaki hayat yüzünden anlamlıymış gibi durur. Toplumsal yapı toplumsal değil, kişisel ve bireysel terimlerle meşrulaştırılır. Bu ayrım ve farklılığın, terimler arasındaki karşıtlığın, nasıl yalnızca kuramda değil, gündelik hayatta da anlam ürettiğini gösterir. Benzer bir biçimde, toplumun kurtulmak istediği değerlerin deposu olarak "kadın" ve "kişisel" fikri, İngiltere'deki geçerli toplumsal politikalarda, özürlüler ve yaşlılara yönelik toplumsal hizmetleri, kadınların bu hizmetleri evde hiçbir ücret almadan bireysel olarak vereceği varsayımına dayanarak kasten kaldıran politikalarda açıkça görülebilir. Bu yüzden hükümet bireyin, evin, ailenin savunucusuymuş gibi görünür – istemediği yükünü boşalttığı yer tam da burasıdır! Bu, gösterge ve gösterilen uygulamadaki ayrılığını gösterir: "Aileye dönüş", sorumluluk kisvesi altındaki zorluktan çok farklı bir şeyi *temsil eder*; ki zaten bu zorluk gerçek ailelere iade edilmektedir.

Eğer bu tür "somut göstergebilim" biraz zorlama gibi duruyorsa, başka hangi tür bir göstergebilim politik olarak yararlı olabilir, diye sorulabilir. Marksist bir göstergebilimi, hem bir yapıyı hem de o yapının içeriğini anlamaya çalışan bir anlam sistemiyle, ama anlamları



"Buraya da Oraya da" – cinselliğin, yasaklanmış yerlerin sezdirilmesi: Fotoğraf bize "burada"yı epey bir gösterir, görülebilir olan teni gösterir; tahayyül edilmesi gereken, "ora"dır, yani Pond's Kakao Yağı'nın kullanılabileceği en karanlık, en gizli yer. "Baştan sona" aynı anda hem tehlikeli hem emindir, kendi aşırılığına işaret eder – "oraya" bile!– ve "orası" öteki, en uzaktaki yerdir, yani cinsel olandır; yine de "burası" ile "orası" arasındaki boşluk Pond's Kakao Yağı'nın demokratik uygulanması sayesinde giderilir – Pond's Kakao Yağı farklılık tanımaz.

Bununla birlikte, ana sloganın ve fotoğrafın yarattığı cinsel yankı, alttaki küçük harfli yazı tarafından aynı zamanda hem zayıflatılır hem de güçlendirilir. Beden üzerindeki yolculuk, yerküre üzerindeki bir yolculuğa dönüşür. Modern üretimin harikaları ("Onların tropikal cilt bakımının sırlarını" –belli ki artık bir sır değil– "modern nemlendiricilerimizle kaynaştırdık") uzak kültürlerin gizemlerini dosdoğru evimize getirir, tabii onları biraz geliştirerek. Bu gizemler aynı zamanda hem dişil hem yabancıdır: Aşılması ("şimdi evinizin daha yakınında bulunabilir") ve korunması gereken bir uzaklığı ortaya koyarlar: Güney Denizlerinin kadınlarını "tatlı yumuşak esneklik"leriyle kadınlığın doruğunda tutan, "tropikal cilt bakımı sır"ları ve "doğal kakao yağı"dır. Farklı olan içerilmiş, yine de tercih aşkına simgesel olarak korunmuştur: Sonuç olarak, isterseniz "Adaları kakao yağı için ziyaret edebilirsiniz" –tümüyle imgesel bir macera*– ve "onu nerede kullanacağınız size kalmıştır". Tercih sizin: Görünüşe bakılırsa kültürler arasındadır; ama aslında yapabileceğiniz tek tercih, vücudunuzdaki yerler arasında, yani bir kez aldıktan sonra kakao yağını nereye süreceğiniz hakkındadır. Global dağıtım alanında dolambaçlı bir yolculuktan sonra reklam bizi ürüne geri götürür ve onu nasıl yayacağımızın tercihini bize bırakır – tabii, ürünü kendi vücudumuz üzerine yayarız.

Bu bizi yeniden sloganın cinsel anlamına getirir. Uzun metin "buranın ya da oranın" coğrafi boyutunu ortaya koyarsa da, imge bu metni resimliyormuş gibi görünmesine rağmen, onu inkâr eder. Arkaplandaki sömürgeye özgü tropikal bitkiler ve verandadaki beyaz papağan sayesinde fotoğraf bizi gerçekten "oraya" götürür, ama tam da onu buraya –sayfanın üzerine– getirerek yapar bunu. Resmin "bura"sı, metnin "ora"sıdır: Fotoğrafın egzotik dekorunda başka farklılıklar çözülmüş olduğundan "bura ya da ora"nın yalnızca cinsel iması geçerlidir. İmgenin içinde, beyaz lake koltuklar ve panjurlar, sömürgeleştirilenden çok sömürgeciyi düşündürür. Kadını belli bir kültürün içine yerleştirmek imkânsızdır. Bir "Güney Denizleri Kadını" olabileceği gibi, pekâlâ Tropikal Sır'ın sahibi bir beyaz da olabilir. Bu belirsizlikler fotoğraftaki figürü yalnızca ve yalnızca "Kadın"a dönüştürür: Başı ve omuzları dışarıda bırakılmıştır, ki bu aynı anda hem vücudun "gizli" bölgesini vurgular hem de kadının ırksal ya da kültürel olarak tanımlanmasını engeller. Kültürel farklılıklar kadın bedeninin sunduğu "farklılıklar"ı temsil ederken ve onlara indirgenirken, sömürgecilik gerçeği de böylece ortadan kalkmış olur; bu durumda kadın bedeni hem "Öteki" kültürü temsil eder hem de onun Ötekiliğinin inkârını sağlar.

* Lacan'ın söylediği gibi simgeselin farklılığa, imgeselin uzanıp yakalamaya çalıştığı farklılığa ihtiyacı vardır.

gerçek tarihsel sistemlerde işlev gören bir anlam sistemiyle ilgili bir girişim olarak görüyorum. Toplumumuzun hem Öteki'leri yutma hem de "ötekiliği" sömürme ihtiyacı yalnızca yapısal ve ideolojik bir olgu değildir; Rosa Luxembourg'un yukarıdaki alıntıda tarif ettiği emperyalist ilişkiler üzerine kuruludur, bizzat kapitalizmin gelişiminin kökünde yer alır. Eğer kadın, erkek egemen kapitalist kültürün psikolojisindeki büyük Öteki ise, o kültürün var olabilmek için bağımlı olduğu Öteki, Rosa Luxembourg'un gösterdiği gibi aynı anda hem sömürmek hem de yok etmek için ihtiyaç duyduğu sömürgedir. Kapitalizm, tek başına denge içinde işleyecek bir sistem değildir. Her zaman bir dengesizliğe, kendisinden başka bir şeye ihtiyacı vardır: Baştan sona çelişkilerle dolu olup, içsel olarak kendine yeterli değildir. Halihazırdaki hayat standardımız kısmen tüketim mallarımızın birçoğunu bizim için kabul edilemeyecek kadar düşük ücretlerle üreten "gelişmekte olan ülkeler"de çokuluslu şirketlerin sömürdüğü inanılmaz ucuz emekten ve pazarlardaki uluslararası denetimden kaynaklanır. Batı bankaları yoksul düşmüş Doğu Avrupa ülkelerine çok yüksek faizlerle büyük miktarlarda borç verir. Ekonomik olarak Öteki'ne ihtiyacımız vardır, her ne kadar siyasi olarak onu tasfiye etmenin yollarını arasak da.

Öyleyse ailede olduğu gibi sömürge ekonomilerinde de kapitalizm hem farklı değer sistemlerinin sırtından beslenir ve onları denetim altına alır hem de simgesel farklılıklarını besler. "Doğal" ve "egzotik" olan, yani yabancı yer ve insanların gizemi, hem bizim kültürümüzden ayrıymış hem de onun en heyecan verici ürünüymüş gibi görünür: *Daha Yumuşak Bir Cilt İçin Tropikal Sırrı Keşfedin.* Gezi ve tatil reklamları bize dünyanın geri kalanını meta biçiminde, her zaman Batı "kültürü"nün hızlı temposundan tümüyle farklı bir şey olarak temsil edilen, yine de onun tarafından kolayca ambalajlanabilen bir şey olarak sunar. Bireysel psikolojide bastırılmışın yok olmak yerine bir semptom ya da rüya imgesiyle temsil edilmesi ya da onlar tarafından ikame edilmesi gibi, global düzeyde kapitalizm tarafından bastırılan farklı üretim sistemleri de (sömürgeci ya da feodal) eski moda, çekici, egzotik, doğal, ilkel ve evrensel "ötekilik" olarak onun imgeleminin ve ideolojik değerlerinin parçası haline gelir.



Burada Pond's Kremi ve Kakao Yağı tropikal gizemini açıklarken daha az mahçup: "Yüzyıllardır Güney Denizi Adaları kadınlarının yumuşak ciltlerine imrenilmiştir." Öteki daha belirgin olarak resmedilmiş, Öteki'nin fethi ise daha muzaffer bir edayla ilan edilmiştir. (Çok "beyaz görünümlü" olmakla birlikte) Güney Denizleri kadını gösterilerek farklılık daha eksiksiz bir biçimde kontrol altına alınmıştır; biz de iki dünya arasına değil, her ikisini de kontrol eden bir yere yerleştiriliriz: "Artık cildiniz her iki dünyanın en iyi özelliklerine sahip olabilir." Ürün Öteki'ni bilinenle bir araya getirmiş, zamansızı modernliğe taşımıştır. "Yüzyıllardır" ve "kuşaklar boyunca" sır gizli kalmıştır ama şimdi "geleneksel Güney Denizleri formülü", "modern, denenmiş nemlendiriciler"le kaynaştırılmıştır. Böylece farklı bir kültür geleneği, kendi kültürümüzün modern başarısı olarak görünür.



Bu boynunda çelenkle denizdeki kadın imgesi, egzotiğin tipik bir temsilidir; diğerinin tersine burada kadınlık, "adaların kadını" tarafından temsil edilir: Yarı çıplak, koyu renk saçlı, yanık tenli bir kadın. Ama yüz özelliklerine bakılırsa pekâlâ, "adaların doğal yanık teni"ni edinmiş beyaz bir Amerikalı ya da Avrupalı kadın da olabilir. Kalıcı bronzluk türü reklamların ve egzotik "güney" imgelerinin hiçbir zaman Afrikalı görünümlü modelleri ya da politik olarak ihtilaflı yerleri kullanmaması ilginçtir: Bu reklamdaki "adalar" besbelli Hawaii adalarıdır, ama genel olarak makyaj, güneş kremi ve parfüm reklamlarında herhangi gerçek bir ülkeyi ve kültürünü tanımak zorunda olmadan "öteki" bir yeri ve kültürü temsil etmeye yarayan birçok hayali "ada" vardır. "Terk edilmiş ada" "öteki" için ideal yerdir; tüm bir kıtadan çok daha kolay bir biçimde sömürgeleştirilir –ilk kapitalist öncü Robinson Crusoe bu bakımdan çok başarılıydı– ve sömürgeyi kadın olarak resmetmek onu çok daha fethedilebilir, çok daha kucaklayıcı kılar.

Tabii slogan, reklamını yaptığı ürünü "sağlıklı, koyu, doğal bir ten için bütün cilt türlerine" sunarken aslında "doğal bir ten"i kastetmiyor. Eğer insan doğal olarak koyu tenliyse o zaman Siyah olur – besbelli "bütün cilt türleri"ne seslenmeyen, hemen tüm kamusal imgeler gibi seyircisinin beyaz olduğunu varsayan reklamın öngörmediği bir olasılıktır bu.


Chelsea Girl
SPRING SUMMER COLLECTION 1984

Moda, farklılık işlevinin belki en canlı biçimde görüldüğü toplumsal iletişim alanıdır. Sosyeteye yeni girmiş bir genç kız bir partiye işçi tulumuyla gidebilir ve bu çok moda bir kıyafet olarak görülebilir; ama bir tesisatçı bunu yapamaz. Son günlerde gençler ve varlıklı ailelerin çocukları arasında yırtık pırtık dolaşmak "in", ama serseriler için aynı şey geçerli değil. Bir başka deyişle, başka insanların kılığının kullanılması, bu giysileri normal olarak giyenlerden aslında farklı olduğunuz kesinkes açık olduğu sürece modaya uygundur.* Moda fotoğrafçıları, modelleri, giydikleri tarzların ait olduğu özgün mekânlara yerleştirmeye pek düşkündür: Sütun bacaklı göz kamaştırıcı kadınları işçilerin giydiği kaba mavi kumaştan gömlekler içinde benzin istasyonlarında poz verirken; işçi tulumu ve kasket giymiş, asık suratlı kadınları fabrika tezgâhları üzerine tünemiş (her iki örnek de İngiliz dergilerindeki moda sayfalarından) ya da haki giysiler içindeki kadınları çölde develer ya da Land Rover'lar üzerine sere serpe uzanmış –kolonyal safari modası– görürüz.

Chelsea Kızı'ndan bu seçmelerde egzotik özellikler çok belirgin. Yine de giysiler, sarı tarzı örtünmeyle haki asker giysisini karıştırarak –katalogdan alıntılarsak "pencap tipi pantolonlar"la karıştırılmış, asker şapkası ya da türbanla tamamlanan "safari elbise"– hem sömürgeleştirileni hem de sömürgeciyi çağrıştırmayı başarır. Subay kıyafetinin "egzotik"le bu yakınlığı çok aydınlatıcıdır: Sömürge ilişkisi tek bir kıyafette ifade edilmiş olur. Son yıllarda topyekûn sömürgecilik olgusuna duyulan ilgi, İngiltere'de çok tutulan "yüksek sınıf" televizyon oyunu "The Jewel in the Crown"da (Tacdaki Mücevher) görülmüştür. Bu ilginin doğası ve düzeyi, günümüz modasının ilgi alanıyla az çok aynıdır. Gerçek bir çelişkinin iki yanı, tek bir çelişkide birleştirilip içeriği olmayan, yalnızca üsluptan ibaret bir "ötekilik" ve "egzotizm"i temsil eder hale getirilirken, Hindistan'daki İngiliz sömürgeciliğinin anlamı karanlıkta bırakılmıştır.

Bu gösterişli fotoğrafların gösterdiği gibi, eğer beyazsanız türban giymek modadır, İngiltere'de dinsel nedenlerle türban giyen Sihler ırkçı tacize uğrasalar da. Bir keresinde pembe saçlı, burnuna iki halka takmış bir kızın bu ülkede Hintli kadınların sarı giymelerinden yakınmasına tanık oldum: "Bir kez buraya geldikten sonra farklı görünmeye çalışmaları doğru değil, buraya uymak için çaba sarf etmeliler."

* Buna ve giysilerin işle ilişkisinin önemine dair daha genel bir örnek: İşçi sınıfından kişiler gezmeye giderken daha iyi giyinirler –bütün gün tulum ya da kot giyiyorsanız, onları üzerinizden çıkarıp boş zamanınızı işten ayırmak istersiniz– "profesyonel" orta sınıf üyeleri ise tersini yapar.

O halde gerçeklikte yok edilen, fiilen ortadan kalktıktan sonra *kendini temsil edecek* biçimde, imge ve ideolojide yeniden sunulur. "Renkli âdetler", egzotik kültürler, bizden daha "doğal" görünen ama aynı zamanda bizim kendi "doğallık"ımızı bize ifade eden insanlarla ilgili gezi imgeleri, bütün bu "ötekilik" imgelerinin gösterileni, önce Avrupa, ardından Amerika sermayesi tarafından sistematik olarak yok edilmiş olan, yok edilmesi bugün de devam eden gerçek bir Ötekilik'tir. Yine de kapitalist kültürün sürekliliğini (ve ironik olarak evrenselliğini) garantiye alan, sanki "doğal" ve "temel" kültürler *fikridir.* Öteki toplumları, kendi toplumumuzun değer sistemiyle "değerlendiririz"; kendi iktidar yapılarımızı, kapitalizmin dışında olarak resmedilen "doğal" hayatın aynasında doğallaştırmaya çalışırız. Sınıf gerçeğini ortaya koymadan çalışmayı göstermek için başka topluluklar da tıpkı ailenin kullanıldığı gibi kullanılabilir; örneğin araba reklamlarının bu kadar çok kadın ve köylü imgesini seçmesine şaşmamak gerekir, çünkü kadınların ve köylülerin emekleri "doğal" ve özerk olarak sunulabilir.[8] Ama bir başkasının değerini ifade eden meta nasıl bu süreçte kendi kimliğini yitirirse, kapitalizmin kendisiyle ilgili görüşünü yansıtmaları açısından çok değerli olan "ilkeller", yani kadınlar ve yabancılar da kendi anlam ve dillerinden koparılır, gerçekten bir meta işlevine indirgenirler. Biz hiçbir "öteki" tanımayan, ama sanki bir yüzeyden ibaretlermiş gibi bizim kendi sözde doğal ve evrensel niteliklerimizi yansıtır görünen sayısız ötekiler sunabilen bir kültürüz. Aramızda tutsak olan "farklı" bir şeye sahip olmak, kendi sistemimizin liberalliğinden emin olmamızı sağlar ve gerçek farklılığın evcilleştirilmiş bir biçimde yeniden sunulmasını sağlar: *Esmer Kalsın, Tehlikeden Uzak Kalsın.* Gerçek Öteki'lerden hoşlanmıyoruz ama yok ettiğimiz Öteki'lerin kalıntılarından tehlikesiz Öteki'ler kurma ihtiyacındayız – Stepford'lı erkeklerin gerçek eşlerinin seçilmiş özellikleri dikkate alınarak imal edilen kusursuz, robotu andırırcasına kadınsı Stepford Eşleri gibi. Bu yapılırken gerçek kadınlar öldürülür.

8. Bu tartışmaya "The History of Photographs Mislaid" adlı yazımda daha ayrıntılı olarak girmiştim, *Photography/Politics: One*, Londra, Photography Workshop, 1979.



Yanık ten modası, anlam üretirken farklılığın gereğini her şeyden daha açık biçimde gösterir, aynı zamanda ideolojik olguların üretimle ilişkisinin (bu kavramın çağdaş Marksizm içinde güya gözden düşmesine rağmen) nasıl çoğu zaman anlamların merkezinde olduğunu ortaya koyar. İnsanların çoğunun (açık havada) üretken çalışmasının doğal olarak yanık teni çalışan insanlar için norm haline getirdiği zamanlarda, solgun bir ten daha değerliydi, bir lüks işaretiydi: Boş zamanın yalnızca simgesi değil, aynı zamanda bir işareti, kitlelerin hayat tarzından uzaklığın ölçüsüydü. Şimdi ise aynı şeyleri –boş zaman, zenginlik ve uzaklık– yanık bir ten temsil ediyor, çünkü insanların çoğunluğu için işte olmamak anlamına geliyor, dolayısıyla da hem boş zamanı olabilecek hem de geziye çıkabilecek kadar zengin olunduğunu düşündürüyor.

Aslında bu Ambre Solaire reklamı, saatlerce güneşte kalmanızı gerektirmeyen, kendi kendinize yanık bir ten edinmenizi sağlayan bir losyon sunuyor size. Ama ürettiği sahte bronzluk, güneşte geçirilmiş zamanı, yani boş zamanı düşündürdüğü için bir anlam taşıyor. Ürünün yönteminin (kendi kendine yanık bir ten edinme), ürünün anlamını ("gerçek yanık ten") gerçekte reddetmesi, böylece ulaşılamaz olanı ulaşılabilir kılması, aynı anda da ulaşılması çok zor olduğu için bununla övünmesi, ideolojinin tipik özelliklerinden biridir. Kuramsal olarak herhangi biri ve herkes sahte yanık ten losyonu alıp yanık bir tene sahip olabilir, ama sloganın da gösterdiği gibi yanık ten hâlâ bir farklılığı temsil eder.

Bu kışkırtıcı sloganın tümüyle görmezden geldiği başka tür bir farklılık daha var. "Herkes beyazken kahverengi olmak hoş değil mi?" Evet, ama eğer gerçekten beyazsanız. Beyaz sömürgeci toplumun ırkçılığı hiç de hoş değil.

Kapitalizmin sürekli olarak sömürgeleştirecek yeni alanlar araması, hem benzerini hem de ifadesini moda süreçlerinde bulur: *1984 Chelsea Kızı Bahar / Yaz Koleksiyonu*. Ama moda deyince yalnızca giysileri kastetmiyorum. Burjuvazi daima olduğundan başka bir şeymiş gibi görünmek ister; ezilenlerin âdetleri ve alışkanlıkları "kendi"ninkilerden çok daha ilginç gelir. Londralı orta sınıf üyelerinin kaçı gerçekten Kensington gibi yıllardır orta sınıf bölgesi olagelmiş bir yerde yaşamak ister? Doğuya, "daha yoksul" (ve ucuz) bölgelere, ambardan bozma ilginç yapılara, süslü eski pub'larla dolu Dickensvari dar sokaklara taşınmak çok daha ilginç. Ama, hayal gücü yüksek orta sınıflar bir kez buralara taşınıp oturma odalarına el koyduklarında, bu işçi mahallesinin esas vârisleri sonunda nereye gider? Devasa büyüklükteki viran kule bloklarına, hatta daha da doğuya. Bu arada Sosyal Demokrat Parti'nin başkanı da tarihi Limehouse'da* liman manzarasını seyredip sahicilik havasını solumaktadır. Bu coğrafi araştırma önemli, çünkü toplumsal farklılıkla ilgili özelliklerin bizim kültürümüzde nasıl bireysel farklılık işaretleri sağlamak için kullanıldığını gösteriyor: *Herkes Beyazken Kahverengi Olmak Ne Hoş Değil mi?* Burjuvanın aklı "kendinde" olmayan ne varsa ondadır; ister yanık bir ten olsun bu, isterse bir cemaat duygusu. Bunlardan ilki satın alınabilir, ama ikincisi, meta piyasasının hareketlerine rağmen satın alınamaz. Yine de her şeyin alınıp satılabileceği, kapitalizmin öncüllerinden biridir. Akademisyenler bazen kendi "kültür"leriyle ilgili bir araştırmayı, başka insanların daha renkli, daha egzotik alanlarıyla değiş tokuş ederler ve kitle kültürü metinlerinin karmaşasında insanın, sözcüğün tam anlamıyla kendini kaybetmesi mümkün olur. Marie-Antoinette'in sütçü kızı oynaması gibi, biz de bazen sırf nihai olarak farklılığımızı yeniden kazanabileceğimizi, yeniden ifade edebileceğimizi hissettiğimizden modaya uygun bir biçimde "popüler kültür"ü oynarız. "Kitle kültürü"nü ve bu kültürün belli metinlerini incelemek çok önemlidir, ama "kitleler"i anlamak için o denli önemli değildir; farklılık ideolojisi, aslında hepimizi tutsak eden ideolojilerden farklı değildir.

* Londra'nın doğusunda sefaletiyle ünlü bir mahalle. *–ç.n.*

7

Kadınların İçerilmesi

Kuzey Amerika ve Meksika Popüler Anlatısıyla İlgili Bir Karşılaştırma

Jean Franco

SİNEMA, TELEVİZYON ve radyodaki soap operalar, çizgi roman, fotoroman, anlatı kitapları, belli popüler şarkı türleri, hatta reklamlar... Herhalde hiçbir zaman bu kitle kültürü çağında olduğu kadar çok öykü anlatma tekniği olmamıştı. Ve okuryazar olmayanların sayısının hâlâ fazla olmasına rağmen, hiçbir zaman bu kadar çok okur ve kuşkusuz bu kadar çok kadın okur da olmamıştı. ABD'de karton kapaklı kitap piyasasının yaklaşık yarısı, kadınlara yönelik kitle kültürü öykülerinden (daha çok da aşk romanlarından) oluşur. Meksika'da, okurları esas olarak kadın olan iki popüler dizi, haftada kitap başına 800 bin ile bir milyon arasında satar.[1] Her nüsha muhtemelen birden fazla kadın tarafından okunduğuna göre bu rakamlar "kadınlığın", en azından modern toplumda kurulmuş olduğu biçimiyle, önemli göstergeleridir.

Kadınlara yönelik modern kitle kültürü anlatısının incelenmesi birkaç önemli soruyu gündeme getirir:

• Geleneksel aşk romanlarından "özgürleşme" öykülerine çeşitli biçimler alan kitle kültürü anlatısının çoğulculuğunun "çelişkiler" doğurmaması, eski anlamda bir "egemen ideoloji"den çok, sürekli değişen taktikler ve farklı koşullara uyarlamalardan oluşan bir süre-

1. Bunlar *Risas, lágrimas, amor* ve Novedades editoras tarafından yayımlanan *Libros Semanales*'tir.

cin söz konusu olduğunu düşündürür. Kadınlarla ilgili olarak, kitle kültürünün uluslararasılaşmasıyla birlikte, bu çoğulculuğun eski ulusal "kadınlıklar"la çelişen yeni tür kadın özneler oluşturduğu söylenebilir mi?

• Uluslaraşırı bir olguyla karşı karşıya olduğumuzdan, ABD'de üretilmiş aşk romanlarıyla Meksika fotoromanları, Brezilya ve ABD televizyon romanları arasında bir ayrım yapmak artık anlamsız görünebilir. Bunu yapmaktansa, ulusal sınırları hesaba katmadan, uluslararası işbölümü içinde farklı kitle kültürü anlatılarının konumunu ele almamız daha doğru olmaz mı?

• Kadınlara seslenen birçok kitle kültürü anlatısında kadınların "tutuculuğu" söz konusuymuş gibidir. Bu anlatılar neden, kitle kültürü standartlarına göre bile anakronik* görünen biçimleri kullanmışlardır?

Bu soruları, bir de çokuluslu çağda kadınlığın nasıl kurulduğuyla ilgili daha genel soruyu cevaplamak için, ABD'de üretilen reklamlardan, (potansiyel tüketiciler olarak kadınlara anlatılan ütopik) aşk romanlarından ve (işgücünün potansiyel üyeleri olarak kadınlara seslenen) Meksika çizgi romanlarından yararlanmayı hedefliyorum. Reklamcılık birçok açıdan modern kitle kültürünün paradigmatik biçimi olduğundan, burada gösterilen viski reklamıyla başlamak istiyorum; birçok reklam gibi bu da kadınların, erkeklerden farklı bir biçimde egemen düzenin parçası haline getirildiği anlayışına dayanıyor.

Bir adamla kadın, tropikal bir dekorda, aralarında bir viski şişesi, masada oturmaktadırlar. Adam, parçanın bütünü temsil ettiği bir simgesellikle, dolu bir bardağı kavrayan bir elle temsil edilmiştir, kadınsa boş bir bardakta yansıyan bir yüz ile. Sahnenin çoğu (palmiye ağaçlarının bulunduğu tropikal bir dekor, kadının güneş gözlükleri), cam masanın üstüne baş aşağı yansır. Viski bardakları, adamın eli ve kadının yansıyan yüzü dışındaki bütün öteki nesneler gibi bu çiftin ötesindeki dünya da tepetaklaktır. Büyük önem taşıyan cinsiyet farkı, kadının yüzünün tepetaklak olmamakla birlikte kendi

* Anakronik sözcüğü tarihe aykırılık, tarih bakımından terslik, çağa uymazlık ve çağdışılık gibi anlamlar içerir. –*ç.n.*

boş bardağında yansıyor olmasına karşılık adamın elinin bir yansıma olmaması gerçeğiyle vurgulanır.

Reklam tuhaf bir tarzda, Marx'ın ideoloji tarifini (gerçek ilişkileri tepetaklak gösteren bir tür *camera obscura*) yeniden canlandırıyor gibidir. Ama tipik bir modern anlam kayması söz konusudur, çünkü reklam baş aşağı bir doğal dünyayla (yansıyan palmiye ağaçları) ayakları üstüne basan bir "ideolojik" dünyayı (adamın eli, viski şişesi ve kadının yüzünün yansıması) yan yana getirerek yanılsama ile "gerçek"i karşı karşıya getirir. Buna ek olarak, kadın erkekten radikal olarak farklıdır, çünkü adamın eli farklı bir gerçeklik düzlemine aittir, oysa kadının yüzü sanki bardağın içinde boğulmuş gibi yalnızca yansımada görülür. Reklama baktığımızda gerçekleştirdiğimiz işlem, erkek mi yoksa kadın mı olduğumuza –bizi, bir erkek olarak bakıp "erkek"i sahip olan ve eyleyen olarak özetleyen, varlığından dolayı elle erkeği bir tutmamıza neden olan, tutmayı, umut vaat eden (henüz boşalmamış) bardağı tutmayı, kendine ram edebileceği, hayal meyal yansıyan kadını gören adamla ilişkilendirme gibi bir düşünsel işlem yapmaya iten aktif elle özdeşleşip özdeşleşmediğimize ya da kendinin olabilecek bir yansıma ve kendini tutabilecek eli gören bir kadın olarak bakıp bakmadığımıza– bağlı olarak değişir. Ama besbelli kadının reklamla ilişkisi, erkeğinkinden farklı bir biçimde dolayımlanır, çünkü kadın kendisini kendisinin yansıması olarak değil, erkeğin ona yönelik arzusunun, bardağı tutan (yansıma değil) "gerçek" elle ilişkilendirilen bu arzunun yansıması olarak görür. Erkek bütünsel olarak temsil edilir, kadınsa bütünsel olarak ve yansıyan imgesiyle. Kadın besbelli reklamın muhatabıdır ("Descubra al hombre que toma Buchanan's" / Buchanan's içen erkeği keşfedin) ama aynı zamanda onun tarafından nesneleştirilendir, çünkü dudaklarının kırmızısı, şişenin "ağzı" ve sofranın üstünde duran kapağıyla ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla içmek, kadını öpmeyi çağrıştırır.

Beklenebileceği gibi, erkek ve kadının gerçekle ilişkileri içinde böyle farklı konumlara yerleştirilmeleri ateşli tartışmalara konu olmuştur. Bazı feministler Lévi-Strauss'un çalışmalarına dayanarak, bu reklamda olduğu gibi kadının nasıl olup da aynı anda hem özne hem nesne olabildiğini açıklamaya çalışmışlardır. "İlkel" toplumla-

rın akrabalık sistemlerine temel oluşturan kadınların mübadelesinin kapitalist toplumun "politik bilinçaltı" haline geldiğini vurgulamışlardır.[2] Bu politik bilinçaltının kadın bilincini, en azından burjuvazinin altın çağında nasıl etkileyebileceğiyle ilgili en ilginç açıklamalardan birini, *G.* adlı romanında John Berger yapmıştır. Berger burada yarılmış kadın kişiliğini (yirminci yüzyıl başlarında Avrupa' daki orta sınıf kadınlarından söz ediyor), kadının bir adamın mülkü olması ama aynı zamanda bir adam gibi düşünebilmesi gerçeğine bağlar. Şöyle yazar Berger:

> Kadının varlığı, kişiliğinin ikiye bölünmesinin ve enerjisinin kendi içine dönmesinin bir sonucuydu. Yalnız kalabileceği anları saymazsak, sürekli olarak kendi imgesiyle birlikteydi kadın. Bir odada dolaşırken, babasının ölümüne ağlarken, kendini dolaşır ve ağlar görmekten geri duramazdı. Çocukluk yıllarından başlayarak, benliğini sürekli göz altında tutması öğretilmişti ona, buna inandırılmıştı. Böylece, kişiliğindeki gözlemleyen ve gözlemlenen yanları, kadın kimliğinin tamamlayıcı ama apayrı iki öğesi sayagelmişti. ... Kadının şart kipinde geçen dünyası, varlığının bu doğası, girişti̇ği hiçbir eylemin bütünlük taşımayacağını kesinleştiriyordu; her eyleme, gözlemleyene ve gözlemlenene bölünmüş kişiliğin kaypaklığı yansıyordu. ... Odasında yalnız kaldığında, tek başınalığın bilincine vardığında bir kadın, aynada kendine bakıp dilini çıkartabilir. Güler bu davranışına, ara sıra gözyaşı da döker.[3]

Sigmund Freud ve Jacques Lacan'ın kadın öznelliğiyle ilgili açıklamalarından farklı olarak Berger'ın çözümlemesi, kadının problematik benliğinin toplumsal temelleri olduğunu ve bunların kadının kapitalist toplumun çok özgül koşullarında değişim değeri taşıyor olmasından kaynaklandığını ileri sürer. Kadını araştıran ve araştırılan olarak düşünmede yeni bir yan olmamasına rağmen, Berger' ın kadının yarılmış bilinciyle ilgili tarifi, yalnızca görünüşüne bakılarak değerlendirilen birinin duyduğu kronik toplumsal kaygıyı düşündürdüğünden, (hepimizin arzunun yitik nesnesinden koparıldığımızı iddia eden) Lacan'ınkinden çok farklıdır. Kadının (örneğin

2. Bkz. Gayle Rubin, "The Traffic in Women", *Towards an Anthropology of Women*, yay. haz. Rayna Retier, New York, Monthly Review Press, 1975.

3. John Berger, *G.*, New York, Pantheon, 1980: 149-51 (Türkçesi: *G.*, çev. Tomris Uyar, İstanbul, Metis, 2008 (1984), s. 172-74).


Descubre al hombre que toma
Buchanan's.

dil çıkartarak alay eden ya da ağlayarak muhalefet eden) parçası, bütün toplumsal durumlarda bastırılır ve ancak başkalarının yokluğunda, onun gerçek kimliğini garantiye alan aynanın karşısında dile getirilebilir. Tekrarlarsak, yeni olan, bir sınıf kadının görünüşe bakılarak değerlendirilmesi değil, bu sınıfın sansür edilmesi gereken becerileri olduğudur. Berger'ın yanlışı, kadınlardan farklı olarak erkeklerin sahici bir benliğe ulaşma imkânlarının olduğunu düşünmesidir. Yine de, toplum erkeğin düşünsel ve üretken emeğinin (viski bardağındaki el) tanınmasına göz yumduğundan, erkek kimliği o kadar tedirgin olunmadan da garantiye alınabilir.

Bu yarılmış kadın kişiliğinin (en azından Berger'a göre kadının mübadelede bir işaret ve düşünen biri olarak ikili rolüyle ilgiliymiş gibi görünen bu yarılmış kadın kişiliğinin) kitle kültürü anlatısının birincil mekanizması haline gelmesi ilginçtir. Kadınlar, bu anlatının en azından bir biçiminde –aşk romanında– düşünen parçalarının bastırılmak zorunda olduğu sansür sürecini yeniden işletmeye davet edilirler. Kadınlar, toplumsalın içinde baştan çıkarılması gereken, toplumsalla ilişkisi baştan çıkarıcı olan insanlar olarak işaretlenir. Bunu onların en güçlü tercihi kılan toplumsal koşullar (mülkiyet ilişkileri) ortadan kalkmışsa da, toplum içinde yine bu biçimde konumlandırılırlar. Kitle kültürü anlatısı kadınlara toplumsal labirentte yol gösterir. Ama ilerde göstereceğim gibi, kadınlardan feda etmeleri istenen şeyin ne olduğuna bağlı olarak, ayrıştırılması gereken çeşitli entrikalar vardır. Aşk romanları söz konusu olduğunda kadınlardan zekâlarından feragat etmeleri istenir; çizgi romanlardaysa genellikle aşktan. Dolayısıyla kadınların "farklılığı", kadınların konumlanış tarzları çoğu zaman oldukça arkaik mekanizmalara –yine de modern kadının oluşturulmasına izin veren bir tür anakronik "politik bilinçaltı"na– dayandığından, her zaman aynı şekilde görülmez. Bu anakronizm, aynı zamanda hem nispeten varlıklı kadınlara (metropol ülkelerdeki kadın kitlesine ve Üçüncü Dünya'nın az sayıdaki ayrıcalıklı tüketicilerine) hem de işgücünün aşağı tabakalarının parçası haline gelmiş ya da gelmek üzere olan kadınlara seslenen kitle kültürü anlatısına yerleştirilmiştir. Böylece eski romans biçimi, modernleşmenin ütopik yanını, suçluluk ya da toplumsal hoşnutsuzluk olmadan sınırsız hazzın söz konusu olabileceği bir ütopyayı

temsil etmek üzere kullanılır. Buna denk düşen karşı-ütopya ise tam da haz vaat eden metaların üretildiği ezici çalışma dünyasıdır. (Ütopik) aşk romanı kadınlara bireysel aşk arzuları ile toplumsal onay arzuları arasındaki ideal uzlaşmayla, ancak bir otosansür süreci sonucunda ulaşabilecekleri bu uzlaşmayla ilgili bir düş sunar. Öte yandan, uluslararası işbölümünde farklı konumları olan kadınlara seslenen popüler edebiyatta ise aşk aldatıcı bir şey olarak gösterilir.

Hem aşk romanları hem de ibret edebiyatı biçim açısından arkaikseler de, kadınları çok farklı bir biçimde toplumsalın parçası haline getirirler. Aşk romanında temel öğe, kadının kendi koymadığı, üzerlerinde hiçbir denetiminin olmadığı kurallara kendini uyarlayabilmesidir. Bu uyarlanabilirlik, Warren Sussman'ın son yıllarda gösterdiği gibi, ABD'de eski tarz püriten ahlakın hızla yok olduğu, yerini bir bolluk kültürüne bıraktığı bir anda yaygınlıkla tartışıldı.[4] O halde aşk romanının "modern" yanı, kadınların kendilerini bir bolluk durumuna sorgusuz sualsiz uyarlamaları üzerindeki vurgusudur. Oysa ilerde inceleyeceğim Meksika çizgi romanları *–libros semanales–* hem bir iş ahlakını destekler hem de modernliklerini aşk romanından oldukça farklı bir tarzda –maçoluğa saldırarak, hatta zaman zaman cinsel özgürleşmeye arka çıkarak– sergiler. Tüketiciler olarak kadınlara seslenildiğinde kullanılan stratejilerin, işgücünün potansiyel üyeleri olarak kadınlara seslenildiğinde kullanılanlardan farklı olduğunu uluslararası işbölümünün farklı düzeylerine denk düşen anlatıları karşılaştırdığımızda anlayabiliriz ancak. Aşk romanı iş dünyasını unuturken, Meksika *libro semanal*'leri işi ve geniş aileden kurtulmayı şiddet dolu, sert aile ortamından bir kaçış biçimi olarak sunar.

Kadınlara yönelik aşk romanlarının birçok türü varsa da, Harlequin aşk romanları paradigmatik kabul edilebilir. Gerçi İspanyolca konuşulan dünya kadınlar için kendi romantik edebiyatını –Harlequin romanlarından daha önce popüler olan Corín Tellado romanlarını– geliştirmişse de, Harlequin romanları yalnızca Kuzey Amerika'da değil, Latin Amerika'da da dağıtılır. Colín Tellado romanları

4. Warren I. Sussman, *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, New York, Pantheon, 1984: 115-17.

60'larda ve 70'lerin başlarında yaygınlıkla okunuyordu, bu romanların fotoroman uyarlamaları da yapılmıştı. Birçok bakımdan Harlequin romanlarına benzemelerine rağmen, bunlarda lükse, pahalı kıyafetlere ve mücevherlere daha çok yer veriliyordu.[5] Oysa bugün Latin Amerika'da, çoğu artık aşk romanı olarak sınıflandırılamayacak, kadınlara yönelik birçok başka anlatı alt türü var: *libro semanal*, televizyon soap operası ve *novela roja* olarak bilinen fotoroman türü. Gerçekten de aşk romanıyla büyük bir karşıtlık oluşturduklarından bu tür anlatılar, özellikle de *libro semanal*'in çizgi roman versiyonu üzerinde yoğunlaşacağım.

Ama bu çizgi roman edebiyatını tartışmaya geçmeden önce, uzun zamandır feministleri şaşırtan bir soruyu incelememiz gerekiyor: ABD gibi ülkelerde ve Latin Amerika'nın bazı bölgelerinde bu anakronik reçete edebiyatı neden bu kadar çekici olabildi? Fredric Jameson'ın gösterdiği gibi, aşk romanı türü çoktan yok olmuş şövalyelik dünyasının kalıntısıdır. Birbirinin tam zıddı olan ama nihai olarak birleşen bir dizi karakteriyle bu "büyülü anlatılar" oldukça uzun bir ömür sürdüler, o kadar ki Northrop Frye onları "libidonun ya da arzulayan benliğin, onu gerçekliğin sıkıntılarından kurtaracak ama yine de o gerçekliği içerecek bir kendini gerçekleştirme arayışı"nın arketipleri olarak görmüştü.[6] Jameson'ın belirttiği gibi, "aşk romanının bir tarz olarak varlığını sürdürmesinin ortaya attığı sorun, onun yerine geçen türlerin, uyarlamalarının ya da taklitlerinin yarattığı sorundur; aşk romanı, ortaçağ romansının sosyo ekonomik çevresinde hazır bulduğu büyü ve Ötekilik hammaddelerinin yerine geçirmek üzere tümüyle değişmiş tarihsel koşullarda ne bulunabilir

5. Corín Tellado aşk romanıyla ilgili kısa bir tartışma için bkz. Carola Garcia Calderon, *Revistas Femininas, La mujer como objeto de consumo*, 2. basım, Meksika, El Caballito, 1980 ve Virginia Erhart, "Amor, Ideologiá y Enmascaramiento en Corín Tellado", *Casa de las Américas*, Havana, no. 77: 93-101.

6. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1957: 73 (Türkçesi: *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, İstanbul, Ayrıntı, 2015). Alıntılar Fredric Jameson'dan, *The Political Unconscious*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1981: 110 (Türkçesi: *Siyasal Bilinçdışı*, çev. Mesut Varlık, Yavuz Alogan, İstanbul, Ayrıntı, 2015).

7. Fredric Jameson, "Magical Narratives", *The Political Unconscious*: 130-131.

sorusunu ortaya atar."[7] Jameson romansın modern kitle kültüründe yeni bir yüz edindiğinden kısaca söz etse de, bu anakronik biçimin kitle kültürü alanında kullanılmasını açıklama işi –ki biçimin olağanüstü popülerliğinin fark edilmesinin kışkırttığı bir çabadır bu– feminist eleştirmenlere kalmıştır.

Ama bu eleştirmenlerin birçoğu bir ikilem içindedir: Ne seçkinci bir konumu benimseyip aşk romanları okurlarını edilgen olarak mahkûm etmek, ne de bu edebiyatı topyekûn onaylamak istemektedirler. Örneğin Ann Snitow aşk romanlarının "kadın yaşantısındaki belli geriletici öğeleri" beslediği sonucuna varır, ama yine de onları hemen gözden çıkarmayı reddeder: "Toplumsal ilişkilerimizin temel yapılarını ifade ettiklerini söylemek, onlara boşalıma yönelik bir yarar ya da kadınları yerlerinde tutacak tehlikeli bir güç atfetmek demek değildir."[8] Rosalind Coward, kadınlara yönelik aşk edebiyatının, "cinsel ilişkilerle ilgili çocukluk dünyasını geri getirdiğine ve erkeklerin yetersizliğiyle, ailenin boğuculuğuyla ya da erkek egemen iktidarın yol açtığı tahribatla ilgili eleştiriyi bastırdığına," inanır: "Ama aynı zamanda çocukluk dünyasından gelebilecek suçluluk ve korkudan kaçınmayı da sağlar. Cinsellik kesinkes babanın sorumluluğu olarak tanımlanır ve kadınlar aşk romanlarında bir tür iktidar edindiklerinden ezilme korkusunu yenerler."[9] Tania Modleski de son yılların Freudcu eleştirisine çok şey borçlu olan aydınlatıcı çözümlemesinde, Harlequin olay örgüsünün sıkılığının, kadınların pişmanlığıyla –ancak kadın kahramanın bir "kaybolma eylemi" gerçekleştirmesini, "saldırgan güdülerini, gururunu ve neredeyse hayatını" feda etmesini sağlayarak "üstesinden gelinen" bu pişmanlıkla– baş etmek için gereken denetim düzeyinin kanıtı olduğunu ileri sürer. Modleski'ye göre okur böylece bir tür şizoid tepkiye zorlanır; bir yandan kadın kahramanın kendinden feragat etmesiyle öbür yandan da gururlu erkeğe yönelik kendi intikam fantezileriyle baş et-

8. Ann Barr Snitow, "Mass Market Romance: Pornography for Women is Different", *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, yay. haz. Ann Snitow, Christine Stansell ve Sharon Thompson, New York, Monthly Review Press, 1983: 246.

9. Rosalind Coward, *Female Desire: Women's Sexuality Today*, New York, Paladin, 1984: 196 (Türkçesi: *Kadınlık Arzuları*, çev. Aksu Bora, İstanbul, Ayrıntı, 1993).

meye çalışır. Doğru dürüst bir kaçışı gerçekleştirmek şöyle dursun, bu çelişik duyguların gerçek hayatta bir çözümü olmadığından benzer okumaları tekrarlamaya zorlanır.[10]

Janice Radway bu tür edebi ve psikanalitik çözümlemeleri eleştirirse de kendi çalışması *Reading the Romance* (Aşk Romanını Okumak) tam da bu sonuçları doğrular. Radway, aşk romanlarının aileden ve gündelik işlerden kaçıp özel bir dünyaya girmelerini sağladığını iddia eden bir grup okurla konuşmuştur. Okurlar ayrıca, kadın ve erkek kahramanların konu gereği belli şeyleri yaparken, gerilimin acı doğuracak bir noktaya vardırılmadan çözümlendiği aşk romanlarını tercih ettiklerini vurgulamışlardır. Bu aşk romanı okurları, Freud'un öznenin acı veren gerilimlerden kaçındığı ve arzunun doğrudan doyumu mümkün değilse, o zaman doyuma daha dolambaçlı bir yoldan gidileceği görüşünü paylaşıyor gibidirler. Radway ayrıca şu sonuca varır: Aşk romanlarının tekrara dayalı üslubu, alışılmış bir sözdizimi ve dilin yanı sıra güvenilir bir anlatıcı kullanmaları, her ne kadar okurlar onları ayrı öyküler olarak hatırlarsa da, bunların kültürel mit işlevi gördüğünü gösterir.[11]

Radway'in bu "kategori edebiyatı"nın modern gelişimiyle ilgili çalışması, sözlü olarak aktarılan öyküler gibi belli formüllere dayanmasına rağmen bu edebiyatın nispeten yeni bir olgu olduğunu gösterir. Sözlü gelenek, öyküleri sözel iletişim yoluyla aktaran cemaatlerin içinde varlığını sürdürür; çağdaş şablon edebiyatı ise piyasa araştırmaları temelinde planlanmıştır ve iyi araştırılmış ihtiyaçları karşılayabilmek için nüfusun belli sektörlerini hedefler. Ama formülleri zorunlu hale getiren seri üretim olsa da, Radway bunların okura azımsanamayacak, toplumun kendisinden gelen arzuları karşılamayı vaat eden bir okuma keyfi, öteki feminist eleştirmenlerle birlikte kendisinin de ütopik olarak gördüğü bir keyif verdiğini vurgular.[12] Kuşkusuz Harlequin romanlarını üretenler ürünlerinin "mahrem bir benlik"le ilişkisinin bir ölçüde farkındadırlar, çünkü

10. Tania Modleski, *Loving With a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, New York, Methuen, 1984: 37 (Türkçesi: *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesel Fantezi Üretimi*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Pencere, 1992).

11. Janice A. Radwey, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Durham, NC, University of North Carolina Press, 1984: 25.

televizyondaki reklamları kadınların mahremiyet arzularına seslenir. Örneğin, bu reklamlardan birinde, soğuk ve fırtınalı bir gecede bir genç kız eve gelip çayını yudumlarken bir yandan da Harlequin romanını okur. Fırtına, kadınların dışarıda bırakmak istedikleri her şeyi temsil eder: İster iş ister aile ilişkilerinde olsun, çalkantılarla dolu denetlenemez bir dünya. Bu romanlar kadınlara tam olarak bir kaçış değil, kuralların, bir kez öğrenildiğinde, büyülü bir çözüm getirdiği bir dünya sunar.

Elbette, arkaik biçimlerden yararlanan tek çağdaş tür Harlequin değildir. Western de erkekler için bunun paralelini sunar; reklamlar bile çoğu zaman Çarların (votka reklamları) ya da malikânelerin gösteriş ve debdebesine yönelik bir özlemi gösterir. Ama Harlequin'in arkaik öğe kullanımı, bir malikâne dekorundan fazlasını çağrıştırır; erkeklerin hem iktidar hem de bilgi sahibi olduğu, kadınların eğitilmesi gerektiği toplumsal cinsiyet ilişkilerini sanki bu bir doğa olayıymış gibi araya sokuverir. Malikâne mekân ve zamanı (Harlequin'lerin tercih ettikleri "zaman-mekân"), anlatının, başarısı önceden görülebilecek ve sınırsız kere tekrarlanabilecek bir arayış olarak, dahası kadınların toplumsal iktidara ulaşabilecekleri koşulları –yani güçlü olanın baştan çıkarılması ve kendini yazılı olmayan kurallara uyarlama yoluyla– gösteren bir arayış olarak okunmasına izin verir. Başarılı bir çıraklık döneminin ardından aldıkları ödül, yalnızca evlilik değil, aynı zamanda rahatlık ve bolluktur.

Harlequin romanıyla ilgili çok sayıda tartışma olduğundan ve olay örgüsünün temel yapısı gayet iyi bilindiğinden, bu romanın ana özelliklerini tekrarlamayacağım. Tek bir örnek üzerinde fazla yoğunlaşmanın bildik riskine rağmen şimdi tam da bunu yapacağım; çünkü kısmen çözümlemek için seçtiğim roman, Ann Mather'ın yaygınlıkla okunan *Moonwitch*'i (Ay Cadısı) koyun postuna bürünmüş kurdu açık bir biçimde göstermektedir. Olay örgüsünün "derin yapısı" bütün öteki Harlequin'ler gibiyse de, yüzeydeki anlatı kadının toplumsal düzenin parçası haline getirilmesi masalının uygun bir örneğini sunar. *Moonwitch*'de, Sara adlı yetim kıza, ölüm döşeğindeki dedesi Kyle Tekstil Şirketi'ni miras bırakır. Dolayısıyla Sara daha

12. *A.g.y.*: 207.

romanın başında düzen tarafından içerilmiştir ki bu da aşk romanlarında kadının kendi gerçek benliğine ulaşma arzusunun aslında nasıl düzenin bu şekilde parçası haline getirilme arzusu olduğunu gösterir. Dede, şirketin eski arkadaşı J. K. tarafından kontrol edildiğine inanmaktadır. Olay örgüsünü karmaşıklaştıran, J. K.'nin dedenin bilgisi dışında emekli olup şirketi, okul çağındaki bir kız çocuğunun vasiliğiyle başını ağrıtmak istemeyen inatçı, antipatik oğlu Jarrod'un eline bırakmış olmasıdır. Ama Jarrod vasiyete itiraz etmektense Sara'yı J. K.'ye teslim eder. J. K. de emekliliğin getirdiği boş zamanı Sara'ya adar: Her ne kadar Sara sanatçı olmaya hazırlanıyorduysa da, onu şirket hayatının toplumsal gereklerini karşılayacak biçimde "eğitir". Çoğu Harlequin romanında olduğu gibi burada da kızlarını toplumsallaştıran anneler değildir; ciddi bir toplumsal programlama erkeğin işidir.

J. K. bir malikânede yaşar; Sara'nın moda, zevk ve toplumsal davranış kurallarını öğrenerek şimdi içinde kendini eğitmesi gereken toplumun örtmeceli dekorudur bu. Pierre Bourdieu'nün gösterdiği gibi, egemen grupların, egemenlik altındakilerin toplumsal programa bağlılıklarını garantiye almaları için örtmece gereklidir, çünkü altta yatan sömürü ve baskının üzerini örter.[13] *Moonwitch*'te örtmeceli malikâne figürü, şirketin şimdi eski aristokrasinin yerine geçtiğini düşündürür; aristokrasinin yönetme hakkını o devralmıştır.

Toplumsal bölgeye doğru bu ilk adımdan sonra Sara'nın yörüngesi, erkek ve kadın kahramanların birbirinin niyetini yanlış anladığı alışılmış Harlequin modelini izler. Sarah, Jarrod'un sert ve soğuk biri olduğunu sanır ve babacan J. K.'ye sarılır. Jarrod ise cinsel olarak çekici bulmakla birlikte Sara'nın köşeyi dönmeye çalışan biri olduğunu sanır. Jarrod'ın sert, itici mizacı J. K.'nin iyilikseverliği ve koruyuculuğuyla çelişirmiş gibi görünür. Olay örgüsünün ayrıntıları burada gerekli değil, ama şu önemli: Yazar, Sara'yı şirketin vasisi kılarak nihai evliliğin belirli bir toplumsal düzenle evlilik olduğunun altını çizer. Kadın kahramanın erkek kahramanın karakterini yanlış anlaması, erkek kahraman ilk bakışta sert, bencil ve benmerkezci görünmesine rağmen, onun aslında babanın yerine geçebilecek cö-

13. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.

mert, verici bir insan olduğunu anlatır okura. Romanın sonundaki evlilik sözleşmesi, bir yandan kadın kahramanın toplumdaki gerçek yerine layık olduğunu gösterir, bir yandan da bu hakkın ona erkek egemen düzen tarafından –ancak bu düzenin hazzı ertelemek ve itaat gibi kurallarını öğrendikten sonra– ihsan edileceğini gösterir. Ve bu itaatin bir bölümü, başlangıçta kabul edilemez, hatta doğal değilmiş gibi görüneni yeniden değerlendirip arzu edilebilir hale getirmeyi içerir.

Şimdi Jameson'ın modern romans tartışmasına dönersek, erkek ve kadının, farklılıkları evliliğin uyumunda çözüm bulacak karşıt konumlarda olduğu apaçık hale gelecektir; farklılıkları evlilikte çözülür ama bu aralarında herhangi bir eşitliği ima etmez. Feminist aşk romanı eleştirmenlerinin gösterdiği gibi, kadınlar alışılagelmiş olay örgüsünün alanını aşmaktan, yalnızca alışılagelmiş olduğu için değil, aynı zamanda tatminkâr biçimde sona erdiği, dahası onlara sevilen ve değerli nesneler olarak su götürmez bir yer vererek sona erdiği için hoşlanırlar. Harlequin olay örgüsü şirketleşmiş toplumla nasıl tatminkâr bir sözleşme yapabileceklerini göstererek –yani hazzı erteleyerek, güçlerinin başarıyla baştan çıkarabiliyor olmalarından kaynaklandığını kabul ederek, meşru baştan çıkarmanın (ki insanın kendisini denetlemesini ima eder) sonuç olarak onlara kadınlar ve tüketiciler olarak toplumda tam üyelik sağlayacağını söyleyerek– kadınların değersizleştirilmesine doğrudan karşılık verir. Harlequin'lerin başarısı belki de aslında kadınların kabul edilme arzusunu ve bir bütün olarak toplumdaki değersizleştirilmiş konumlarının doğrudan sonucu olan değer verilme arzusunu tanımalarına bağlıdır.

Latin Amerika'da da Harlequin romanlarına benzer romanlar –özellikle de daha önce sözünü ettiğim Corín Tellado romanları– vardır. Harlequin'ler gibi Corín Tellado romanları da "kadın" sorununa mutlu bir çözüm sunar. Bununla birlikte, Latin Amerika'da, özellikle de Brezilya ve Meksika'da kadınlar için üretilen başka edebiyat türlerinin çoğalması, kadınların tüketiciler olarak yollarını çizmenin, kadınların her şeyden önce işgücüne katıldığı –aileye karşı tavırlarında radikal bir değişim gerektirebilecek bir süreçtir bu– toplumlarda daha zor olabileceğini düşündürür.[14] Dahası, Harlequin'le-

rin bir özelliği olan örtmece, şirketleşmiş topluma merhametli bir yüz yerleştirmek mümkün olduğunda işler; toplum sarsıldığında, ortada fiziksel şiddet ya da işkence olduğunda ise bu zorlaşır. Bu yüzden Harlequin romanının Meksika'daki popüler kadın edebiyatının belli biçimleriyle, özellikle de kadınların toplumsallaşmasının radikal olarak farklı bir bakış açısından gösterildiği çizgi roman türü *libro semanal*'le farklılıklarını incelemek ilginç olur.[15]

Ama önce bu edebiyatı kültür endüstrisinin genel gelişimi içine yerleştirmek gerekir. Meksika'da seri üretim Amerika Birleşik Devletleri'nde benzeri görülmemiş bir biçimde başladı, çünkü devrimi hemen izleyen yıllarda Vasconcelos'un klasik metinleri ülke çapında basma ve dağıtma çabasıyla başlayan, kısmen devlet tarafından yönetilen bir girişimdi. Halkın durumunu iyileştirmek ve onları eğitmek amacıyla planlanan seri ve ucuz kitap üretimi, Meksika yayıncılığının değişmeyen özelliğiydi. Luis Echeverría'nın başkanlığı döneminde yayınlanan Sepsetenta karton kapaklı kitapları da bilimsel yapıtların popüler versiyonlarını geniş bir okur kitlesine ulaştırdı. Edebi yapıtların geniş kitlelere yönelik yayınına López Portillo döneminde de devam edildi. Bugün de Meksika edebiyatının klasik metinlerinin yeni basımlarını gazete bayilerinden yalnızca altı pesoya almak mümkün.

50'ler boyunca Meksika'da ticari yayıncılığa, kapı kapı dolaşıp kitap satma sistemi geliştiren Fonda de Cultura Económica ile Era ve Joaquín Mortíz gibi "aile" yayıncılar hâkimdi. Ama 60'ların ortasına gelindiğinde, artık yeni bir olgu kendini belli ediyordu: Amerikalıların sahibi olduğu *Reader's Digest* ve *Cosmopolitan* gibi der-

14. Kadın dergilerinin modernleşmeyle ilişkisi konusu Michele Mattelart tarafından "Notes on Modernity: A Way of Reading Women's Magazines" adlı makalede tartışılmıştır, *Communication and Class Struggle*, yay. haz. Armand Mattelart ve Seth Siegelaub, New York, International General, 1979: 158-70.

15. *Libro semanal*'ler üzerine bilginin bir bölümü, Tununa Mercado'nun 1984 yazında *libro semanal*'lerin genel yayın yönetmeni Alicia Ibañez Parkman'la yaptığı söyleşiden edinilmiştir. *Risas, lágrimas, amor* üzerine bir tartışma için bkz. Charles Tatum ve Harold E. Hinds, "Mexican and American Comic Books in a Comparative Perspective", *Mexico and the United States: Intercultural Relations and the Humanities*, yay. haz. Juanita Luna Lawhn, Juan Bruce-Novoa, Guillermo Campos ve Ramón Saldívar, Texas, San Antonio College, 1984.

giler süpermarketlerde ve abonelik aracılığıyla yaygın bir biçimde dağıtılmaya başlanmıştı. 60'ların başlarına kadar kadınlar için en önemli yayın *La familia*'ydı. 60'larda ve 70'lerde, hepsi (televizyon tekeli Televisa'yla bağlantılı) Provenemex, (Hearst şirketine bağlı) Publicaciones Continentales ve (O'Farrill'in başkanı olduğu güçlü Meksika grubu tarafından denetlenen, Monterey sanayi grubuyla güçlü bağları olan) Mex-Ameris gibi yayın holdinglerince denetlenen on yeni kadın dergisi yayın hayatına girdi. Bunların çoğu –*Vanidades*, *Claudia*, *Buenhogar*– maliyeti yüksek, orta ya da yukarı sınıftan okura yönelik dergilerdi, Kuzey Amerika'dan epey bir malzeme kullanıyorlardı ve makalelerini tüketim mallarının satışına bağlıyorlardı.[16] Bunun dışında, okuma kültürü pek olmayan, alım gücü düşük kesimin ihtiyaçlarını karşılamak için yeni türler, özellikle de fotoroman ve çizgi roman ortaya çıktı.

Kitle kültürü ürünlerinin giderek daha çok yer verdiği alternatif anlamlar, toplumun demokratik temelini genişletmek isteyen aydınların eleştirisiyle birlikte, devletin anlam üretimini tekeline almaya yönelik iktidarını ciddi ölçüde sarstı. Tabii o zamana kadar Meksika Devrimi, toplumsal anlamların çevresinde aktarıldığı ve anlaşıldığı, cinsel, ırksal ve sınıfsal kategorilerin kendisiyle ilişkili olarak tanımlandığı anlamsal ekseni oluşturuyordu. Her ne kadar hükümet filmleri denetleyebiliyor (ordu gibi kesimler rahatsız olduğunda *Las abandonadas* / Terk Edilmiş Kadınlar gibi devletin mali destek verdiği filmleri bile sansür ediyordu) ve yayıncılar üzerinde dolaylı bir baskı uygulayabiliyorsa da, ideal Meksika imgesiyle halkın gündelik hayatı, kültürü ve uygulamalarının oluşturduğu gerçeklik arasında büyüyen bir uçurum vardı. Bu 60'larda, yalnızca 1968'de Tlatelolco'daki öğrenci katliamıyla doruğa çıkan politik muhalefette değil, aynı zamanda devletin savunmacı tepkilerinde de –Mexico City'de yoksulluğun sınırında yaşayan bir ailenin banda alınmış öyküsü *Sançez'in Çocukları*'nın İspanyolcasının yasaklanması gibi görünüşe bakılırsa küçük olaylarda da kaba kuvvet kullanılması– üzücü bir biçimde belirgin hale geldi. Öyküyü derleyen ABD'li antro-

16. Bkz. Carola Garciá Calderón, *Revistas Femininas. La mujer como objeto de consumo.*

polog Oscar Lewis'in yöntemleri ve sonuç eleştiriye açıksa da, hükümetin sansür girişimi, Meksikalı imgesiyle şehir gerçekliği arasında ne kadar büyük bir uçurumun açıldığının deliliydi. Lewis'in[17] bize gösterdiği, kimi üyeleri bireysel olarak kendilerini gerçekleştirme özleminde olan, devrimci idealizm tarafından kışkırtılmak şöyle dursun kıskançlık ve rekabet duygularıyla parçalanmış, sert ve duygusal olarak uzak bir babanın hükmettiği bir ailedir.

Göreceğimiz gibi, geçmiş ile gelecek, eski kuşak ile yeni kuşak arasındaki uçurum, çözümlemeyi seçtiğim çizgi romanlara da yansır. Ama romanlar aynı zamanda çok daha açık bir propagandayı da üstlenirler. Reformcu devletten (*el estado de compromiso*), kıtlığı işgücünü harekete geçirmenin başlıca yolu kılan plansız bir topluma geçme eğilimi genellikle örtmeceli "modernleşme" etiketiyle sunulur. Ve kadınlar yeni endüstrilerin gelişiminde önemli bir unsur olduklarından, kadınlar da modernleştirilmelidir. Dergiler ve televizyon yalnızca malları sergilemekle kalmayıp aynı zamanda onlarla birlikte modernliğin yananlamlarını da taşımasına rağmen, kıtlık toplumunda sınırsız tüketimin (ya da tüketim arzusunun) kendine özgü tehlikeleri vardır. Bu yüzden, söylediğim gibi, yeni dergilerle birlikte, bazıları özel olarak bir çalışma ahlakını özendirmek üzere planlanmış farklı popüler edebiyat türleri ortaya çıktı.

Cornelia ve Jan Butler Flora, fotoromanlarla ilgili araştırmalarında kitle kültürü edebiyatının, nüfusu işgücünün olduğu kadar tüketim kültürünün de parçası kılmanın bir aracı olduğunu gösterdi: "Bir evrim süreci olarak görüldüğünde bu öyküler bir kadını içinde yaşadığı ortamdan ayırır ve ev işinin yeniden üretimi işlevine bir de tüketimi ekleyerek, marjinal katılım zorunluluğunu kabul etmeye hazırlar."[18] Yine de parlak ve gösterişli fotoromanların tersine *libro semanal*'ler ya da çizgi romanlar eleştirmenlerin pek dikkatini çek-

17. Oscar Lewis, *The Children of Sánchez*, New York, Random House, 1964 (Türkçesi: *Sançez'in Çocukları*, çev. Leyla Ragıp, İstanbul, E, 1971). Gündelik hayatın yeni medyanın etkisiyle dönüşümü üzerine bkz. Raul Cremona, "El poder de la cultura de la televisión", *Political Cultural del Estado Mexicano*, yay. haz. Moises Ladrón de Guevara, Meksika, Secretaría de la Educación Pública, 1983: 201-26.

18. Cornelia Butler Flora ve Jan Flora, "The Photonovel as a Tool for Class and Cultural Domination", *Latin American Perspectives V*, no. 1, Kış, 1978: 33.

memiştir. Fotoromanlardan farklı olarak çizgi romanlar genellikle ucuz kâğıda basılır, çok ucuza satılır ve toplumun alt katmanlarındaki geniş bir okur kitlesine ulaşır. Amerika Birleşik Devletleri'nde olduğu gibi okur beğenisiyle ilgili ayrıntılı bir piyasa araştırması temelinde geliştirilmelerse de, belli formüllere göre geliştirilmiş olay örgüleri kullanırlar. Okur beğenileriyle ilgili bilgileri ise mevcut edebiyattan, özellikle de popüler basındaki cinayet sayfalarından alırlar; bu yüzden şiddete, genellikle de cinselliğin ağır bastığı malzemelere yer verirler.[19] Dahası, romanlar kabaca çizilmiştir ve Amerikan çizgi romanlarında yaygın olarak kullanılan, İspanyolcaya çevrilmeden olduğu gibi bırakılmış çok sayıda kısa duygu işaretine (örneğin "snif snif" ağlamak anlamına gelir) yer verirler. Renk tekdüze bir sepya tonudur, kitap kapakları da genellikle gösterişsizdir; dolayısıyla fotoromanın pırıltılı cazibesinden olduğu kadar Corín Tellado'nun sağladığı kaçış fantezilerinden de yoksundurlar. *Libro semanal*'ler tam da bu kadar gösterişsiz olduklarından, bu kadar açık biçimde işyerinin parçası kılınmış ya da kılınmak üzere olan kadınlara hitaben üretildiklerinden, farklı türden bir modernleşme örgüsüne, tüketim kandırmacasıyla yetinmeyen bir olay örgüsüne ihtiyaç duyarlar.

İlginçtir: Bu modernleşme örgüsü, kutsal kişinin hayatındaki rasgele zulüm ve olayları Tanrı'nın bakış açısından görüldüklerinde aşkın bir anlamları varmış gibi gösteren dinsel öyküye çok benzer. Ama bu tür bir sözce, din dışı bir toplumda kullanılınca anlatısal bir sorun yaratır. Doğru olduğu farz edilen evrensel bir inanç sistemi olmadığından, olay örgüsü öykünün yalnızca bir parçasını anlatır. Bu yüzden olayların anlamı, otoritesi bilhassa muğlak olan, öykü dışındaki bir ses tarafından bizler için yorumlanmadıkça belirsizdir. Bu ses bir aforizma ya da akide statüsü kazanmaya çalışır, ama desteği din olamaz, aynı şekilde devlet ideolojisine de tam uymaz. Bu yüzden açıkça ifade edilen mesaj çoğu zaman öykünün olaylarına ters düşmekle kalmaz, aynı zamanda devrim sonrasında Meksi-

19. Bkz. Cornelia Butler Flora, "Images of Women in Latin America Fotonovelas: From Cinderella to Mata Hari", Latin Amerika Araştırmaları Derneği Yıllık Konferansı'nda sunulan tebliğ, Pittsburgh, 5 Nisan 1979.

ka'daki söylemlere uzun süre damgasını vuran milliyetçi ideolojiyle de pek ortak yönü olmayan değerler sunar.

Burada bir örnek vermek gerekiyor. *Los nuevos ricos*'da (Yeni Zenginler; yıl xxxii, 9 Mart 1984) olay örgüsü ihanet üzerinde odaklanırmış gibi görünür. Luis Felipe'nin karısı –Felipe'yle parası için evlenmiştir– kocasının daha çekici erkek kardeşi Luciano'yu baştan çıkarır. Roman, Luciano'nun baştan çıkarılıp intihar ettiği dramatik anla başlar. Aile ve Luis Felipe ihanet olayından habersizdir, bu yüzden de intiharı anlaşılmaz bulurlar. Bu noktada olay örgüsü, ihanet öyküsüyle pek bir ilgisi yokmuş gibi görünen açıklayıcı bir geriye dönüşü gerektirir. Luis Felipe'nin babası, eskiden köylü olan bir "nuevo rico"dur (yeni zengin). Bir gün teyzesiyle birlikte tarladan döndüğünde evlerinin yakılıp ailesinin öldürüldüğünü görür. Meksikalı okurun bu olayı Devrim'e ya da Cristero ayaklanmasına bağlaması beklenebilir, ama aslında cinayeti işleyen devlettir. Bir kanun kaçağını arayan askerler hiçbir neden yokken aileyi yok etmişlerdir. Böylece roman hem Meksika'nın şiddet dolu geçmişini hatırlatıp hem de şiddeti bireyi umursamayan devlete yükleyebilir. "Kaza"nın ardından baba ve teyzesi köyü terk edip şehre giderler; orada sıfırdan başlayıp meyve alıp satarak bir servet yaparlar. Baba evlenir, iki oğlu olur; intihar gerçekleştiğinde başarısının doruğunda gibidir. Şimdi ihanet eden kadın cezalandırılacaktır. Özet hızıyla akan bu bölümde kadın sürekli Luciano'nun hayaleti tarafından rahatsız edilir ve suçunu itiraf ettikten sonra ölür. Bu olaylar silsilesinin –baştan çıkarma, intihar, vicdan azabı ve pişmanlık– aileyi savunmakta kullanılan geleneksel Katolik edebiyatının malzemesi olduğu açıktır. Ama burada bir sürpriz vardır. *Libro semanal*'in sonunda Luis Felipe, evi terk edip her şeye yeni baştan başlaması, bir başka deyişle gerçek bir kişi olabilmek için babası gibi kendisinin de köklerinden kopması gerektiği sonucuna varır. Romanın açıkça ifade edilen ahlak dersi, beklenmedik biçimde, suçu ihanet eden kadına değil, çocuklarına daha iyi bakmadıkları için ebeveynlere atar. "Para ve toplumsal statü en içten duyguları bile öldürür. Luciano ve Luis Felipe'nin anne ve babası çocuklarına sevgi borçlu olduklarını unuttular, bunun yerine büyük bir servet yaptılar ki romanın da gösterdiği gibi bu servetin onlara hiçbir faydası olmadı." Burada ilginç

olan, ahlak dersinin öykülerin nasıl okunması gerektiğine dair yol göstermesinden çok, bu sonucun bir biçimde olayların akışından doğal olarak çıkmasını sağlayan bir anlatı mantığının olmamasıdır.

Bunun, sadece ve sadece bir kötü edebiyat işareti olduğu söylenebilir. Ne var ki *libro semanal*'lerin birçoğunda benzer ahlak dersleri bu "gerçeklere ters düşen" okumaları teşvik eder ve hepsi de aynı modernleşme öyküsüne varır: Aile bir ayakbağıdır ve geride bırakılmalıdır. Ailenin en azından kuramsal düzeyde her zaman bir destek ağı sağladığı Meksika gibi bir ülkede bu mesaj tuhaf kaçabilir. *Los nuevos ricos* ayrıca on dokuzuncu yüzyılın sapkın cinsel davranışlarla ilgili klasik tavrının da (aileyi sağlam tutabilmek için bunların cezalandırılması gerekiyordu) karşısındaydı. Nana ve Kamelyalı Kadın toplumun hasta üyeleriydi; böyle olduklarından aile kurumunun sarsılmasını önlemek için ölüme mahkûm edilmişlerdi. Meksika *libro semanal*'indeyse aile genellikle bireyin önünde bir engeldir, ihanet de aynı ailenin birçok üyesinin tek bir evi paylaşmasının sonuçlarından biri. İdeal olan ya ana baba evinden uzak bir çekirdek aile ya da kendi ayaklarının üstünde durabilen erkek ya da kadınlardır. Bu hayati ayrılık ânı çocuklukta gerçekleşmez, yükselen genç kuşakla köhnemiş yaşlı kuşak arasında sahnelenir. Devrim sonrası Meksikası'nın, her kuşağın önceki kuşakların mirasını devraldığı, kuramsal olarak devlet yönetimindeki (babanın koruyuculuğundaki) reformun istenilirliğine dayanan resmi ideolojisi burada farklı bir öyküyle, ilerlemeye ancak "toplumun hasta üyeleriyle" yakın bağları feda ederek ulaşılabildiği bir öyküyle karşı karşıya kalmıştı.

Nedir bu hastalığın doğası? Suç zaman zaman daha genç erkeklerin üzerine atılırsa da, şiddet, tecavüz, ayyaşlık ve ihtirasın sorumlulukları genellikle yaşlı kuşaktır. Eğer Harlequin'lerin kökleri romanstaymış gibi görünüyorsa, *libro semanal*'lerinki kötülüğün bir kuşaktan ötekine geçtiğini varsayan doğalcılıktadır. *Las abandonadas*'ta (Terk Edilmiş Kadınlar; yıl xxxii, 1 Şubat 1984) Amapola sarhoş babasının gözleri önünde tecavüze uğradıktan sonra bir çocuk dünyaya getirir. Tecavüz eden adam –bir bakkal– onunla evlenir. Amapola ondan ikinci bir çocuk dünyaya getirdikten sonra, orospuluğa doğru kaçınılmaz inişi başlar. Ama Amapola'nın öyküsü bir yan konudur; romanın geri kalanının merkezi, tecavüzden doğan,

babası ve üvey annesinin kötü muamelesine yazgılı Cecilia' dır. Cecilia önce babası, sonra da arayıp bulduğu Amapola kendisini kabul etsin diye uğraşır. Ama bunun beyhude bir çaba olduğunu fark edince şehre gider, bir büroda çalışmaya başlar, küçük kız kardeşini de yanına alır. "Çocuklar balmumu gibidir, şekillendirilmeleri gerekir. Mutsuz çocuklar mutsuz erişkinler olur, mutlu çocuklarsa ilerde sevgi ve huzur dolu yuvalar kurar."

Besbelli bu ahlak dersi olay örgüsünün mantığından çıkmaz; çıksaydı, Cecilia anne babası kadar kötü olurdu. Bir kez daha hayat öyküsünden "doğal olarak çıkarabileceğimiz" sonuç engellenir; gerçi bu kez, sonraki kuşakların da tıpkı ana babaları gibi aynı üretken olmayan döngü içinde tutsak olacakları yolundaki bir yoksulluk kültürü tezini destekleyen ahlak dersiyle çelişiyormuş gibi görünen öykünün sonudur bu engel. Ancak kızların ailelerini terk edip çalışmak için şehre gitmeleri gerektiği sonucunu çıkardığımız takdirde ahlak dersini öyküye uydurabiliriz.

Tartıştığım örneklerin ikisinde de odak noktası kadınlardan çok, bir kurum olarak ailedir. Devrim sonrası Meksika ideolojisi kamusal hayatta yüksek ölçüde bir laikleşmeye imkân tanırken, geleneksel erkek egemen aileyi olduğu gibi bırakmış, maçoluğu ulusal imgesinin bir parçası kılmıştır. Meksika ailesi bu yüzden son derece karmaşık bir kurumdur; yalnızca, özellikle de yoksullar arasında önemli gerilimlerin değil, aynı zamanda devlet ve kurumlarının yerini dolduramayacağı bir destek ve günlük iletişimin de kaynağıdır. Yine de Harlequin'in tersine *libro semanal* aşkı mümkün, hatta büyük olasılıkla olabilir bir "kaçış" olarak göstermez. Bazı *libro semanal*'lerin evlilikle bittiği doğrudur ama genellikle ahlak dersinin ağırlığı evliliğin romantik yanında değil, bir iş ortaklığı olarak evliliktedir. Bu, *Lo que no quiso recordar* (Hatırlamak İstemediğim; yıl xxii, 29 Haziran 1984) için geçerlidir: Romanda kadın kahraman Chelo, şantaj yoluyla kendisini ilişkiye girmeye zorlayan vicdansız eniştesiyle yaşadığı bir dizi talihsizlikten sonra, ona arkadaşça yaklaşan bir mimarla evlenir. Ahlak dersi, "gerçek aşkın karşısındakine inandığını ve güvendiğini; zorluklara, sıkıntılara ve ekonomik sorunlara rağmen birbirlerine duydukları sevgi sayesinde her şeyin sonunda iyi olacağından emin olduklarını" bildirir. Gerçi bu örnekte

okurun herhangi bir ipucu verilmeden sonuca ulaşması beklenebilirse de, evliliklerin ekonomik zorluklarla karşılaştığı önermesi olay örgüsünde yansıtılmamıştır. Yine de bu tümüyle keyfi bir gözlem değildir; çünkü romantik öğenin, okurun evliliğin bir iş ilişkisi olduğu gerçeğine gözlerini kapamasına yol açmaması gerektiğiyle ilgili bir uyarı işlevi görür. Harlequin'lerin tersine meselenin aşk olmadığı gerçeğinin altını çizer.

Olay örgüleri ile ahlak dersleri arasındaki örtüşmezliğin bir açıklaması, öykülerin kaynağında –ki okur mektuplarında ya da sansasyonel basında anlatıldığı biçimiyle günlük hayattır bu– yatıyor olabilir. Bunlar, Meksikalı okurun bariz bir biçimde aradığı şiddet ve sansasyonalizmi sağlar.[20] Bu tür konuların örtmeceli aşk romanından neden daha cazip olması gerektiği hiç de açık değildir; eğer anlamsız görünen hayatları dramatize etme arzusuyla ilgili değillerse tabii. Aynı zamanda şiddet çoğu zaman gerileticı bir zihniyete atfedildiğinden, *libro semanal*'in okurlarını yönelttiği modernliğe değil, açık bir biçimde geçmişe aittir. Modernleşme öyküsünde "tipik Meksikalı"nın köklü alışkanlıkları –şiddet, maçoluk ve ayyaşlık– reddedilmelidir ve eski kuşaktan erkekler kendilerini değiştirecek gibi görünmediklerine göre kadınların düpedüz geleneksel aileyle bağlarını koparmaları ve iş ahlakına sarılmaları gerekir.

Meksika'da eski ve yeni söylemsel oluşumların, eski ve yeni olay örgülerinin, eski ve yeni atasözlerinde dile gelen bilgeliğin üst üste gelmesi, popüler anlatıda su yüzüne çıkan birçok çatışmaya yol açar. Komşuluk ilişkilerine, kişinin doğup büyüdüğü yere (*Viva Jalisco*) ya da geniş aileye bağlılık popüler şarkının, mitolojinin ve filmlerin ana temaları olmuştur. Çoğu milliyetçi ve bölgesel duyarlık, özellikle de insanın kökeni ve ailesiyle ilgili duyguları bugün hâlâ sinemada, televizyonda ve popüler kültürde dile getiriliyorsa da, medyada sistematik bir "gelenek" parodisi ve daha arkaik hayat

20. Bazı eleştirmenler Meksika popüler kültürünün melodramatik temsil tarzını tercih ettiğini yazarlar. Bununla ilgili ilk yorumu "Cultura urbana y creación intelectual" (*Casa de las Américas*, no. 116, 1979) adlı yazısında Carlos Monsivais yaptı. Jesús Martín Barbero da çeşitli yazılarında bu konuya yer vermiştir. Örneğin bkz. "Cultura popular y comunicación de masas", *Materiales para la comunicación popular 3*, Lima, 1984.

tarzlarının kalıntılarını –maçoluk, batıl inançlar, eski kuşağa hürmet gösterme– değersizleştiren yayınlar da vardır. İnsanları geçmişten ayrılmak gerektiğine ikna etmek için, romanlar maçoluğun kötülüklerini göstererek ve erkekliğini şiddet, özellikle de kadınlara yönelik şiddet aracılığıyla edinen ayyaş erkeği bir barbar olarak resmederek ibret edebiyatını taklit ederler. *Libro semanal*'deki ideal erkek, bir çekirdek aile oluşturacağına güvenilen, karısı da dışarıda çalışan genç serbest meslek sahibi ya da genç işçidir. Kadınlara gelince, onlar kendilerini bir komplonun –maçoluk geleneğini gelecek kuşaklara aktaran, bu yüzden onlara zarar veren eski Meksika komplosunun– potansiyel kurbanları olarak görmeye çağrılırlar. Komplonun çaresiz kurbanları olmayı kabullenmek yerine, kızgınlıklarını eski kuşak erkeklere yöneltip kendilerini bu etkiden kurtarırlarsa başarılı olabilirler. Kusurlarını kendinden sonra gelenlere aktaran bir kuşağın belirlenimciliği aşılabilir ve kadınlar işgücünün üyeleri olarak hayata yeni baştan başlayabilirler.

Bu yüzden *libro semanal*'lerde açık bir "feminist" ideoloji bulmak şaşırtıcı değildir. *Una mujer insatisfecha*'nın (Tatminsiz Kadın; yıl xxxii, 7 Aralık 1984) kadın kahramanı Luisa, erkek egemenliğine ve aile hayatının geleneksel değerlerine inanan sıkıcı ve iktidarsız bir iş adamıyla evlidir. Kocasının evlilikteki sofu tutumu yüzünden ondan soğur ve evlilikle ilgili katı geleneksel düşünceleri olan İtalyan kayınvalidesiyle kavga eder. Tasarımcı olarak kendi danışmanlık şirketini kurar, bir başka adamla tanışır, ama kocasıyla ilişkisi gibi baskıcı bir ilişki olacağını anladığı için onunla ilişkiye girmeyi reddeder. Annesinin evine geri döndükten sonra yeni sevgilisi telefonda ona emirler yağdırınca telefonu yüzüne kapatır; kendisini "özgür, mutlu ve bağımsız" hissetmektedir. *Desprestigiada*'nın (İtibarsız; yıl xxxii, 12 Ekim 1984) olay örgüsü daha ilginçtir; Piramitleri ziyaret eden erkekleri baştan çıkartmaktan hoşlanan çapkın Luisa postanede çalışan bir "yabancı"nın (büyük olasılıkla bir Orta Amerikalı'nın) tecavüzüne uğrar. Hamile olduğunu anlayınca geleneksel bir ebe ve bir kadın doktorunun yardımıyla çocuğu aldırır. Ama yabancı, evlat edinip ülkesine götüreceği bir çocuğu olsun istediği için, ona ikinci kez tecavüz eder. Sonuç açısından evlilikdışı çocuğun doğumu (bir evlat edinme yöntemi olarak oldukça tuhaf

kaçan) tecavüzden çok daha önemlidir. Ülkede kaçak yaşayan yabancının yakalanması üzerine bebeğe el koyma planları suya düşer ve memeden kesilinceye kadar ona Luisa bakar. Okura roman burada bitecekmiş gibi gelebilir, ama bir genç kızın annelik aracılığıyla kurtuluşunun öyküsü değildir bu. Çocuk bir başkasına bırakılacak yaşa gelir gelmez Luisa'nın annesine teslim edilir ve Luisa eski hayatına geri dönüp Piramitlerde erkek kaldırmaya devam eder. Romandan çıkabilecek tek ahlak dersi, bundan böyle Luisa'nın daha dikkatli davranması gerektiğidir.

Özgürlük kisvesi altında maçoluğa karşı bu saldırıda azımsanmayacak bir ironi vardır. Bu saldırı 1968 duyarlılığıyla, gençlerin modernliği ile yaşlıların toplumsal kurallara gözleri kapalı uyması arasındaki farklılık üzerinden gider. Ve bunu, gelişigüzel şiddet gösterilerinin okur için ahlaki ders ya da sürpriz bir son tarafından yorumlandığı anakronik biçim sayesinde yapabilir. Bu ahlak dersi ve sonun olaylar silsilesiyle ilişkisi çoğu zaman o kadar keyfidir ki, bir yere ve cemaate ait olmaya seslenen hâkim anlatı milliyetçilik dahil bütün anlatıların keyfi doğasını vurgular.

Toplumsal anlatının daha eski biçimlerinde "öykü" daha çok gerçek "deneyim"den örülürdü. Deneysel önyargısı yüzünden bugün haklı olarak kuşkuyla ele alınan bu terimin, insan ömrü ("ölümlülüğün mantığı") ister istemez paradigmaların en güçlüsü olduğu için, o zaman her şeye rağmen kullanılması gerekiyordu. Âşık oluyor, evleniyor, çocuk sahibi oluyorduk ve bütün bunlar sanki doğal olarak gerçekleşiyordu. Kuşkusuz, yine de evlilik ve ailenin sevgi ve onay ihtiyacını karşılamakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal yeniden üretime katkıda bulunduğu bir toplumsal olay örgüsünün bir parçasıydık. Buna rağmen, bu olay örgüsü doğalmış gibi görünen olaylar –çocukluk, yeniyetmelik, olgunlaşma– üzerine kuruluydu. Ama modernleşme örgüsü bu eski "doğal" duruma karşı çalışıyor, hayat hikâyelerinin göründüğü gibi olmadığını gösteriyordu. Harlequin romanlarında aşk, ancak kadın iktidarının söz konusu olabileceği koşulları öğrenenlerin elde edebileceği bir ödüldür. *Libros semanal*'lerde aile, kadının kaçınılmaz doyum kaynağı olarak görülmez.

Burada özellikle ilginç olan, bugün California'da, gerçek hayat-

tan alınma malzemeden yola çıkarak Meksikalı erkekleri Meksika'da kalmaya ikna etmeye çalışan fotoromanların üretiliyor olması. *Los mojados* dizisi, "lanetli dolar"ı aramak için ABD'ye göç eden, orada yalnızca felaket ve ölüm bulan Meksikalıların trajedileri üzerine kuruludur.[21] O halde, bazı gerçek hayat hikâyeleri nüfusun bir bölümünü –kadınları– aile ve taşraya mahkûm olmadıklarına ikna etmek için kullanılabilirken, başka hikâyeler erkekleri ülkelerinde kalıp ABD'deki göçmen nüfusunu şişirmemeye ikna etmek için kullanılabilir. Kitle kültürü anlatısı, görüldüğü gibi eğlencenin çok ötesine geçen sorunlarla uğraşır. Yığınlaştırılmış okuru hedef alarak özel duygulara ve özel hayatlara seslenebilir. Ama bu edebiyat, özel duyguları, nüfusun farklı kesimlerinin uluslararası işbölümünün parçası haline getirilme biçiminin ana hatlarını çizen (olay örgüsünü kuran) öykülere dönüştürür. Harlequin romanı toplumsallaşma evreleri ile genç kızlıktan kadınlığa geçiş ayini arasındaki güçlü paralelliği kullanabilirken, *libro semanal* işçi olarak kadınlar ile aile üyeleri olarak kadınlar arasındaki şiddetli kopuşu resmeder çoğu zaman. Öte yandan, her ikisinin de olay örgüsü, kadınların toplumdaki yerleriyle ilgili olarak büyük bir kaygı ve belirsizlik yaşadıkları gerçeğine dayanır. *Libro semanal*'lerin ortaya koyduğu şey, kapitalizmde cinsellik/toplumsal cinsiyet sisteminin tek bir modeli olmadığı, çok sayıda seçeneğin olduğudur. Dahası, bu seçenekler kadınların gündelik hayat pratikleri ya da inançları karşısında uçup gidince, okuru tavırlarını değiştirmeye ikna etmek için, gerçek hayatın bir taklidi olarak planlanmaları gerekir. Bu yüzden *libro semanal* bazı bakımlardan. Nikaragualıların gerçek hayat koşullarına hitap edemediğinden böyle bir "deneyim"i sağlamak için sahte olaylarla (örneğin bir infaz) ilgili talimata başvurmak zorunda kalan CIA'nin gerilla elkitabına benzer. Tipik bir biçimde postmodern olmak şöyle dursun bu tür entrikalar, mucizeleri ve harikaları sahneleyen kutsal kilise geleneğine özgüdür. Kontra elkitabının sonundaki "edebi kaynaklar" pekâlâ bir Cizvit elkitabından alınmış olabilirdi. Ama manipülasyon yeteneği ne kadar büyük olursa olsun Kilise'nin hem aş-

21. Meksika sınırında bulunabilen bu çizgi romanlar California'da, San İsidro'da basılmaktadır.

kın bir gösterileni hem de ölümden sonra hayat olduğu inancıyla el ele giden bir ahlaki kodu vardı. *Libro semanal*'in sunduğu ise, Ütopya'sı olmayan bir zahmet ve insan ilişkileriyle baş etmeyi sağlayacak gerçekliğini yitirmiş bir toplumsal ses dışında hiçbir ahlaki bakış açısı olmadan, insanın kendi kendisine güvenmesinden ibarettir.

O halde kadınlar olay örgüsüne, uluslararası işbölümündeki konumlarına göre farklı biçimlerde yerleştirilirler. İlginç bir biçimde, kültürel sermayelerini bırakıp (düşünen yanlarını bastırmalıdırlar) kendi narsisistik imgelerine sığınmaya en şiddetle çağrılanlar, en varlıklı kesimden kadınlardır (ya da o varlığa özlem duyanlardır). Kuşkusuz aşk romanı hemen hiçbir zaman otuzlarında ya da kırklarındaki kadını ele almaz – deneyim tehlikelidir. Uluslararası işbölümünün alt katmanlarında, iş ya da bireysel özgürleşme aşkın yerini alır. Bu romanlar "aşk"ın bir lüks, bütün kadınların değil de kişiliklerindeki yarığı iyileştirecek tamamlayıcı erkeği arayan orta sınıf ve yüksek sınıf kadınlarının fantezisi olduğunu ima eder. *Libro semanal*, işçi sınıfından erkeklerin şiddet ve baskısından kurtulma kisvesi altında ekonomik sömürüyü kutsadığından nihai olarak daha sinsi olarak görülebilirse de, hem o hem de aşk romanı kadınların toplum tarafından içerilmesini hedefler. Her hal ve şartta, kitle edebiyatının en önemli eksikliği, kadın dayanışmasının herhangi bir biçimine yer vermemesidir. Her iki tür anlatının da olay örgüleri, kadınların yığınlaştırılmasını güçlendirir; hem işgücünün yeniden üreticileri olarak hem de (şirketleşmiş toplumda bile bu kadar geçerli olan) ucuz emek olarak sömürülmelerini sağlayan da budur.

8

Moda Bir Söylemden Parçalar

Kaja Silverman

AYNANIN KARŞISINDA kendine hem erkeğin gözüyle hem de kendi gözüyle bakan kadın imgesi, cinsel baskının alışılmış eğretilemelerinden biri olmuştur.[1] Bu uyarıcı işarete rağmen, giyim ve süslenmeyle ilgili kısa bir değerlendirme aracılığıyla, kişinin kendini teşhiri konusunu yeniden gündeme getirmek isterim. İlerde göstermeye çalışacağım gibi bu, ilk bakışta göründüğünden çok daha karmaşık bir görsel alışveriş döngüsüyle bağlantılıdır.

Batı modası tarihi, hem seyirlik teşhirin otomatik olarak kadın öznelliğiyle eşitlenmesine, hem de teşhirciliğin daima kadının denetleyici bir erkek bakışına tabi kılınması anlamına geldiği varsayımına ciddi bir biçimde meydan okur. Bazı moda eleştirmenlerinin daha önce gözlediği gibi, süslü giyim on beşinci, on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda öncelikle bir toplumsal cinsiyet değil, sınıf ayrıcalığıydı, yasa tarafından korunan bir ayrıcalıktı.[2] Bir başka deyişle giyimdeki şatafat, aristokratların iktidarının ve ayrıcalığının işaretiydi; bu özelliğiyle de ötekinin (öteki sınıfın) bakışına teslim olmaya değil, ona hükmetmeye yarayan bir mekanizmaydı. Dahası, bu dönemde erkek giyimi en az kadınlarınki kadar şık ve gösterişliydi;

1. Kadın seyirliğinin en etkili feminist eleştirisi Laura Mulvey'nin "Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı yazısıdır, *Screen 16*, no. 3 (1975): 6-18.

2. Bkz. René Konig, *The Restless Image*, çev. F. Bradley, Londra, Allen & Unwin, 1973: 11, 139; ve Quentin Bell, *On Human Finery*, Londra, Hogarth, 1976: 23-24.

bu yüzden cinsiyet giyime damgasını vurduğu ölçüde, görülebilirlik bir kadın özelliğinden çok bir erkek özelliği olarak tanımlanıyordu.

Erkek öznenin pelerinini kadın özneye bırakıp sahneden çekilmesi ancak on sekizinci yüzyılda gerçekleşti. Bu yüzyılın ikinci yarısında soylunun kat kat giysisi, özenle taranmış peruğu yavaş yavaş önemini kaybetti; nihayet beyefendinin saygın takım elbisesine, doğal saç biçimine (*coiffure à la naturelle*) dönüştü. Bu arada kadın giysileri ve başlıkları ise muhteşem boyutlara ulaşmıştı.

Quentin Bell erkek giyimindeki yeni tevazuyu orta sınıfın yükselişine, bu sınıfın endüstriye verdiği öneme bağlar. Ona göre, önceki yüzyıllarda zenginlik boş zaman ve gösterişli giyimle bağlantılandırılırken, on sekizinci yüzyılda üst düzey yöneticilikle, dolayısıyla da giyimde ağırbaşlılıkla özdeşleştirilmeye başladı. Bununla birlikte boş zaman, orta sınıf kadını için hâlâ bir hayat tarzı olmayı sürdürdüğünden, kocasının zenginliğini giyimi aracılığıyla teşhir etmek onun "sorumluluğu" haline geldi:

> Soylunun karısı gibi kendisi de yararlı iş yapmaktan aciz bir yaratıktı; enerjisini harcayacağı yegâne yer spor ve savaştı; ondan göz kamaştıracak kadar büyük bir boş zaman bekleniyordu. Aynı şekilde, kendisi adına bir tüketici olması da önemliydi... Ama şimdi... atalet eskiden olduğu gibi zenginliğin işareti değildi artık. Çalışan adam, onun rantıyla geçinenlerden çoğu zaman daha çok para kazanıyordu; çalışmaya dayalı hayat artık yoksulluk ya da zahmet demek değildi, bu yüzden de haysiyetsiz olmaktan çıkmıştı. Dolayısıyla bir erkeğin siyah paltosu, silindir şapkası, temiz pak keten gömleği, özenle dürülmüş şemsiyesi ve zarif bir rahatsızlık yayan havası, adamın gerçekte malların üretiminde değil, yönetim ya da dağıtım gibi daha kibar bir işte çalıştığını göstermeye yetiyordu.
>
> Yine de göz kamaştırıcı tüketim talepleri var olmaya devam etti. Erkekler ondan kaçabilirler, ama kadınlar kaçamazlardı... Bütün kamusal ve toplumsal fırsatlarda (erkeğin) ödeme gücünü göstermek, böylece hem kendisi hem de kocası için savaşı sürdürmek (kadının) göreviydi.[3]

Bell, gösterişin erkek giyiminden çıkarılıp kadın giyiminde yoğunlaştırılmasının sorumlusu olan ekonomik ve toplumsal belirleyicilerle ilgili makul bir açıklama sunsa da, bu değişimlerin ruhsal sonuçları ya da cinsel farklılık açısından ne anlama geldiği üzerinde

3. Bell: 141.

durmaz. Kadın giyiminde savurganlığın artışını tümüyle sınıf açısından, burjuva kadınının kocasına mali bağımlılığının zorunlu göstergesi olarak, yani parasal açıdan tabi konumunun bir işareti olarak açıklar. (Yine de Bell aynı kitapta daha önce giyimdeki dönüşümü oldukça farklı bir biçimde betimler, en azından bu dönüşümün erkek özneye kadın özneye olduğundan daha çok şey kaybettirmiş olabileceğini ima eder: "Sanki erkekler kadınların yararına saçlarından, hatta bütün süslerinden feragat ediyorlardı."[4] Erkek kastrasyonuyla ilgili bu anlık itiraf bende az merak uyandırmadı, özellikle kellikle ilgili olarak daha da geliştirildiğinde: "Elişa günlerinden bu yana erkekler doğanın taçlandırıcı adaletsizliğine çok duyarlı olmuşlardır; peruk onlara bir buçuk yüzyıllık bir bağışıklık kazandırmıştı. Soylu, son evrelerinde oldukça kullanışlı, her şeyden önemlisi farklılık işareti olan peruk, şimdiye kadar yapılmış icatlar arasında insan gururunu en çok okşayanıydı, ne yazık ki ortadan kalktı").[5]

J. C. Flugel klasik çalışması *The Psychology of Clothes*'da (Giysilerin Psikolojisi) on sekizinci yüzyılda erkek giyiminde gerçekleşen değişimleri aynı zamanda sınıf ilişkilerindeki bir değişime de bağlar. Flugel'e göre, sınıf ilişkilerindeki değişim sonucunda erkek giyimi hiyerarşik bir ayrımı açığa vurmayı bırakmış, giyeni uyumlu ve türdeş kılan bir üniformaya dönüşerek yalnızca aynı sınıftan erkekleri değil, aynı zamanda farklı sınıftan erkekleri de bir bütünün parçası haline getirmeye yaramıştır. Ama nihai olarak Flugel, "Erkeğin Büyük Feragati" dediği olgunun toplumsaldan çok psikanalitik sonuçlarıyla ilgilidir; bunun, önceki yüzyıllarda aristokrat bir debdebe aracılığıyla o kadar göz kamaştırıcı bir biçimde ifade edilen narsistik ve teşhirci arzulara set çekmeye yaradığını ileri sürer. Ve şu sonuca varır: On sekizinci yüzyıldan bu yana bu arzular başka doyum yolları aramak zorunda kalmışlar, bunun sonucunda da şu değişiklikleri geçirmişlerdir: 1) yüceltilip mesleki "gösteriş"e dönüşme; 2) skopofiliye* dönüşme; 3) erkeğin bir seyirlik olarak kadınla özdeşleşmesi.[6]

* Cinsel açıdan uyarıcı görüntülere bakma arzusu. –*ç.n.*

4. *A.g.y.*: 126. 5. *A.g.y.*: 123 dipnot.

6. J. C. Flugel, *The Psychology of Clothes*, Londra, Hogarth, 1930: 117-19.

Bunlardan birincisinin, yani mesleki "gösteriş"in teşhirci temelleri belki de, becerinin neredeyse bedensel teşhirle eşanlamlı olduğu, seyretmekten alınan hazzın açıkça erotik olmaktan çok dolaylı olduğu seyirlik sporlarda en belirgindir. Buna rağmen, "performans" sözcüğünün birçok başka mesleki alanda daha çok erkeklerin başarısını anlatmak için kullanılması, bunun o alanlarda da telafi edici bir işlev gördüğünü gösterir.

Bu değişikliklerin ikincisi, yani skopofili, kuşkusuz feministler tarafından yakından sorgulanmıştır, ama onlar bunu esas olarak kastrasyon kaygısına karşı bir savunma ve kadın özneye egemen olmanın bir aracı olarak ele almışlardır. Flugel'in modeli, skopofilinin aynı zamanda fallik işlevle uyumlu olmayan arzuları da ele verebileceğini, cinsel farklılığın üstünde ve karşısında kurulduğu bir ortak ruhsal mekânın varolduğuna dair bir kanıt olarak görülebileceğini de gösterir. Böylece, yeni feminist çalışmalar için önemli bir alanı belirler.

Değişikliklerin sonuncusu, yani erkeğin bir seyirlik olarak kadınla özdeşleşmesi, en azından cinsiyet söz konusu olduğunda potansiyel olarak en sarsıcısı gibi görünmesine rağmen, eleştirmenlerin o kadar dikkatini çekmemiştir. Flugel'e göre bu özdeşleşme güzel, iyi giyimli bir kadınla özdeşleşme gibi kültürel olarak kabul edilebilir bir biçimi alabileceği gibi, (örneğin transvestizmde olduğu gibi) kadınsı tavırları ve giyim tarzını fiilen benimsemek gibi çok daha uç ve "sapkın" bir biçim de alabilir. Bence bu, öteki klasik erkek "sapıklıkları"yla aynı anda var olur, neyin fetişleştirileceğinin belirlenmesini sağlar ve röntgenciliğin en geleneksel heteroseksüel biçimlerini bile yapılandırır.

Bu bağlamda ilk akla gelen, belki de *Vertigo / Ölüm Korkusu*'ndaki Madeleine'in gri tayyörünün, siyah elbisesinin ve sarı saçlarının ayrıntılarıyla olağanüstü ilgilenen Scottie (James Stewart) tipidir. Bu, tek örnek de değil. *Bazıları Sıcak Sever* ve *Jezebel*'den *Venedik'te Ölüm*, *Diva* ve *Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları*'na kadar sinema, erkeklerin kadın kıyafetine gösterdikleri, her zaman bir biçimde özdeşleşme aracılığıyla yön değiştiren bu hayranlığın karmaşık ifadelerine yer vermiştir.

Daha da ilginç, roman da bunu yapmıştır. Belki de Erkeğin Bü-

yük Feragati'yle aynı tarihsel ânın içinden çıktığı için metinsel sistem başlangıcından itibaren kadın giysilerine tutku denebilecek bir ilgi duymuştur. *Pamela*, *Madame Bovary*, *Kızkardeşim Carrie*, *Kayıp Zamanın İzinde* ve *Lolita* gibi romanlarda kadın figürüne yönelik röntgenci bir saplantı gibi görünen şey, genellikle kadının odasını ve çekmecelerini sonsuza kadar karıştırmanın bahanesi olur. Merak etmeden edemiyorum: Örneğin, Humbert Humbert bütün bir öğleden sonrayı Lolita için "parlak ekose kumaştan, fırfırlı, kısa karpuz kollu, ince pilili, vücudu sıkıca saran korsajlı, kabarık etekli"[7] elbiseler alarak geçirdiğinde, ya da Marcel uzun süre düşündükten sonra Albertine için bir değil, dört adet paha biçilmez Fortuny elbisesi ısmarladığında aslında kimin için alışveriş ediyordur? Angela Carter'ın *Women in Love*'da (Âşık Kadınlar) gözlemlediği şey, onlarca başka Fransız, İngiliz ve Amerikan romanı için de geçerlidir:

> Anlatana değil de öyküye inanırsak, o zaman öykü danteller ve kuş tüylerinin, çantaların, boncuklar, bluz ve şapkaların cümbüşüdür. Lawrence gibi kadınlığın kültürel aygıtı tarafından epey baştan çıkarılmış bir adamı görmek daima dokunur insana...[8]

Flugel on sekizinci yüzyılın sonunda giyimde gerçekleşen dönüşümü "Erkeğin Büyük Feragati" olarak nitelendirerek, teşhirciliğin erkek öznenin kuruluşunda da kadın özneninkinde olduğu kadar temel bir rol oynadığını; teşhirciliğe oranla erkek öznelliğiyle daha çok özdeşleştirilen röntgenciliğin yalnızca ikincil bir oluşum ya da libidonun doyumunun alternatif bir yolu olduğunu ima eder gibidir. *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*'nda Lacan da aynı şeyi ileri sürer.

Lacancı öznellik açıklamasıyla ilgili olarak en çok akılda kalan şey, birincil narsisizme (yani, çocuğun imgesini, kimliğinin etrafında gelişeceği sayısız imgenin ilkiyle karşı karşıya getiren ayna evresinin belirleyici rolüne) koyduğu vurgudur. O kadar sözü edilmese de bunun kadar önemli bir başka şey, hem bu kurucu anda hem de bunu izleyen bütün kendini fark etme durumlarında Öteki'nin bakı-

7. Vladimir Nabokov, *Lolita*, Greenwich, CT, Fawcett, 1955: 99 (Türkçesi: *Lolita*, çev. Fatih Özgüven, İstanbul, İletişim, 1988).

8. Angela Carter, *Nothing Sacred*, Londra, Virago, 1982: 162-63.

şının yerine getirdiği işlevdir. Ayna evresi, görsel olduğu kadar "ortopedik" bir destek de sağlayan ve Öteki'nin "yerine geçen" bir ötekinin (klasik olarak da annenin) mevcudiyeti olmadan tasavvur edilemez. Bu ötekinin bakışı ayna evresini ayırt eder ve çocuğun ona uyum göstermesini sağlar. Çocuğun kendini "görmeye" devam etmesi için, (kültürel olarak) "görülmeye" devam etmesi gerekir. Lacan bu görsel dolayımı fotoğrafçılığa benzetir:

> ... görsel alanda bakış dışarıdadır; bana bakılıyor, yani ben bir resimim. Bu, öznenin görsel kuruluşunun kalbinde bulunan işlevdir. Beni en derin düzeyde görsel olarak belirleyen, dışarıdaki bakıştır. Bakış aracılığıyla hayata adım atarım, yine bakış aracılığıyla onun etkilerini alırım. O halde bakış, ışığın cisimleşmesini ve ... *foto-grafımın* çekilmesini sağlayan araçtır.[9]

Burada söz konusu olan, öznenin kendine kendi dışındaki bir noktadan, Öteki'nin alanından baktığı, Lacan'ın "bakışın tersyüz yapısı" dediği şeydir.[10] Çocuksu özne, yani Kartezyen bilincin yanılsamalarının tuzağına düşmüş özne kendini, kendini görürken gördüğünü tahayyül eder; bakışın nihai dışsallığını değilse de girift yapısını doğrulayan bir deneyimdir bu. Aslında özne kendini görülüyor olarak görür ve bu görsel işlem her zaman ideolojik olarak örgütlenir.

Bu formülasyonu kabul edersek, o zaman erkek öznenin Öteki'nin bakışına kadın özne kadar bağımlı ve istekli olduğunu, bir başka deyişle erkeğin temel olarak kadın kadar teşhirci olduğunu da kabul etmemiz gerekir. O halde Erkeğin Büyük Feragati erkeğin aynada yansıyan görüntüsünün tümden yitimi olarak değil, onun inkârı olarak anlaşılmalıdır. Örneğin egemen sinema anlayışında olduğu gibi modanın ana akımında da bu inkâr çoğu zaman erkek öznelliğini bir bakış ağıyla –tasarımcının, fotoğrafçının, hayranın ve "uzman"ın bakışlarıyla– özdeşleştirerek elde edilir. Bununla birlikte, Antonioni'nin *Blow Up/Cinayeti Gördüm*'ünde ya da Berry Gordy'nin *Mahogany*'sinde moda fotoğrafçısı figürü etrafında biriken görsel ca-

9. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev. Alan Sheridan, New York, Norton, 1978: 106 (Türkçesi: *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul, Metis, 2013).

10. *A.g.y.*: 82.

zibede olduğu gibi bu özdeşleşmenin yol açtığı paradoks, bunun yalnızca gösteri aracılığıyla alt edilebileceğidir. Bu, erkek öznenin kendisini "kadınlara bakan biri" olarak görmesini (dolayısıyla da görülmesini) gerektirir.

Bu bağlamda, Richard Avedon'un 1947'de çektiği bir fotoğrafı düşünüyorum: Fotoğraf, Dior'un Yeni Görünüm'ünün bir örneğini giymiş bir kadına hayranlıkla bakan iki adamı gösterir, bu arada üçüncü adamın gözleri istemeyerek bizim görüş alanımızın dışındaki kameraya doğru kayar (resme bakınız). Böylece fotoğraf bakışımızı birbirinden radikal olarak farklı iki yöne doğru çeker. Bir yandan, Yeni Görünüm'ün tasarımcı (Dior), moda fotoğrafçısı (Avedon) ve oradan geçen iki hayran arasındaki dolaşımına, erkek teşhirciliğini inkâr etmeye yarayan bu üçlü değiş tokuşa kapılırız. Öbür yandan, dikkatimiz bu fallik değiş tokuşun dışına çıkan bakışa, aynı zamanda kendisinin de seyredildiğini kabul eden, bunu yaparken erkek öznelliğinin görüntüsel temellerini öne çıkaran bu bakışa mıhlanıp kalır. Avedon'un tesadüfen yakaladığı bu fotoğraf bakış eğretilemesini sözcüğün tam anlamıyla "ışığı cisimleştiren ve (öznenin) fotoğrafını çeken araç" kılar.

Böylece, yoldan geçen üç kişiyi de bakış konumunun kesinkes dışına çıkardıktan sonra, yorumcu pekâlâ onların yerine, her ikisi de resmin kesinlikle "dışında"ymış gibi duran tasarımcı figürünü ya da görünmeyen fotoğrafçıyı geçirmeye kışkırtılabilir. Ama bu, yanlış olurdu. Bakış burada olduğu gibi sürekli insan biçiminde düşünülür ve bireyselleştirilirse de, gerçekte Öteki'nin yerinden kaynaklanır ve insanın görme gücündense simgesel düzenin bir etkisidir. Dahası, belli özneler, makineler ve kurumlar her zaman bakışın "yerini alsalar" da, nihai olarak bakışın belirli bir yeri yoktur. Bu şu demektir: Kendi görsel üretkenliklerine rağmen tasarımcı ve fotoğrafçı da, tıpkı kadın model ve yoldan geçen erkekler gibi kendilerini Öteki'nin yerinden görmek zorundadır. Ve tıpkı kadın özne gibi erkek özne de giysi ve/veya süs dışında bir görsel statü taşımadığından, gördükleri en azından kısmen bir giyim "ambalajı"dır.

Giyim ve başka tür süslenme, insan bedenini kültürel olarak görülebilir kılar. Eugènie Lemoine-Luccioni'nin ileri sürdüğü gibi, giyim kuşam bedeni kültürel olarak görülebilecek şekilde çizer, onu



Renée, Dior'un Yeni Görünümü, Concorde Meydanı, Paris, Ağustos 1947.
Fotoğraf: Richard Avedon © Richard Avedon Inc, 1947

anlamlı bir biçim olarak ifadeye kavuşturur.[11] Lemoine-Luccioni'nin üzerinde durduğu nokta, hem edebiyat hem de sinemadan örneklerle desteklenebilir. Theodore Dreiser'ın *Kızkardeşim Carrie*'sinin romana adını veren kadın kahramanı, dört dörtlük bir arzu edilebilirlik örneği olarak sunulur, ama fiziksel özellikleri hiç betimlenmez. Vücudu, yalnızca ve yalnızca, en ince ayrıntısına kadar betimlenen gardrobu aracılığıyla anlatılır; tabii bu gardrop da, kâğıttan bir bebeğin kesilmiş kıyafetleri gibi, daha baştan belli bir şekil ve duruşu gerektirir. Benzer şekilde, Irving Rapper'in *Now, Voyager / Aşk Yolcuları*'nda Charlotte'un (Bette Davis) vücudu giydikleriyle o kadar uyum içindedir ki, önceleri taktığı kalın çerçeveli gözlüklerin, biçimsiz ev elbisesinin, topuksuz mokasenlerin yerine modaya uygun bir tayyör, saç şekli ve yüksek topuklu ayakkabıları geçirir geçirmez evde kalmış çirkin bir kızdan güzel, kültürlü bir kadına dönüşebilir.

Çıplak bedene olan görsel yaklaşımımız bile egemen kıyafet kodları tarafından dolayımlanır. Ann Hollander *Seeing Through Clothes*'da (Giysiler Aracılığıyla / Giysilerin Ardını Görmek) Batı sanatı tarihi boyunca (kadın) çıplağın o çağın modasının dayattığı biçimi aldığını savunur:

> Göğüslerin yerleştirilişi, büyüklüğü ve şekli, boyun ve omuzların duruşu, göğüs kafesinin genişliği ve uzunluğu, belden yukarısının önden ve arkadan tam olarak konumu – otururken ve ayaktaki duruş tarzlarıyla birlikte bütün bunlar, tarihte kadın bedeninin *onların terimleriyle* güzel (ve doğal) görünmesini sağlamak için tasarlanan çeşitli giyim biçimlerine bağlı olarak sürekli değişmektedir.[12]

Giyim kuşam yaşayan, nefes alıp veren bedenler üzerinde de onların edebiyattaki ve sinemadaki karşılıkları üzerinde olduğu kadar derinden belirleyici bir etki yapar; dış hatları, ağırlığı, kas gelişimini, duruşu, hareketi ve libidonun dağılımını etkiler. Elbise, insan bedenselliğini ifade etmenin ve alansallaştırmanın, yani onun erotojen bölgelerini belirlemenin ve ona bir cinsel kimlik eklemenin en önemli kültürel araçlarından biridir.

11. Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe*, Paris, Seuil, 1983: 147.
12. Ann Hollander, *Seeing Through Clothes*, New York, Viking, 1975: 91.

Proust *Kayıp Zamanın İzinde*'de kadın giyimindeki önemli bir moda değişimi –kalça yastığı*– sonucunda ortaya çıkan bedensel dönüşümlerle ilgili parlak bir bölüm sunar. Söz konusu pasaj, aynı zamanda bu türden herhangi bir değişim sırasında gerçekleşen göstergesel değişimi de çarpıcı bir biçimde dile getirir; gözden düşmüş görünümü yapaylığın ve saçmalığın çöp sepetine gönderirken yeni görünümü doğal ve özgür olarak kutsar. Aynı zamanda, zaman zaman Odette'in etinin asiliğini ve aşırılığını vurgulayarak o sırada geçerli modanın da eskisi kadar eksiksiz kurulmuş olduğunu gösterir. Etek altına takılan yastığın kalkmasıyla "özgürleşen", nihayet Odette'in bedeni değil, patiskaları ve ipeklileridir:

Odette'in vücudu artık tek bir siluet arzediyordu; bütün bedenini çevreleyen bir "çizgi", eski modaların engebeli yollarını, suni girişlerini, çıkışlarını, kafeslerini, karmaşık dağınıklığını terk etmiş, kadının konturunu takip ediyordu; ama aynı zamanda, vücut yapısının, ideal çizginin şurasında burasında gereksiz kıvrımlarla yanıldığı yerlerde, cüretli bir çizgiyle tabiatın sapmalarını düzeltmeyi, uzun kesitlerle hem tenin, hem de kumaşların kusurlarını gidermeyi beceriyordu. Korkunç "kalça yastıkları" ve beli fırfırlı korsajlar ortadan kalkmıştı; beli geçen ve balenlerle sertleştirilmiş bu fırfırlı korsajlar, onca zaman boyunca Odette'e bir takma göbek eklemiş, herhangi bir bireyselliğin birbirine bağlamadığı, uyumsuz parçalardan oluşmuş havası vermişti. "Saçak"ların düşey çizgisi ve kırmaların eğrisi, yerlerini bedenin, denizkızının denizi dalgalandırdığı gibi ipeği titreştiren, eskimiş modaların sonu gelmez karmaşasından, bulutsu sarmalamasından artık sıyrılarak düzenli ve yaşayan bir şekil olarak ortaya çıktıktan sonra ince pamukluya insanca bir görünüm veren bedenin, bükülmesine bırakmışlardı.[13]

Giyim kuşamın dayattığı zorlayıcılığı ve sınırları böylece vurguladıktan sonra, Flugel'in sonunda yaptığı gibi "İnsanın Düşüşü' nden önceki bir çıplaklık"a geri dönmeyi ya da daha "doğal" ve "serbest" bir bedensel hareket ve gelişime izin verecek bir giyimin "aklileştirilmesi"ni savunmak değil amacım. Giyimde aşırı gösterişten yana sayılmasam da, giyimin öznelliğin zorunlu bir koşulu ol-

* Etek altına takılan, eteğin kabarık durması için kullanılan yastık. –*ç.n.*

13. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, çev. C. K. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin, New York, Random House, 1982, 1. cilt: 665 (Türkçesi: *Kayıp Zamanın İzinde, Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, çev. Roza Hakmen, İstanbul, YKY, 1996, s. 172).

duğunu, bedeni ifade ederken aynı zamanda ruhu da ifade ettiğini olabildiğince güçlü bir biçimde vurgulamanın gerekli olduğunu hissediyorum. Freud'un bize anlattığı gibi, ego "bedenin yüzeyinin zihinsel bir yansıması"dır[14]; işte bu yüzey büyük ölçüde giyim tarafından belirlenir. Bedeni ve egoyu kaplayan, benlik ile öteki, iç ile dış arasındaki en temel ayrımları bile mümkün kılan bir "zarf" ya da "torba"ya olan ihtiyacı vurgularken Laplanche da benzer bir noktayı gündeme getirir.[15] Giyim, bu zarftır aslında.

Bugün bize sunulan bazı farklı giyim zarfları üzerine bir şeyler söylemeden önce, Erkeğin Büyük Feragati'nden bu yana belli normlara dayalı erkek giyimiyle ve bunun erkek cinselliği üzerindeki sonuçlarıyla ilgili olarak son birkaç söz söylemek istiyorum. Birincisi, on sekizinci yüzyılın sonundan itibaren sınıf ayrımları "yumuşarken" cinsiyet ayrımları "katılaştı". Bir başka deyişle cinsel farklılık, farklı sınıftan erkekler arasındaki görüntüsel uçurumu kapatarak, erkekler ve kadınları büyük görsel bölünmenin karşıt uçlarına yerleştirerek iktidarın, ayrıcalık ve otoritenin temel işareti haline geldi.

İkinci olarak, önceki yüzyıllarda egemen erkek giyimi fanteziye belli bir yer verirken, sonraki yıllarda ağırbaşlılık ve düzgünlükte karar kıldı. Giyim kuşamdaki devrimden sonra erkek giyimi çeşitliliğe pek az yer bıraktı, iki yüzyıl boyunca büyük ölçüde değişmeden kaldı. Bu son iki özellik erkek cinselliğini istikrarlı ve değişmez bir şey olarak tanımlar ve onu simgesel düzenle aynı hizaya sokar. Bir başka deyişle, penisin fallusla bütünleşmesini sağlar.

Sonuncu ama en az ötekiler kadar önemli bir başka özellik de şudur: Erkeğin Büyük Feragati'nin sonundan bu yana, geleneksel erkek giyimi, erkek bedeninin genital bölge dışındaki her yerini silmiştir; genital bölgenin kendisi de düzdeğişmece değil eğretileme

14. Bu, *Ego ve İd*'deki şu satırın onaylanmış yayıncı notudur: "Ego öncelikle ve her şeyden önce bir beden-egodur; yalnızca yüzeysel bir varlık değil, kendisi bir yüzeyin aktarımıdır." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, çev. James Strachey, Londra, Hogarth, 1953-1966, 9. cilt: 26 (Türkçesi: "Ben ve İd", *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd* içinde, çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul, Metis, 2001).

15. Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, çev. Jeffrey Mehlman, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976: 80-81.

aracılığıyla çağrıştırılır (yani altındaki organı ifade edebilecek bir elbise kesimi ya da üslubundan çok, genel bir dikeylik etkisiyle temsil edilir). Bu "yüceltme", erkek özneyi fallusla özdeşleştirmeye yarayan bir başka önemli mekanizmadır.

Öte yanda kadın giyimi sık sık, genellikle büyük çaplı değişimler geçirdi; bir an göğüsleri öne çıkarırken, bir başkasında beli, yine bir başkasında bacakları öne çıkardı. Erotik çekim merkezini sürekli değiştiren bu ani libidinal yer değiştirmeler kadın bedenini erkeğinkine oranla çok daha istikrarsız ve belli bir yerle sınırlanmamış kılar. Ayrıca, kadın cinselliğinin yüzer gezer niteliğini yaratanın da moda olduğunu savunacağım. Flugel'in ilk dikkatimizi çekenlerden biri olduğu bir niteliktir bu:

> Cinsel farklılıkların en önemlilerinden biri, cinsel libidonun kadınlarda erkeklerde olduğundan çok daha geniş bir alana yayılma eğilimidir; kadınlarda bedenin tamamı cinselleşmiştir, erkeklerdeyse libido daha çok genital bölgede yoğunlaşır; ve bu ... hem kadın bedenini göstermek hem de ona bakmak açısından geçerlidir. Dolayısıyla kadın bedeninin *herhangi* bir bölümünün teşhiri, erkeğin buna denk düşen bölümünün teşhirinden daha erotik bir etki yapar – bir tek cinsel organların teşhiri dışında.[16]

Kadın giyimindeki sonsuz dönüşümler kadın cinselliğini ve öznelliğini, en azından potansiyel olarak, hem cinsiyeti hem de simgesel düzeni –ki her ikisi de süreklilik ve tutarlılığa dayanır– yıkabilecek yollardan kurar. Ne var ki, ortodoks erkek giyiminin üniforması erkek bedenini fallik bir katılıkta dondurarak onu kadın modasının dalgalarının boş yere çarptığı bir kayaya dönüştürür.

Son iki yüzyıl içinde giyimde temel ayırt edici işaret olarak cinsiyetin sınıfın yerini aldığını savunurken ekonomik ve toplumsal farklılıkların artık burada merkezi bir rol oynamadıklarını söylemek istemiyorum. Moda her yıl "yeni" bir kadın bedeni kurar ve böylece sabit bir kimlik varsayımını sarsarsa da, bunu sermayenin talebi üzerine ve artık değerin çıkarına uygun biçimde yapar (modanın zamanı, herhangi bir giysinin yıpranmasından ya da miyadını doldurmasından çok önce dolar). Dahası, moda endüstrisi çoğaltma ve seri üretim yoluyla çalışır ve aynı giysinin çeşitlerini her sınıf için ula-

16. Flugel: 107.

şılabilir kılarsa da, bir gecikme bu giysinin seçilmiş bir azınlığa sunulduğu anla umuma sunulduğu ânı daima birbirinden ayırır. İşte bu gecikme, insanların çoğu belli bir "görünüm"e ulaşabilir olduğunda, onun artık "gerçekten" moda olmamasını garantiler; böylece giyimdeki en yaygın türdeşleşmenin bile karşısına sınıf farklılığını diker.

"Modaya uygun giyim tarihinin sınıflar arasındaki rekabete (önce burjuvazinin aristokrasiye benzeme gayretinde, daha sonra da proletaryanın orta sınıfla yarışma yeteneğinin sonucu olan daha kapsamlı rekabete) bağlı olduğu"[17] konusunda Bell'in görüşlerine katılıyorum. Bununla birlikte bu rekabet, orta sınıfın yüksek sınıf gibi giyinmeye özlem duyması ya da proletaryanın orta sınıf gibi giyinmeye çalışması sorunu değil her zaman. Moda değişimi genellikle "aşağıdan" –Erkeğin Büyük Feragati söz konusu olduğunda orta sınıftan, dazlaklar ve punklar söz konusu olduğunda işçi sınıfından– gelen yaratıcı basıncın sonucudur.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ilginç giyim giderek bir karşı çıkma biçimi, yalnızca egemen değerlere değil, aynı zamanda geleneksel sınıf ve toplumsal cinsiyet ayrımlarına da meydan okuma yolu haline geldi. Giyim, zoot-suit'un* Latin Amerikalılar için olduğu gibi, altkültüre özgü bir bayrak işlevi görebilir; ya da Baudelaire'in züppesinde olduğu gibi, giyimin hegemonyasına karşı kişisel bir üslubu ifade edebilir;[18] ya da boncuklar, kot pantolonlar ve T-shirt'lerin hippiler için olduğu gibi, tüm bir gençlik hareketinin bayrağı haline gelebilir; ya da punk'ta olduğu gibi, bir kültürü, üzerine kurulu olduğu olumsuzlukla yüzleşmeye zorlayan bir mekanizma olabilir; ya da rock müziğinde ve MTV'de belirgin bir biçimde olduğu gibi, erkek özne için bir seyirlik yaratma arzusundan türeyebilir.

Birbirinin zıddı olan bu jestler hiçbir zaman mutlak değildir. Dick Hebdige'in belirttiği gibi, "(onları giyenlerin) kim ve ne oldu-

* Şalvarımsı, sıkı paçalı pantolon ve bol ceket. –*ç.n.*

17. Bell: 155.

18. Baudelaire züppeliği "kişisel bir özgünlük biçimi yaratma ateşi", "yanılsama denen şeylerden bile daha uzun ömürlü olacak" "bir ego kültü" olarak tarif eder, *Selected Writings on Art and Artists*, çev. P. E. Chavet, Cambridge, İngiltere, Cambridge University Press, 1972: 125.

ğuna ilişkin egemen tanımlara kısmen karşı çıkar, kısmen de onları onaylarlar ve ... onlarla moda endüstrisi arasında oldukça geniş bir ortak ideolojik zemin vardır."[19] Sapkın giyim de moda endüstrisi tarafından hızla ele geçirilir. Yine de, bence bu ele geçirmenin, belli bir giyim tarzında politik, toplumsal ya da cinsel olarak anlamlı olanın tümüyle nötrleştirilmesi anlamında bir hizaya getirmek demek olduğu fazla kolayca varsayılır. Eğer moda endüstrisi belli bir "görünüm"ü bir altkültürden ya da aşağı sınıftan alıp kullanıyorsa, ideolojik gücü ve biçimsel cüreti artık görmezden gelinemeyeceği için, yani yalnızca bir üslup savaşını değil, aynı zamanda kültürel bir meydan savaşını da kazandığı içindir. Üstelik, modanın ana akımında bir değişim başlatmak hiç de önemsiz bir şey değildir. Daha önce de söylediğim gibi, giyim bedeni görülebilir bir şey olarak çizmekle kalmayıp aynı zamanda egonun biçimini de çiziyorsa, o zaman bir toplumun giyim kodundaki her dönüşüm, bu toplumun öznelliği ifade etme biçimleri içinde de bir değişim anlamına geliyordur.

Feminizm ne bazı yeni altkültürlerin giyim alanındaki cüret ve yaratıcılığını gösterdi ne de insanları özdeş kılan tek bir giyim tarzı geliştirdi. Kuşkusuz bu, feminizmin heterojen doğasıyla; herhangi tek bir parti çizgisine uymayı ya da enerjilerini tek ve ortak bir cephede yoğunlaştırmayı stratejik olarak reddetmesiyle ilgilidir. Bununla birlikte, Kuzey Amerika feminizminin giyim konusundaki suskunluğunun da, geleneksel olarak kadın narsisizmi ve teşhirciliğiyle ilişkili olduğu düşünülen her şeye karşı daha geniş bir tepkinin parçası, neredeyse "Kadının Büyük Feragati" denilebilecek bir şeyin belirtisi olduğunu ileri süreceğim. 80'lerin ortalarında çevreme baktığımda, kadınların toplumsal ve siyasal eşitliğinde ısrar eden her geçerli giyim kodunun ya erkek giyiminin sessiz bir taklidi (kot pantolon gömlek, pantolon ceket, takım elbise) ya da onun cesur bir parodisi (deri ceket ve pantolon, smokin "görünüm"ü, payetli kravatlar) olduğunu fark ediyorum ister istemez. Feminizm, erkek giyim tarihini tekrarlama sürecindeymiş gibi görünüyor.

19. Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Londra, Methuen, 1979: 86 (Türkçesi: *Gençlik ve Altkültürleri*, çev. Esen Tarım, İstanbul, İletişim, 1988).

Bu yazıyı epey farklı bir giyim sisteminin, (1960'ların Siyah ve hippie altkültürlerinden doğduysa da) bugün herhangi bir altkültür grubunun üniforması olmayan, ama geçmişi yeniden kavrayarak içerme kapasitesi sayesinde kadın özneye daha esnek, daha bol bir "zarf" sunabilecek gibi görünen, halk arasında "demode giyim" ya da "retro" olarak bilinen giyim üslubunun savunusuyla bitirmek istiyorum.

1975'te *New York Times*'ta yayımlanan bir yazıda Kennedy Fraser retronun "dolaylı olarak üslup ve pejmürde bir şatafat edinme, böylece giysileri giyenler ile giydiklerinin modaya uygunluğu arasına ironik bir mesafe koyma arzusunu temsil ettiğini"[20] öne sürmüştü. "İronik mesafe" sözü kuramsal olarak, başkalarının "maskeli balo"[21] diye adlandırdığı şeye tekabül eder ve ucuz giyimin bazı önemli özelliklerinin altını çizer. Bunlar, bir zamanlar kültürel olarak değer verilen ama o zamandan bu yana terk edilmiş nesnelere duyulan sevgi; pırıltısını yitirmiş ve "teatral" bir şıklıktan yana olmak; giysiyi kostüme ya da "maskeli balo kıyafeti"ne dönüştürme arzusudur. Yine de Fraser söylediklerinin ideolojik sonuçlarından habersizdir; ona göre retro "oldukça yoğun bir şeyi sırf bir dipnotta söyleme"nin[22] yoludur yalnızca. Fraser retroyu, benim ileri süreceğim gibi, onu giyenin görüntüsel kimliğindeki doğallığı kıran ve modayla kökten bir biçimde uzlaşmaz olan bir giyim stratejisi olarak değil de modanın bir başka hilesi olarak nitelendirmekte de çok aceleci davranır.

Roland Barthes *Système de la Mode*'da (Moda Sistemi) modayı, kendi yakın geçmişiyle herhangi bir ilişki ihtimalini şiddetle reddeden, kendi tarihsel kuruluşunun inkârına dayalı bir söylem olarak tarif eder:

Moda gösterileni bir gösterenle (şu ya da bu giysi) karşılaşır karşılaşmaz, gösterge yılın Moda'sı haline gelir, ama bu sayede bu Moda kendinden önceki Moda'yı, yani kendi geçmişini bağnaz bir biçimde reddeder; her

---

20. Kennedy Fraser'in *The Fashionable Mind: Reflections on Fashion 1970-1982* (Boston, David R. Godine, 1985) adlı kitabı içinde yeniden basılmıştır: 125.

21. Örneğin bkz. Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Screen 23*, no. 3 ve 4, 1982: 74-87.

22. Fraser: 125.

yeni Moda önceki Moda'nın baskısını devralmaya yönelik bir itiraz, o baskıya yönelmiş bir yıkıcılıktır; Moda kendini Hak olarak, bugünün geçmiş üzerindeki doğal hakkı olarak yaşantılar...[23]

Bu inkârın eleştirel yanlarından biri, modanın "bu yılın görünümü"nü "geçen yılın görünümü"nden ayırt ettiği ikili mantıktır; "yeni" ile "eski" arasındaki karşıtlığa dayanan, bir sezonun hazinesini sonrakinin çöpüne dönüştürmeye çalışan bir mantık.

Retro bu antitezi reddeder. Öğeleri yalnızca genelleştirilmiş bir "eskilik"i değil, aynı zamanda hem giyimin (toplumsal) tarihi içinde hem de yakından ilgili bir dizi söylemin (resim, fotoğrafçılık, sinema, tiyatro, roman) tarihinde özgül bir ânı çağrıştırdığı için, onu giyeni karmaşık bir kültürel ve tarihsel göndergeler ağına sokar. Ama aynı zamanda, çocuksu bir göndergeselliğin tuzaklarından kaçınır; dirilttiği giysileri tırnak içine alarak, geçmişin bizim için yalnızca bir metin olarak, ancak bugünün dolayımı aracılığıyla ulaşılabilir olduğunu açıkça gösterir.

Retro, önceki dönemlerden nesnelere bugünün çerçevesi içinde yeni bir bağlam kazandırarak onları, radikal ve dönüştürücü potansiyellerini azamileştirecek şekilde "yeniden okuyabilir"; örneğin kırkların modalarıyla seksenlerin feminizmi, yirmilerin modalarıyla altmışlar sonlarının "üniseks giyim"i arasındaki yakınlıkları çıkartabilir. Demode giyim aynı zamanda giyimle ilgili, cinsel ve tarihsel sınırları aşmaya yönelik bir mekanizmadır. Kot pantolonu aykırı mini elbiselerle ya da smokin ceketiyle, art deco'yu "pop art" mücevherlerle, otuzların ipekli iç çamaşırlarını ellilerin elde dikilmiş tayyörüyle ve seksenler tarzı ağırlık kaldırma sayesinde hem erkek hem kadın gibi "yontulmuş" bir vücutla birleştirebilir.

Ucuz giyim, miyadını doldurmuş ama çoğu zaman hiç de eskimemiş giysilerde varlığını sürdüren kullanım değerinden yararlanarak modanın artığını yeniden kullanılabilir hale getirir. O giysiyi bugün giyenlerle başlangıçta giyenler arasında bir diyalog kurduğundan, retro aynı zamanda kadın öznelliğini koruyagelmiş imgeleri, yalnızca moda tarafından değil, aynı zamanda "ortodoks" feminizm

23. Alıntılar, kitabın İngilizce çevirisinden, *The Fashion System*, çev. Matthew Ward ve Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1983: 273.

tarafından da çöp sepetine gönderilmiş bu imgeleri kurtarmanın bir yolunu sunar. Bir başka deyişle, tıpkı postmodern mimarinin kendinden önceki mimari üsluplara, hatta ortadan kalkmış binaların parçalarına yaptığı gibi, demode giyim bu imgelerin bazılarının farklı bir biçim içinde "yaşamayı sürdürmesini" mümkün kılar. Bu yüzden retro, onu giyenin kimliğinin onyıllardır devam eden bir temsil faaliyeti tarafından şekillendiğini ve hiçbir kültürel tasarının "sıfırdan başlayamayacağı"nı kabul etmenin çok görülebilir bir yoludur.

IV

SANAT İLE EĞLENCE ARASINDAKİ SINIRLARI YENİDEN ÇİZMEK

9

Haz Terörü*

Çağdaş Korku Sineması ve Postmodern Kuram

Tania Modleski

GRUNDRISSE'de Karl Marx'ın bir kurt adam olarak kapitalist tarifi, bu yaratığın etkinliklerine yönelik hararetli bir onaya dönüşür. Marx, kapitalisti sürekli olarak "canlı emek"in yerine "ölü emek"i (yani insanların yerine makineleri) geçirmeye iten "kurt adam açlığı"nın, "iş zamanının artık zenginliğin tek ölçüsü ve kaynağı olmadığı" bir üretim tarzına yol açacağım anlatır.[1] O halde, bir yorumcunun sözleriyle, "kapitalizm, insanlığın yüzyıllık düşünün nihayet gerçekleşmesinin maddi temelini sağlar: Bu düş, angaryadan kurtulmaktır".[2] Marx'ın eleştirmenleri, kurt adamın doymak bilmez iştahını doyurarak gerçekleştirilebilecek mucizelerden söz ettiği için Marx'ı kaçık bilimadamı rolüne yerleştirme eğiliminde olmuşlardır. Jacques Ellul'dan Isaac Balbus'a kadar birçok yazar, (anlatıları iç içe geçirirsek) kapitalistin "iğrenç yaratılışın işlikleri"nde hiçbir engelle karşılaşmadan giriştiği deneylere, yani kapitalistin her gün da-

* 1984 yazında bana bir araştırma bursu vererek bu projeye mali destek sağlayan Wisconsin-Milwaukee Üniversitesi Lisans Okulu'na teşekkür etmek isterim.

1. Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, Middlesex, İngiltere, Penguin, 1973: 706 (Türkçesi: *Grundrisse*, çev. Sevan Nişanyan, İstanbul, Birikim, 1979).

2. Isaac Balbus, *Marxism and Domination*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1982: 41.

ha çok ölü emek örnekleri biriktirmesine izin vermenin insanlığa hayır getiremeyeceğini savunurlar.

Bu eleştirmenler ölü emeğin, yani teknolojinin çoğalmasının, insanlığı angaryadan kurtarıp gerçekten özgürleştirmek yerine zihinsel, ahlaki ve duygusal hayatlarının işgal edilmesine yol açtığını, dolayısıyla da onları toplumsal değişimi arzulayamaz hale getirdiğini ileri sürer. Tekniğin insan varoluşunun her yanına müdahalesini inceleyen Jacques Ellul'un sözleriyle, "büyük şehir hayatı büyük ölçüde katlanılmaz hale gelirken eğlence teknikleri geliştirildi. Şehrin yol açtığı acıyı eğlence yoluyla kabul edilebilir hale getirmek kaçınılmaz oldu; örneğin dev bir sinema endüstrisinin doğuşunu kaçınılmaz kılan bir zorunluluk."[3] İleri kapitalizmde tür aynı kalırsa da anlatı değişir: Fiziksel özgürlüğün, yani artan boş zamanın bedeli ruhsal zombiciliktir. Denir ki, içinde bulundukları umutsuz boşluğu fark etmemelerini sağlamak için kitlelere bir sürü kolay, sahte haz sunulur. Böylece bariz bir biçimde, Frankfurt Okulu'nun bazı üyeleri ve onların izleyicileri dahil bazı eleştirmenlerin ideolojiyle özdeşleştirdiği o büyük canavarın, kitle kültürünün ağlarına yakalanırız. Frankfurt Okulu'na göre aslında kitle kültürü Marx'ın döneminden bu yana ideolojinin doğasında önemli bir dönüşüme yol açmıştır: Bir zamanlar "toplumsal olarak zorunlu yanılsama"yken şimdi "manipülatif bir tertip" haline gelmiş, uğursuz bakışıyla T. W. Adorno'ya "Uyumluluk, bilincin yerini almıştır"[4] dedirtecek kadar büyük bir güç kazanmıştır.

Bugün birçok kişi bu konuyla ilgili başka, daha incelikli yaklaşımların, Frankfurt Okulu'nun canavarca işleyen yekpare bir ideolojik makine olarak algıladığı kitle kültürü anlayışının yerini aldığına inanma eğilimindedir. Roland Barthes'ın yapıtı bu tür bir ilerlemenin örneği olarak sık sık anılır. Ama Barthes kitle kültürünün (örneğin sinemanın) ideoloji olduğu önermesini tersine çevirip, "ideoloji toplumun Sinema'sıdır" görüşünü savunduğunda, bunun bizi

3. Jacques Ellul, *The Technological Society*, çev. John Wilkinson, New York, Vintage, 1964: 113-14 (Türkçesi: *Teknoloji Toplumu*, çev. Musa Ceylan, İstanbul, Bakış, 2003).

4. Theodor W. Adorno, "Culture Industry Reconsidered", çev. Anson G. Rabinbach, *New German Critique 6*, Sonbahar 1975: 17.

reddettiğimizi düşündüğümüz birçok öncülden ne kadar uzaklaştırdığını sormaya hakkımız vardır sanıyorum.[5] Burada Barthes hiçbir dikiş yeri, boşluk ya da çelişkisi olmayan sinema ve ideolojinin, her ikisinin birden Frankfurt Okulu'nun konformist kitle toplumunun "sahte uyumu" dediği şeyi yarattığını ima etmiyor mu?

Frankfurt Okulu'nun birçok üyesine göre yüksek sanat, sahte uyuma karşı çıkabilecek yıkıcı bir güçtü. Özellikle bu noktada günümüzün bazı eleştirmenleri bu görüşe katılmaz. Postmodern kültür üzerine çeşitli yazılar içeren *The Anti-Aesthetic* (Estetiğe Karşı) başlıklı derlemeyi yayıma hazırlayan Hal Foster, yıkıcı estetik kavramının eleştirel öneminin bugün "büyük ölçüde yanıltıcı" olduğunu iddia ederek olumsuz bir kategori olarak estetiğin ötesine geçmek gerektiğini ileri sürer.[6] Bununla birlikte, postmodernizm literatüründe yeterince yaygın olan bu tür ifadelere rağmen birçok postmodernistin kitle kültürüyle ilgili olarak aslında Frankfurt Okulu'nun yapıtlarında görülen muhalif düşünme tarzını benimsediğinin gösterilebileceği kanısındayım. Örneğin, Barthes'ın haz üzerine yazdıklarını ele alalım. Eleştirmenlerin bazen yaptığı gibi Barthes'ın her zaman haz (*plaisir*) ile erinç (*jouissance*) arasında kesin bir ayrım yaptığını savunmak doğru değilse de *Le Plaisir du texte*'te (Metnin Hazzı) Barthes'ın kendisi de böyle katı bir karşıtlığı baştan reddeder – Barthes kitle kültürü konusuna ne zaman değinse, hazzı tüketicinin yanına, erinci de hazzın karşısına yerleştirerek oldukça düz bir çizgi çizme eğilimindedir. İşte *Le Plaisir du texte*'ten, Barthes'ın inkâra dayanan bir metinsel okumanın üstünlüğünü tartışarak başladığı, bunu hedeflemiyorsa da kitle kültürünü mahkûm ederek bitirdiği ilginç bir bölüm:

> Birçok okuma sapkındır; bir yarığı, bir yarılmayı ima eder. Çocuğun annesinin penisi olmadığını bilmesi ama aynı zamanda bir penisi olduğuna inanması gibi... okur da şunu demeye devam eder: *Bunların sözcüklerden ibaret olduğunu biliyorum, ama ne fark eder ki...* Bütün okumaların en sapkını trajedininkidir: Kendimi, *sonunu bildiğim* bir öykü anlatırken işitmek-

5. Roland Barthes, "Upon Leaving the Movie Theater", çev. Bertrand Augst ve Susan White, *University Publishing 6*, Kış 1979: 3.

6. Hal Foster, "Postmodernism: A Preface", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, yay. haz. Hal Foster, Port Tonsend, WA, Bay Press, 1983: xv.

ten haz alırım: Hem bilirim hem de bilmem, kendime karşı sanki bilmiyormuşum gibi davranırım: Gayet iyi bilirim ki Oedipus'un maskesi düşecek, Danton giyotine yollanacak, *ama ne fark eder ki*... Sonun belli olmadığı dramatik bir öyküyle karşılaştırıldığında burada bir haz silinmesi ve bir erinç artışı vardır (bugün kitle kültüründe devasa bir "dram" tüketimi ve pek az erinç vardır).[7]

Christian Metz'in, inkârın seyircinin sinemada aldığı hazzın kurucusu olduğu yolundaki inandırıcı tezini okuyan herkes, Barthes'ın kitle kültürünün tüketiciyi bu "sapkın" deneyimden yoksun bıraktığı yolundaki karşı çıkışını kabul etmekte zorlanacaktır.[8] Ve kitle toplumunda çoğalan standartlaştırılmış sanat ürünleriyle (tür ve formül öyküleri) tanışık olan herkes, bunların öneminin tam da sonlarıyla ilgili bilgimizi, örneğin eleştirmenlerin söylediği gibi gangsterin "sonunda sokakta ölüp gideceği" bilgisini askıya almamıza bağlı olduğunu kabul etmek zorunda kalır. O halde Barthes'ın söyledikleri, yüksek kültür/kitle kültürü tartışmasına doğrudan bir ışık düşürdüğü için değil, eleştirmen ve kuramcıların kitle kültürünü herhangi bir anda sözcülüğünü üstlendikleri şeyin "öteki"si haline getirme, dahası bu öteyi tam da tüketiciye haz verdiği için hor görme eğilimlerini canlı bir biçimde örneklediği için aydınlatıcıdır.

Barthes'ın *Le Plaisir du texte*'i postmodernizmin klasik yapıtlarından biri olduysa da, bu bağlamda daha eski modernist sanat anlayışı içinde kalır. Modernist eleştirmen Lionel Trilling 1963'te yazdığı "The Fate of Pleasure" (Hazzın Yazgısı) adlı denemesinde, kısmen haz kitle sanatının alanı olduğu için, yüksek sanatın kendini hazza yönelik bir saldırıya adadığını ileri sürer: "Bırakın keyif vermeyi, tüketiciye yönelik ve rahat bir sanat fikri bile bizim için iticidir."[9] Trilling ardından modernist için hazzın bir "sahte nezihlik"le

7. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, çev. Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1975: 47-48. Daha önceki bir tarihte şöyle söyler Barthes: "eminim bir kitle kültüründe hiçbir anlam (hiçbir erinç) ortaya çıkamaz ... çünkü bu kültürün modeli küçük burjuvadır" (s. 38).

8. Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, çev. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster ve Alfred Guzzetti, Bloomington, Indiana University Press, 1982: 99-148.

9. Lionel Trilling, "The Fate of Pleasure: Wordsworth to Dostoevsky", *Partisan Review*, Yaz 1963: 178.

–burjuva alışkanlıkları, davranış tarzları ve ahlak kurallarıyla– ilişkili olduğunu ileri sürmüştür: "Sahte nezihlik denen şeyin yıkılması kuşkusuz çağımızın en önemli edebi girişimlerinden biridir."[10] Böylece Trilling yaygınlıkla bilindiği gibi estetik modernliğin saikleri bakımından esas olarak muhalif olduğunu ilan etmiştir.

"Sahte nezihlik" ya da "burjuva zevki" çağdaş düşünürlerin önemli hedeflerinden biri olmayı sürdürür ve postmodernizm de onun hasmı olarak kuramlaştırılmaya devam eder. Gerçekten de postmodernizmin birçok savunucusu tarafından modernizmden *daha* muhalif sayıldığı, artık anlamı (Barthes "anlam rejimi"nden söz eder[11]), hatta biçimi de içeren çok genişletilmiş bir "sahte nezihlik" kategorisine savaş açtığı ölçüde değerli sayıldığı söylenebilir. Örneğin Jean-François Lyotard "Postmodernizm Nedir Sorusunu Cevaplarken" adlı denemesinde "haz"la ilişkileri açısından postmodernizmle modernizmin farkı üzerinde durur. Lyotard'a göre modernizmin biçime gösterdiği aşırı ilgi, onun okura ya da izleyiciye hâlâ "teselli ve haz malzemesi" sunabilecek yetenekte olduğu anlamına gelir, öte yanda postmodern ise "iyi biçimlerin verebileceği teselliyi, ulaşılmaz olana duyulan nostaljiyi kolektif olarak paylaşmayı mümkün kılan bir zevk uzlaşımını kendinden esirgeyendir".[12] Derdi yalnızca *sahte* uyumu ifşa etmek değil, uyumun *her biçimini* – uzlaşımı, kolektifliği– sahte bir şey, yani okur ya da seyirci kitlesine "düzgün" ve "yatıştırıcı" sanat yapıtları sunmayı amaçlayan "kültür politikası"nın yanında olan bir şey olarak göstermekse de, Lyotard'ın Frankfurt Okulu'nun amaçlarını büyük ölçüde paylaştığını görmek önemlidir.[13]

Lyotard başka bir yerde "Karşıtlıklar aracılığıyla düşünmek, postmodern bilginin en canlı tarzlarına denk düşmez" derse de, kendini bu tarzdan tümüyle kurtarmış gibi görünmemektedir.[14] Tüketi-

10. *A.g.y.*: 182.

11. Roland Barthes, *Image, Music, Text*, çev. Stephen Heath, New York, Hill and Wang, 1977: 167.

12. Jean-François Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?", çev. Regis Durand, *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*, yay. haz. Ihab Hassan ve Sally Hassan, Madison, The University of Wisconsin Press, 1983: 340.

13. *A.g.y.*: 335.

cinin varolan kültür politikasıyla ya da "egemen ideoloji"yle uzlaştırılmasını sağlayan araç olduğuna hükmedildiğinden, haz (ya da "rahatlık" veya "teselli") postmodernist düşünürün düşmanı olmaya devam eder. Bu bakış eleştirmene pekâlâ "teselli ve haz malzemesi" sağlarsa da, bugün kitle kültürünün sahte nezihliğin yanında olduğu, Matei Calinescu'nun sözleriyle "ideolojik olarak yönlendirilen bir beğeni yanılsaması" sunduğu, seyircisini aynı ölçüde sahte ve yavan hazlar vaadiyle sahte bir gönül rahatlığına çağırdığı en azından tartışılabilir olgulardır.[15] Gerçekten de, çağdaş korku filmi –sömürü filmi ya da slasher film denen film– bu teze ilginç bir karşı örnek sunar. Bu filmlerin birçoğu, burjuva kültürünün değer verdiği söylenen her şeye, örneğin aile ve okul gibi ideolojik aygıtlara eşi benzeri görülmemiş bir saldırıya girişir. Leonard Maltin'in bu türün bir örneği, David Cronenberg'in yönettiği, başrolde Samantha Eggar'ın oynadığı *The Brood / Hastanede Dehşet* ile ilgili özetini düşünün: "Küçük cüce yaratıklar büyükanneleri, büyükbabaları ve şirin öğretmenleri malalarla öldüresiye döverken Eggar kendi plasentasını yer."[16] *The Texas Chainsaw Massacre / Teksas Katliamı* gibi az sayıda film, çağdaş kültüre ve topluma muhalif tutumları yüzünden fiilen övülmüşlerdir. Bu filmde, teknoloji yüzünden mezbahadaki işlerinden olan, aynı aileden bir grup erkek yamyamlığa başlar. Film, bir yük arabasıyla yolculuk yapan bir grup gencin katledilmesini konu alır ve gruptan hayatta kalan tek kişi olan Sally'nin, kurbanlarını demir testeresiyle doğrayan Leatherface adlı adam tarafından izlenmesini uzun uzadıya anlatır. Robin Wood filmle ilgili çözümlemesinde, hem sözcüğün gerçek anlamıyla başkalarının sırtından yaşayanların hem de aile kurumunun dehşetini –çünkü canavarın aile olduğu ima edilir– gösterdiği için, filmin bir kapitalizm eleştirisi içerdiğini ileri sürmüştür.[17]

14. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979: 29 (Türkçesi: *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, İstanbul, Ara, 1990).

15. Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press, 1977: 240 (Türkçesi: *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*, çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre, 2011).

16. Leonard Maltin, *TV Movies*, gözden geçirilmiş basım, New York, Signet, 1981-82: 95.

Filmlerin bazılarında çağdaş hayata yönelik saldırı, çarpıcı biçimde tam da birçok kültür eleştirmeninin kullandığı terimleri tekrarlar. George Romero'nun *Dawn of the Dead / Ölülerin Şafağı*'nda olay örgüsü zombilerin bir alışveriş merkezini ele geçirmesi üzerine kuruludur; yıllardır iradesiz, ruhsuz kitleleri yabancılaştırıcı tüketme buyruğuyla çılgına dönmüş zombi benzeri yaratıklar olarak tahayyül eden kültür eleştirmenlerinin en kötü korkularını işleyen bir senaryodur bu. David Cronenberg'in *Videodrome / Ekranda Dehşet*'inde de canavar videonun kendisidir. Film, aşırı dozda video sinyali vererek insanları sanrıyı gerçeklikten ayıramaz hale getirmeyi amaçlayan Pittsburgh çıkışlı bir tertip üzerinedir. Sinyalin filmin erkek kahramanı üzerindeki etkilerinden biri, midesinin ortasında vajinaya benzeyen bir yarığa yol açmasıdır; bu sayede kötü adamlar vücudunun içine bir video kaseti yerleştirip onu programlayabileceklerdir. Kahramanın içinde bulunduğu durum, Jean Baudrillard'ın kitle iletişiminin etkileriyle ilgili tartışmasında tarif ettiği yeni şizofreninkine benzer:

> Gerçek anlamda histeri yok artık, projektif paranoya yok, yalnızca şizofrene özgü bu dehşet durumu var: Her şeye çok fazla yakınlık, hiçbir direniş olmadan, hiçbir kişisel koruma halesi olmadan, artık onu koruyacak kendi bedeni bile olmadan temas eden, kuşatan ve nüfuz eden her şeyle kirli, gelişigüzel ilişki ... Şizofren her sahneden yoksun, kendisine rağmen her şeye açık, olabilecek en büyük kafa karışıklığı içinde yaşar.[18]

"Kendinizi bize tümüyle açmalısınız": Böyle der *Videodrome*'daki kötü adamlardan biri, kaseti açık yaranın içine saplarken. Burada "haz" olarak adlandırılagelen şeyin alanından çok uzakta, daha çok "boşluklar", "yaralar", "çatlaklar", "yarıklar", "yarılmalar" gibi terimlerle tartışılan *jouissance* denen şeye yakınmışız gibidir.

Dahası, eğer metin Roland Barthes'ın savunduğu gibi "bedenimizin bir anagramı"* ise, çağdaş korku metni pekâlâ Cronenberg'in filminde son derece canlı bir biçimde resmedilen şizofrenin bedeni-

* Harflerin sırası değiştirilerek elde edilen sözcük. *–ç.n.*

17. Robin Wood, *American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Toronto, Festival of Festivals, 1979: 20-22.

18. Jean Baudrillard, "The Ecstasy of Communication", İng. çev. John Johnston, *The Anti-Aesthetic*: 132-33.

nin bir anagramı olarak düşünülebilir.[19] Popüler anlatı sinemasına genellikle atfedilen türden tutarlılıktan yoksun, paramparça olmuş bir bedendir bu. Çünkü nasıl Baudrillard sinema eleştirmenlerinin hem film karakterlerini hem de metinsel mekanizmaları çözümlemek için kullandığı "paranoya" ve "histeri" gibi terimlerin günümüz kitle kültürü için eskiden olduğu kadar geçerli olmadığım söylerse, çok daha global nitelikteki "anlatı hazzı" teriminin de benzer biçimde modası geçiyor.

"Anlatının hazzı"yla ilgili tartışmalarda her zaman tehlikede olan şey, birçoklarının mutlak "sahte uyum", en yüce ideolojik kurgu olarak düşündüğü "burjuva egosu"dur. Çağdaş film kuramcıları hazzın "egoyu güçlendirdiğinde" ve anlatının, kitle kültürünün bu hazzı sağlamasına ve yönetmesine yarayan birincil araç olduğunda ısrar eder. Stephen Heath'e göre, Hollywood anlatıları on dokuzuncu yüzyıl "romanesk"inin ya da "aile romansı"nın versiyonlarıydı; işlevleri de özdeşleşme süreci, anlatı sürekliliği ve son mekanizması aracılığıyla "bireysel öznenin tarihini hatırlamak"tı.[20] Julia Kristeva sinemada dehşet üzerine denemesi "Dehşet ve Görsel Baştan Çıkarma Üzerine Elips"te popüler sinemayı benzer terimlerle mahkûm eder:

> Dehşet/baştan çıkarma karmaşası... sinematik ticaret aracılığıyla bir tür ikinci sınıf baştan çıkarmaya dönüşür. İnsan dehşetin peçesini hemen örtüverir, o zaman yalnızca katartik bir rahatlama kalır geriye; örneğin alelade ticari yapımlarda film küçük burjuva beğenisinin sınırları içinde kalmak için narsistik özdeşleşmeye seslenir ve seyirci "üç kuruşluk baştan çıkma" yla tatmin olur.[21]

Ama nasıl bu filmlerin birçoğunda birey ve aile, olabilecek en korkunç biçimde gerçekten paramparça edilirse, aile romansı olarak romanesk de parçalarına ayrılma sürecindedir.

Öncelikle, sayısız nazire ihtimaline izin vermeleri için filmler giderek daha açık uçlu olmakla kalmaz, çoğu kez seyircinin son

19. Barthes: 17. Oysa Barthes "erotik beden"i ayırt eder.

20. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981: 157.

21. Julia Kristeva, "Ellipsis on Dread and the Specular Seduction", İng. çev. Dolores Burdick, *Wide Angle 3*, no. 3, 1979: 46.

beklentisine karşı gelmekten de zevk duyarlar. Bu eğilimin en ünlü örnekleri, Brian de Palma'nın filmlerinin sürpriz sonlarıdır, örneğin *Carrie / Günah Tohumu*'nda mezardan dışarı uzanan el. Ve *The Evil Dead / Şeytanın Ölüsü*, *Halloween / Yabancı* ve *Friday the Thirteenth / 13. Cuma*'da canavarlar ve caniler ne zaman öldüklerini sansak dirilip yeniden ölüm saçarlar. *The Evil Dead*'in sonunda canavarlar sayısız yok etme girişimine karşı koyduktan sonra nihayet acayip uzun bir sahnede yakılarak imha edilmiş gibi görünürler. Ama filmin son sahnesinde, kahraman gün ışığına adımını attığında, kamera hızla ona doğru yaklaşır, o da yüzünde bir dehşet ifadesiyle kameraya doğru bakar. *Halloween*'in son sahnesinde de bebek bakıcısı caninin öldürüldüğü yere bakar, orda olmadığını görünce şöyle der: "Gerçekten bir gulyabaniydi o."

İkinci olarak –popüler gazetecilerin en çok tartıştıkları ve beğenmedikleri yandır bu– bu filmler, romaneskin kuruluşunun esası kabul edilen olay örgüsü ve karakter gelişimini tasfiye etmek ya da acımasızca en az düzeye indirmek eğilimindedir. Cronenberg'in *Rabid / Kuduz*'unda porno yıldızı Marilyn Chambers, deri transplantasyonu yaptıran, bunun sonucunda çevresindeki herkese bir tür kuduz bulaştıran bir kadını oynar. Hastalığının belirtisi, koltuk altındaki vajinayı andırır yaradır; oradan çıkan fallusa benzeyen silahla kurbanlarını keserek sakatlar. Film görünüşte bir olay örgüsüne sahipse de, büyük ölçüde Marilyn'i ya da kurbanlarını veya kurbanlarının kurbanlarını saldırırken gösteren birbirinden kopuk sahnelerden oluşur. İlginç bir biçimde, düzdeğişmece anlatı türünün kuruluş ilkesi sayılmasına rağmen, bu filmde (filmin adının gösterdiği bulaşıcı hastalık) anlatının *düzenini bozan* araç haline gelir, merkezin artık gücünü kaybettiği bir dünyadan manzaralar sunar. *Maniac / Manyak* ile *13. Cuma* ve türevleri gibi filmler olay örgüsü ve karakteri önemsizleştirmede daha da ileri gider. *13. Cuma*'da bir grup genç bir yaz kampında bir araya gelir; sevişmek için ordan ayrılanlar rasgele öldürülürler. Filmdeki kişiler, onlar hakkında birer birey olarak hiçbir şey öğrenmediğimizden, gerçekte birbirinin yerine konabilir ve anlatının aslında hiçbir doruğu yoktur; bütün film kan dökme teması üzerine çeşitlemelerden oluşur, böylece az çok tersine çevrilebilir olan bir örüntü yaratılır.

Son olarak, söylemeye bile gerek yok ki, kötü adamlar ve kurbanlar böyle gölge gibi, geliştirilmemiş karakterler olunca ve her ikisi de aynı ölçüde antipatik olarak resmedilince, seyircinin narsistik özdeşleşmesi giderek daha da zor hale gelir. Gerçekten de filmlerden bazılarının bir tür *anti*-narsistik özdeşleşme sağladığı söylenebilir; seyirci nasıl son beklentisinin hüsrana uğratılmasından hoşlanırsa, bu tür özdeşleşmeden de hoşlanır. Robin Wood *Teksas Katliamı* üzerine şunları yazar: "Geçenlerde filmi uyuşturucudan kendinden geçmiş kalabalık bir genç kitlesiyle seyretmek, Leatherface ekrandaki temsilcilerine her saldırdığında tempo tutup alkışladıklarını görmek benim için korkunç bir deneyimdi."[22] Aynı şey, caninin bakış açısını benimseyen, izleyeni adı sanı olmayan görünmez bir mevcudiyet konumuna yerleştiren, bu mevcudiyetin seyirciyi müthiş coşturacak şekilde ekrandaki vekillerini yok etmesine izin veren *Halloween* / *Yabancı* ve *13. Cuma* gibi filmler için de söylenebilir. Kitlelerin kendilerine yönelik bu tür coşkulu yıkıcılığı Jean Baudrillard başka bir bağlamda –milyonlarca turistin görünüşte kültür tüketmek ama aynı zamanda bir yapı hatası bulunan binanın çökmesini hızlandırmak için üşüştüğü Georges Pompidou Merkezi'yle ilgili çözümlemesinde– tartışır.[23] Bir alışveriş merkezini ele geçiren zombiler hakkındaki *Ölülerin Şafağı*'nın bütün ABD'nin alışveriş merkezlerinde geceyarısının gözde filmlerinden biri olmasında da benzer bir paradoks vardır. Her iki durumda da kitleler, tam da çok büyük bir coşkuyla destekler göründükleri kültürün ölümünden büyük keyif almaktadırlar. Sanki burada Roland Barthes'ın arka çıktığı yarılmış, "sapkın" tepkinin bir başka biçimiyle karşı karşıyayızdır.

Çağdaş korku filmi böylece, Thierry Kuntzel'in klasik anlatı filminin her zaman gizlemeye çalışmak zorunda olduğunu söylediği "öteki film"e çok yaklaşır: "Başlangıçtaki figürün anlatının akışı içinde kendine bir yer bulamayacağı, biçimsel matriste bulunan olaylar kümelenmesinin belli bir sıraya göre gelişmediği, seyirci/

22. Wood: 22.

23. Jean Baudrillard, *L'Effet beaubourg: implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977: 23-25.

öznenin ... egemen üretim ve tüketim sistemi içinde hiç rahat nefes alamadığı bu film, kesintisiz bir *dehşet* filmi olur."[24] Hem biçim hem de içerik açısından tür, kitle kültürüne karşı muhalif bir tutum benimseyen eleştirmenlerin kuramlarını altüst eder. Tartışmakta olduğum kitle sanatı türü –şehir merkezindeki pejmürde sinema salonlarında ya da arabalarla yanaşılıp seyredilen, *Trashola* ve *Sleazoid Express* gibi haber bültenlerinde sözü edilen türden bu filmler– yüksek sanatın birçok türü kadar felaket haberleriyle dolu ve nihilisttir; anlam, biçim, haz ve sahte nezihliğe düşmandır. Bu elbette bir rastlantı değil. Jean-François Lyotard postmodernizmin Immanuel Kant'ın kullandığı anlamda bir "yücelik estetiği" olduğunda ısrar ettiğine göre, Kant'ın yücelik edebiyatı ile dehşet edebiyatı arasında yakın bir bağ gördüğünü, dahası aradaki farkı kısmen seyircinin eğitimi sorunu olarak gördüğünü söylemek ilginç olacaktır: "Aslında, ahlaki fikirler gelişmediği takdirde, hazırlayıcı kültür sayesinde yüce olarak adlandırdığımız şey eğitimsiz insana yalnızca korkunç görünür".[25] Esas olarak eğitimsiz insanı korkutmak üzere tasarlanmış gibi duran *Teksas Katliamı* gibi bir film Robin Wood gibi bir eleştirmene yüce ya da en azından "sahici sanat" olarak geliyorsa, Kant'm söylediğinin tam tersinin de bir doğruluk taşıdığını düşündüren kanıtlar vardır kuşkusuz. Şöyle yazıyor Wood: "*Teksas Katliamı* ... sahici sanatın gücüne ulaşır... Bir 'ortak kâbus' olarak, modern kolektif bilincin sanki pek de derinlerinde olmayan bir olumsuzluk ruhu, ayrım gözetmeyen bir yıkma şehveti üzerine odaklanır."[26] Sanatı olumsuzlama açısından kuramsallaştırmaya devam ettiğimiz, sanatın taviz vermeyecek ölçüde muhalif olmasını talep ettiğimiz sürece, hazırlayıcı film kültürüyle tanışık eğitimli eleştirmenin *Teksas Katliamı* gibi bir filmin sanatsal ustalığı üzerine inan-

24. Thierry Kuntzel, "The Film Work 2", İng. çev. Nancy Huston, *Camera Obscura 5*, 1980: 24-25.

25. Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, İng. çev. James Creed, Oxford, Clarendon, 1952: 115 (Türkçesi: *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çav. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea, 2006); alıntı Franco Moretti'den, *Signs Taken for Wonders*, Londra, Verso, 1983: 253 vd. (Türkçesi: *Mucizevi Göstergeler*, çev. Zeynep Altok, İstanbul, Metis, 2005) Marx'daki vampir imgesinin çok farklı bir okuması için kitabın "Korkunun Diyalektiği" bölümüne bakılabilir.

26. Wood: 22.

dırıcı bir savunuya girişmesi pekâlâ mümkün.

Yine de Wood'un görüşünü onaylamak yerine, bu filmlerin bize "kesintisiz terör"ü bir erdeme dönüştüren muhalif bir konumun *sınırları* hakkında ne öğretmesi gerektiği üzerine düşünebiliriz. Kadınların bunu yapmak için önemli nedenleri var kuşkusuz. Trilling, "The Fate of Pleasure" (Hazzın Kaderi) adlı denemesinde neredeyse parantez içinde *Oxford English Dictionary*'ye göre hazzın "pejoratif anlamda bazen dişi bir ilahe olarak" kişileştirildiğine işaret eder.[27] Şimdi haz hemen hemen tümüyle pejoratif bir terim haline geldiğine göre, onu bir kadın olarak cisimlendirmek yönünde giderek artan bir eğilim görmeyi bekleyebiliriz. Gerçekten de çağdaş korku filminde haz, cüce yaratıklar tarafından dövülerek öldürülen genç ve güzel öğretmen (*Hastanede Dehşet*), demir testeresi kullanan manyağın tehdit ettiği şirin sarışın genç kız (*Teksas Katliamı*) ya da *Halloween / Yabancı* filmi boyunca baştaki sahnede gördüğümüz cani oğlan çocuğunun yetişkin versiyonunun dehşete gark ettiği hoş ve çekici bebek bakıcısı olarak kişileştirilmiştir. Şu önemli: Filmlerin birçoğunda kadınlar, çoğu zaman iddia edildiği gibi yalnızca cinsel hazzı cisimleştirdikleri için değil, aynı zamanda (örneğin bebek bakıcısının oldukça açık bir biçimde aile otoritesini temsil etmesi gibi) sahte nezihliğin birçok yönünü temsil ettikleri için saldırıya uğrarlar. Bu noktanın özellikle vurgulanması gerekiyor; çünkü feminizm, bizlerin de bu sahte nezihlik tarafından ezildiği konusunda zaman zaman muhalif eleştirmenlerle aynı fikri paylaşıyor. Ama bu, daha derin bir anlamda onunla aynı zamanda tarihsel ve ruhsal olarak özdeşleştiğimiz gerçeğini görmezden gelmek demek.

Dahası, nasıl Linda Williams korku filminde kadının, başlıca kurban olsa bile, genellikle canavarın tarafına yerleştirildiğini savunursa, yazının başında ana hatlarını verdiğim senaryoda da kadın sık sık kitle kültürü canavarıyla ilişkilendirilir.[28] Daha önce gördüğümüz gibi kitle kültürü genellikle ucuz ve kolay hazzın, yani "pejo-

27. Trilling: 168.

28. Linda Williams, "When the Woman Looks", *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, yay. haz. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp ve Linda Williams, Amerikan Film Enstitüsü Monografi Dizisi, 3. cilt, Frederick, MD, University Publications of America, 1984: 85-88.

ratif anlamda hazzın" alanı olarak kuramlaştırıldığından, bu pek şaşırtıcı değildir. O halde, Ann Douglas'ın sözleriyle "Amerikan kültürünün kadınlaşması" kitle kültürünün doğuşuyla eşanlamlıdır.[29] David Cronenberg'in görüşüne göre de kitle kültürü, en azından bu kültürün videoyla ilgili bölümü, seyircisini kadınlaştırma tarzı yüzünden dehşet vericidir. *Ekranda Dehşet*'te medya alıcısının açıklığı ve zedelenebilirliği, dişil imgelem (midedeki vajinayı andıran yara) ve dişil konumlanış aracılığıyla iğrenç ve korkunçmuş gibi gösterilir: Kahramana bir video kasetle tecavüz edilir. Baudrillard'ın söylediği gibi "hiçbir kişisel korunma halesi, ... artık kendi bedeni bile ... onu [korumaz]." "Hiçbir direniş olmadan ... temas eden, kuşatan ve nüfuz eden her şeyle kirli, gelişigüzel ilişki"den söz ederken Baudrillard'ın kendisi de kitle dolayımlı deneyimi tecavüz terimleriyle tarif eder. Direniş yok, koruma yok, egemenlik yok. Ya da böyleymiş gibi görünür. Yine de bu popüler metinlerin bir son duygusu ya da narsistik özdeşleşme aracılığıyla gerçekleşmesine artık izin vermedikleri egemenlik, çoğu zaman boyun eğme ve savunmasızlık deneyiminin kadın bedenine yüklenmesiyle yeniden ifade edilmiş olur. Böylece metinler erkek seyircinin kendini terörün bir ölçüde uzağında tutabilmesini sağlar. Ve her zaman olduğu gibi "teselli ve haz"dan *gerçekten* yoksun bırakılan kadın seyircidir. Hazza ulaşması engellenen, hazzı temsil eder göründüğü için aynı zamanda günah keçisi konumuna sokulan kadınlar, hazzın tümüyle karşısında olan bir estetiği sorgulamak için belki de en iyi konumda olan kişilerdir. Reddetmeye karar vermeden önce daha fazla haz almayı isteyebiliriz en azından.

Bunun ötesinde, eleştirmenlerin "sinema endüstrisi canavarı"nı mahkûm ederken bir yandan da reddettikleri metinlerin jestlerini kısmen tekrarladıkları gerçeğinin ironisi üzerine düşünme işi postmoderniste kalır. O zaman sorulması gereken soru şudur: Kendisi her geçen gün daha muhalif hale gelen bir sanata karşı muhalif bir tavır nasıl takınılabilir? Hal Foster, *Anti-Aesthetic*'te modernizmi postmodernizmin ötekisi olarak ele alır ve tam da hedefe yönelik

29. Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*, New York, Avon, 1977.

soruyu sorar: "Modern olanı nasıl aşabiliriz? Krizi değere dönüştüren bir programdan nasıl kopabiliriz... ya da İlerleme çağının ötesinde nasıl ilerleyebiliriz... ya da *ihlal ideolojisini nasıl ihlal edebiliriz*?"[30] Foster, kitle kültürünün büyük ölçüde postmodernizmin ötekisi olarak da işlev gördüğünü kabul etmez, ama sorusu burası için de geçerlidir.

Cevabın bir bölümü, ihlalin birçok sanatçı için, birçok kuramcı için olduğu kadar önemli bir değer olmadığı gerçeğinde yatıyor olabilir. Çok sayıdaki sanat çalışması, eleştirmenlerin bu yapıtları muhalif bir pratiğe uydurma çabalarına rağmen, bunun kanıtı olarak gösterilebilir. Edebiyatta, popüler sanata yönelik değişen, dostane tavrın en ünlü, en revaçtaki örneği, Sherlock Holmes türü bir gizem öyküsünden yola çıkan *Gülün Adı*'dır. Manuel Puig'in romanları, örneğin *Örümcek Kadının Öpücüğü* popüler filmlerin verdiği hazları tutarlı bir biçimde araştırmışlardır. Görsel sanatlar alanında, Cindy Sherman'ın kendi portresi, sanatçıyı eski Hollywood filmlerinin karakterleri kılığında gösteren resimlerden oluşur. Marvin Heiferman ve Diane Keaton tarafından düzenlenen "Ölü Doğa" sergisi, Hollywood film stüdyolarının dosyalarından alınmış, o döneme ait basın fotoğraflarından oluşur. Sinema alanında Rainer Werner Fassbinder sürekli olarak Hollywood melodramlarına bağlılığını göstermiştir; Wim Wenders ve Betty Gordon *film noir*'a; Mulvey ve Wollen fantastik sinemaya; Valie Export bilimkurguya geri dönmüşlerdir.

Az sayıda kuramcı bu gelişmeleri kabul etmeye başladı, ama genellikle sırf onlara cephe almak için. Fredric Jameson "Postmodernism and Consumer Society" (Postmodernizm ve Tüketim Toplumu) adlı yeni yazısını, sanatın artık "patlamaya yol açan ve sapkın" olmadığı, "eleştirel, olumsuz, sorgulayıcı... muhalif vb"[31] olmadığı gerçeğinden yakınarak bitiriyor. Aksine, diyor Jameson, son yıllarda birçok sanat yapıtı, pop kültürü geçmişimizden derlenen imge ve klişeleri kendi bünyesinde eritmiş gibi görünür. Yine de Jameson'ın

30. Foster: ix. Benim vurgum.

31. Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic*: 125.

bu eğilimle ilgili karamsar bakışını paylaşmak yerine, yazımı hafif bir rahatlık ve teselli havasında bitirmek isterim. Belki de çağdaş sanatçı, modernist anlamda muhalif olmadan yıkıcı olmaya devam etmektedir ve kısmen hazzın, hem burjuvazi hem de ayaktakımı tarafından taşlanıp bir canavar olarak yeniden yaratılmasından önce son görüldüğü yeri araştırmak için pop kültürü geçmişimize geri dönmüştür.

10

Anlık Karşılaşmalar

Kitle Kültürü ve Duyunun Tahliyesi

Dana Polan

ÖNCE SAHNEYİ tanımlayalım: Aynı kitle kültürü olgusunun görünüşte birbirini dışarda bırakan iki yorumdan söz ederek başlayalım. Stuart Kaminsky, *American Film Genres*'ın (Amerikan Film Türleri) gözden geçirilmiş basımının bir yerinde, sosyolojik açıdan en çok önem taşıyan film türlerinden birinin, Hong Kong kung fu sinemasının mitsel etkisini tema düzeyinde çözümlemeye girişir.[1] Kaminsky, filmlerin esas olarak erkeklerden oluşan seyirciye yönelik duygusal cazibesinin, bir baletinkini andıran bedenlerin ve çarpıcı biçimde yükseltilmiş seslerin kinetik geriliminin yol açtığı basit çekimden kaynaklanmadığını ileri sürer; ona göre kung fu filmlerinin etkisi, anlatılarının çağdaş toplumsal dinamiğin meseli olma yollarından kaynaklanır. Kaminsky için kung fu filminin bir formülü vardır; bu formül uyarınca, alt sınıftan bir adam, fiziksel beceri, şiddet ve yiğitlik sayesinde ezilmişlerin nasıl toplumu yönetenleri yenebileceğini gösterir. Kung fu filmi bir sınıf intikamı alegorisidir (gerçekten de filmlerin birçoğu, olayların akışını sağlayan bir teknik

1. Stuart Kaminsky, *American Film Genres*, gözden geçirilmiş basım, Chicago, Nelson-Hall, 1984.

olarak açık bir biçimde bu temaya, kahramanın öldürülen arkadaşının ya da sevgilisinin intikamını alması temasına başvurur); bu alegori türün, kahramanla aynı ekonomik ve toplumsal durumdaki erkeklerden oluşan seyircisinde duygusal bir yankı bulur.

Bunun karşısına Derridacı sinemacı ve kuramcı Claudine Eizykman'ın *La jouissance-cinéma* (Erinç-Sinema) adlı kitabındaki çözümlemeyi[2] koyabiliriz. Eizykman N. R. I.* rejimine adanmış egemen, birörnek bir kitle kültürünün ağır, ezici baskısından söz ederek başlar. Ama bir Derridacı (ve kendi deneysel pratiğini desteklemek için çağdaş eleştirel kurama yönelen avangard bir sinemacı) olarak N. R. I. rejiminin sınırlı, tutuk bir gösterge ekonomisinden ibaret olduğunu savunur; öyle ki, bugün kendini zorunlu kültür bütünlüğü olarak doğallaştırmaya ne kadar çok çalışırsa çalışsın, her şeyin aslında mümkün olduğu, kitle kültürünün birörnekliğinin kendini sonsuz bir *farklılık* tarafından, bütün anlatısal ve temsili sabitliklerin feshi tarafından görecelileştirilmiş bulabileceği daha geniş bir genel yüzer gezer göstergeler ekonomisi içinde yer almak dışında yapabileceği bir şey yoktur bu rejimin. Şurası önemli: Eizykman kung fu filmini N. R. I.'ın sınırlarını aşan sinema güçlerinden biri olarak görür; türün *anlatı* çizgisindeki düzene hiç girmeden, salt görsel ve işitsel bir gösteri olarak kung fu karşılaşmasından avangardcı bir haz alır. Ona göre kung fu, kendi hareketi dışındaki şeyleri anlatmayı bırakmış bir hareket ve ses teşhiridir. Anlatı burada, en fazlasından Rus Biçimcilerinin *aygıt* olarak adlandırdığı, tek işlevi gösteri sahneleri için olabildiğince bahane sağlamak olan bir mekanizmaya dönüşür. Bu durumda Eizykman'ın ideal kung fu filmi, hiçbir öykünün anlatılmadığı, seyircinin yalnızca bir karşılaşma, ardından bir karşılaşma daha, ardından bir karşılaşma daha seyrettiği filmdir. Ama uç noktada, bu bile yeterli olmayabilir. Eizykman, ekranda tanınabilir herhangi bir insan şeklinin mevcudiyetinin deneysel bir sinemayı tekrar temsilin sınırlı, sınırlayıcı alanına döndürdüğünü ima ederek, temsile dayalı filmleri sözcüğün gerçek anlamıyla flu olarak

* *narrative* (anlatı), *representation* (temsil) ve *industrial* veya *institutional standardization* (endüstriyel ya da kurumsal standartlaşma). –*ç.n.*

2. Claudine Eizykman, *La jouissance-cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

seyretmenin, insan biçimindeki figürlerin arkalarında hiçbir içerik olmaksızın saf biçime dönüşmesini izlemenin önemini savunur.

Bu iki denemenin yan yana getirilmesini birkaç açıdan ilginç buluyorum. Her şeyden önce, aynı kültürel biçimin bu kadar belirgin bir biçimde birbirini dışlayan iki okumasının görünürdeki paradoksu var. Kuşkusuz, her iki çözümleme de mitsel bir boyut içeriyor: Kaminsky toplumsal yorum olarak sanat mitine (bu örnekte, onları sınırlayan çevreden kaçmaya çalışan karakterleri temsil eden bir tür on dokuzuncu yüzyıl doğalcı biçimi) düşkündür; Eizykman ise bütün avangardcılığına rağmen sanatın (Kant'ın kavramıyla) amaçlı bir amaçsızlık, sıradan, kitlesel, endüstrileşmiş ve kurumsallaşmış bir dünyanın hepsi fazlasıyla amaçlı olan sıkıntılarından aşkın bir kaçış imkânı olduğu yolundaki büyük klasik mite yönelir. Bu bakımdan burada önemli olan, iki yazarın Hong Kong türünü nereye yerleştirecekleriyle ilgili olarak tümüyle farklı düşünmeleridir. Kaminsky için, neredeyse tümüyle mitsel bir anlatısallığın türü olarak kung fu filmi, *Amerikan* film türleriyle ilgili olduğunu ilan eden bir kitabın doğal bir parçasıdır; Kaminsky Hollywood ürünü olmayan bu biçimi kitabına aldığı için herhangi bir açıklama yapmaya gerek duymaz. Eizykman içinse tersine, kung fu'nun Hollywood'un dışından geliyor olması, türe otomatik olarak (ya da kolayca) egemen rejimden kaçma imkânını tanır gibidir.

Yine de buradaki en çarpıcı şey, birbirinin karşıtıymış gibi görünen bu yorumların sonunda nasıl tek, ısrarlı bir mitolojiye dayandıkları, her bir terimin ötekini varsaydığı ve zorunlu kıldığı bir ikiliğe dönüştükleridir. Yorum farklılıklarına rağmen hem Kaminsky hem de Eizykman, kitle kültürü ile avangard kültürün oluşturduğu ikili ideolojik karşıtlığı paylaşır. Nihai olarak hangi kültürel biçimin (örneğin kung fu filminin) bu ikiliğin hangi yanına konması gerektiği konusunda anlaşamazlar yalnızca. Her iki çözümlemeci için de kitle kültürü esas olarak bir içerik, bir tema rejimidir, basit açıklayıcı mitlerin belli formüllere dayalı düzenidir, gündelik hayatın verilerine bağlı bir sanattır. Modernist kültür bütün bunlardan bir kaçıştır; dünya hakkında konuşulmayan bir alan, dünyevi etkinlik üzerinde hiçbir hak iddia etmeyen bir etkinlik vaadidir. Gerçekten de, Eizykman'ın sanıldığı kadar uzağında olmayan Kaminsky, karmaşık

zaman yapısıyla Hollywood gangster filmlerinin mitsel düzenine modernist çeşitlemeler getirdiği için *Once Upon a Time in America / Bir Zamanlar Amerika*'ya özel övgüler düzer.

Denilebilir ki, hiçbir şey eleştirinin kitle kültürünü *basit* bir kültürel biçim olarak tanımlama marifetinden daha basite indirgenemez. Gerçekten de, tıpkı bazı kültürel antropologların bir toplumun kuruluşunun –ana akım toplumsal ilişkileri normalmiş gibi görünsün diye– bu toplumun hoşnutsuzluğunu odaklayacağı türden bir Öteki kurma yeteneğine dayandığını gösterdiği gibi, kitle kültürü de kültür araştırmalarının en sık karşılaşılan Öteki'lerinden biri, kapitalizmin egemenliğindeki hayatın bütün toplumsal hastalıklarının ambarı ve klişeleşmiş nedeni haline gelmiştir.[3] Bunun dışında kalan en bariz örnek –Popüler Kültür Derneği'nin yayımladığı *The Journal of Popular Culture*'da (Popüler Kültür Dergisi) bulunan türden coşkulu popüler kültür kutsamaları– popüler kültür örneklerini genellikle yüksek kültüre atfedilen mitsel, ruhsal, aşkın değerler onlara da yüklenebildiğinde yücelterek, aynı günah keçisi kılma mekanizmasını tekrarlamaktan başka bir şey yapmaz gerçekten.

Bunca eleştirel çalışmanın kendinden menkul modernliğine rağmen, elinizdeki çalışma bazı en eski felsefi çerçevelere bağlı kalabilir hâlâ. Örneğin, J. M. Bernstein'ın *The Philosophy of the Novel: Lukács, Modernism and the Dialectics of Form*'unda (Roman Felsefesi: Lukács, Modernizm ve Biçim Diyalektiği) geçerken sanki apaçık bir gerçeği dile getiriyormuş havasında birden önümüze çıkan kitle kültürü tartışmasını ele alalım. Lukács'ın klasikçiliğiyle Adorno'nun modernizmi arasındaki kapsamı genişlemiş karşıtlık, (Bernstein'ın Lukácsçı roman ve Adorno'nun olumsuzlama sanatının tersine, gerçekten müdahale edici bir biçim olarak gördüğü) kitle kültürünün ortaya çıkmasıyla kendini birdenbire çözülmüş bulur:

> Özerk edebiyat ... gerçekçiliğin, pratik ideolojimizle iki uçlu –eleştirel ve danışıklı dövüşçü– ilişkisini ikiye bölen bir toplumsal sürecin doruğunu temsil eder; parçalardan biri... ayrı bir dünya yaratarak eleştirel boyutunu ko-

3. Kitle kültürünün avangardın Ötekisi olarak kurulmasıyla ilgili bkz. Loren Shumway, "On the Intelligibility of the Avant-Garde Manifesto", French Literary Series 7, 1980: 54-62.

rur; öteki, yani kendini iktidarın, paranın, başarının, orta sınıfa özgü cinsel fantezilerin, hava alanları ve otomobillerin kaba gerçeklerine boğan popüler edebiyat ise zamanımıza karşı yazma yeteneğini tümüyle kaybetmiştir.[4]

Bernstein'ın "ayrı bir dünya" ve "kaba gerçekler" ikili karşıtlığı sonuç olarak *Devlet*'in 10. Kitap'ından pek de farklı değildir: Gündelik kaygılara "boğulma", sanatın eleştirel yanını ortadan kaldırır, onu yarılmış bir toplum için eleştirel anlamda kurtarıcı bir güç olarak uygunsuz kılar. Kitle sanatının potansiyel olarak çelişkili bir kültür biçimi olabileceği, ilerici ve gerici öğeleri iç içe geçirebileceği üzerine hiç düşünülmez. Bunun yerine Bernstein, tam da kendini sorgulamamanın onaya teşvik eden bir strateji işlevi gördüğü bir dizi klişe toplar. Yine de, tam da Bernstein'ın aklında olan türden kitle kültürü ürünlerinin –örneğin *Dynasty* (*Hanedan*) ya da *Dallas* gibi, "iktidar, para, başarı, orta sınıfa özgü cinsel fanteziler, hava alanları ve otomobiller"le ilgili gece gösterilen soap opera'ların– bazı yakın çözümlemeleri, bu biçimleri basit modellerin içine sokmanın ne kadar zor olduğunu gösterir. Örneğin, Jane Feuer bu gösterilerin, biçimsel bir yapıbozum söyleminin egemen kültürün ana akımının dışındaki belli yapıtlara atfettiği gerçekçi olmayan, anlatısal olmayan retoriğe sık sık yer verdiğini ortaya koyar.[5] Kitle kültürü ürününün içinde varolan böyle bir yapıbozumcu tekniğin onu zorunlu olarak yıkıcı bir biçim kılması değildir bunun nedeni; Feuer'in çözümlemesinin saiklerinden biri, ana akımın tam içinde sayılabilecek bu sanat biçiminin, genellikle ana akıma yönelik bir meydan okuma olarak düşünülen şeyle tam da aynı biçimsel özellikleri taşıyor olmasının yarattığı paradoksa işaret etmektir. O halde, biçimsel yeniliği egemen ideolojinin yapıbozumu olarak anlamak yerine, yenilik ve egemenliği birbirinin karşısına yerleştiren, kitle kültürünü biçimsel ve tematik bakımdan en basit olduğu zaman en etkili olan bir ideolojik biçim olarak anlayan bir eleştiri pratiğinin altında yatan tüm felsefeyi yapıbozuma uğratmayı deneyebiliriz.

4. J.M. Bernstein, *The Philosophy of the Novel: Lukács, Modernism and the Dialectics of Form*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984: 252 vd.

5. Jane Feuer, "Melodrama, Serial Form and Television Today", *Screen 25*, Ocak-Şubat 1984: 4-16.

Bence çağdaş eleştiri kuramımız, günümüz kültür politikasını çözümlerken bir dizi indirgeyici ikiliğe, bunların değişmeden var olduğu inancına dayandığı için tıkanmıştı büyük ölçüde; ikiliğin bir terimi tek yanlı bir biçimde ötekinden üstün tutulduğu, birçok farklı ikiliğin paralel, eşit, hatta ("basit" ve "karmaşık" karşıtlığının "kitle kültürü" ve "yüksek kültür" karşıtlıklarına, ya da son zamanlardaki çalışmalarda "hegemonyacı" [ya da ideolojik] ve "hegemonya karşıtı" [ya da yıkıcı] karşıtlıklarına dönüştürüldüğü süreçte olduğu gibi) birbirinin yerine konabilir olduğu varsayımına dayandığı için tıkanmıştı.

Son dönem eleştiri kuramında büyük olasılıkla hiçbir varsayım, anlatıyı ideolojiyle özdeşleştiren varsayım kadar etkili olmamıştır. Uç noktada, anlatı ideolojinin kendisi aracılığıyla iş gördüğü *biçimlerden biri* değil, ideolojinin herhangi bir durumda alacağı *tek biçim* haline gelir.[6] Bu tür bir denklem zorunlu olarak, bugün kültürü çözümleme yeteneğimizi büyük ölçüde sınırlayan şu iki sonucu da beraberinde getirir: Bir yanda, biçimde anlatısal olan her şey ideolojinin işine gelir; öte yanda, anlatısal olmayan her şey zorunlu olarak ideolojinin işleyişine meydan okur.

Anlatı biçimsel bir model –bir nedensellik yapısı içinde denetlenen bir zamansal dönüşümler mantığı– olarak görüldüğünde, anlatının ideolojik olarak sınırlayıcı bir amaca hizmet edebileceğini tahayyül etmek elbette mümkündür. Pierre Sorlin'in dediği gibi, "zamanı, olayların ortaya çıktığı çizgisel bir açılım biçiminde tahayyül etmek, belli bir evrim biçimine ayrıcalık tanımaktır; direniş noktaları, düz bir çizginin parçası olamayan öğeler, açıklanamaz ve karmaşık olan, hepsi yok olur."[7] A. J. Greimas daha da ileri gidip, anlatının yapısının aslında dilin yapısından –bir sorunun açılımını izleyen çözüm, öznenin zamansallaştırıcı bir öngörüyle zorunlu birleşimi– başka bir şey olmadığını savunur. Bu öncül, anlatının bizim gündelik bilişsel çerçevemizin temel kurucusu olduğunu ima edebilir.[8] Ama bu da anlatının alanını o kadar genişletebilir ki onun içi-

6. Bkz. örneğin Terry Eagleton, "Ideology, Fiction, Narrative", *Social Text 2*, Yaz 1979: 62-80.

7. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977: 20.

8. Bkz. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

ne girmeyen hiçbir şeyi tahayyül edemeyiz. Bu ikilemden bir çıkış yolu, Greimas'ın modelini kullanmakla birlikte, Greimas'ın herhangi bir toplumsal mantık yapısı bulmakla bütün toplumsal mantıkların altında yatan belirli yapıyı bulmanın aynı şey olduğu varsayımını reddeden Fredric Jameson tarafından önerilmiştir.[9] "Anlatı, insan zihninin merkezi işlevi ya da ânıdır"[10] konusunda Greimas'la aynı fikirde olan Jameson, anlatıya bir çiftdeğerlilik, (Greimas'ın tek katmanlı anlatı çizgileri üzerindeki vurgusunun kapatıyor göründüğü) bir ideolojik açıklık tanır. Jameson özellikle de Greimas'ın göstergesel dikdörtgen (anlatının açılımının içinden doğduğu sabit bir ilk semantik terimler kümesi) kullanımının hiçbir biçimde yalnızca tek bir açılışı *zorunlu kılmadığını* savunur. Jameson için her belirtik anlatı, öteki anlatı ihtimallerinin üstünü örtmek için çalışan ama bu ihtimallerin her zaman içinden çıkarılabileceği, her zaman yeniden kurulabileceği bir "sınırlama stratejisi"dir. O halde her anlatı, onu başlatan soruna tek bir açık cevap verdiğinde bile kısacık bir an için dahi olsa başka cevapları daima gösteren bir alegoridir – görülen ne kadar uçucu, cevap ne kadar ütopik olursa olsun.

(Jameson'ın kendi okuma pratiği her zaman bu açıklığa bağlı kalmasa da) Jameson'ın açık modeli, anlatıyı tek bir mitolojinin ifadesinden öte bir şey olarak anlamanın bir yolunu ortaya koyar. Anlatı mantığı kavramı, anlatıyı bütün çoğullukları tek bir anlamı olan, zorunlu ve kaçınılmaz bir Son Duygusu'na kanalize eden bir biçim olarak kurarken –örneğin sinema kuramcısı Raymond Bellour'un Amerikan klasik sinemasını iki insanın, kadın ve erkeğin tek bir birim, evli bir çift haline geldiği bir öyküyü hep yeniden anlatan bir mantık olarak görmesinde böyledir bu[11]– alternatif anlatı çizgileri-

9. Bkz. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1981 (Türkçesi: *Siyasal Bilinçdışı*, çev. Mesut Varlık, Yavuz Alogan, İstanbul, Ayrıntı, 2011); ve Greimas'ın modelinin uygulamaları için bkz. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley, University of California Press, 1979; ve "After Armageddon: Character Systems in Dr. Bloodmoney" (*Science-Fiction Studies 2*, no. 1, Mart 1975: 31-42).

10. Jameson, *The Political Unconscious*: 13.

11. Bkz. "Alternation, Segmentation, Hypnosis: An Interview with Raymond Bellour", *Camera Obscura 3-4*, Yaz 1979: 71-103.

nin alegorik etkileşimi olarak anlatı kavramı, ilerletici olduğu kadar geriletici öğeleri de bulup çıkarmanın, anlatıyı basit bir ideolojinin pek basit olmayan bir yorumu olarak anlamanın bir yolunu sunar.

Ama Jameson'ın, anlatının esas çoğulluğunun, tek bir *belirtik* anlatı çizgisinin *altında* bulunan *örtük* anlatıların varlığı aracılığıyla gerçekleştiği yolundaki anlayışı, anlatıyı çeşitli mantıkların etkileşimi olarak anlamanın tarihsel olarak özgül bir yolundan başka bir şey olmayabilir. Gerçekten de, Jameson'ın belirtik bir anlatı içinde alegoriyi oluşturanın çok öznel bir şey olduğu yolundaki kararı, bir başka deyişle Jameson'ın okumalarının kendisi dışında hiç kimse tarafından yeniden üretilemez olabileceği gerçeği, "siyasal bilinçaltı" kavramının eleştirel bir sınırı olduğunu düşündürür. Alegorik düzeyin varlığı, sonunda metne (Jameson gibi) yaratıcı okurun atfettiği bir şey haline gelir, bu yüzden de politik bilinçaltının okumanın dışında –metinde ya da metnin tarihsel üretim koşullarında– gerçek, tarihsel bir varoluşu olabileceği yollu bir anlayışı savunmak zorlaşır.[12] *Siyasal Bilinçaltı*'nın tamamında görülen Amerikan yapıbozumcularıyla ilgili zımni eleştiriye rağmen Jameson'ın kuramı, her mesajın temel ve indirgenemez bir ikilik tarafından zaten çeşitlendiği, aşıldığını savunan yapıbozumcuların tarihdışı yöntemine tehlikeli ölçüde yaklaşır. Her yerde çift katmanlı bir alegori bulmak, tarihsel açıdan Greimas'ın her yerde tek katmanlı bir mantık bulması kadar sınırlı olabilir.

Her anlatı kaçınılmaz olarak örtük ve belirtik mantıkların bir karışımıysa, o zaman başlangıçtaki bu anlayışın, anlatı mantıklarının çoğulluğunun farklı durumlarda bazen mümkün kılındığı, bazen bastırıldığı, bazen dönüştürüldüğü çeşitli yollara işaret eden tarihsel bir çözümlemeyle tamamlanması gerekir. Jameson'ın çoğulluğun belirtik ve örtük bir ikilik biçimini aldığı görüşünü benimsemektense, belli anlarda hepsi aynı ölçüde belirtik birkaç anlatı ihtimali bulabiliriz. Zaten, 1940'larda Amerikan film anlatısı üzerine çalış-

12. Nitekim Jameson'ın *Fables of Agression*'da Wyndham Lewis'in yazı pratiğine ayrıcalık tanıma yolundaki kuramsal ihtiyacı, gerçekçilik ve kitle kültürünü –Lewis'in aleyhine yazdığı bu biçimleri– basit, tek bir anlamı olan biçimler olarak nitelendirmesine yol açar. *Fables of Agression*, politik bilinçaltı kavramının aşmayı vadettiği kitle/avangard hiyerarşisini yeniden gündeme getirir.

mamda, savaş ânının anlatıyı sık sık uzlaşmaz katmanlara bölen iki çok farklı değer sistemi –savaşmayı gerektiren bir davaya adanma ve karşıt cinsten birine yönelik aşkın getirdiği bağlanma– sunduğunu savunmuştum.[13] Örneğin, 1944 tarihli *Uncertain Glory* (Belirsiz Şeref) filminin bizzat başlığı, güya savaş çabasına kendini can-ı gönülden adayan Amerikalı'nın yüreğinde belirli bir kuşku olduğunu gösterir. Film, şu soruyu sorar gibidir: Eğer savaşa bağlılık sevdiğiniz kadını, aşkı ilk kez keşfeden bir kadını bırakıp gitmek demekse, savaşa bağlılıkta ne gibi bir şeref olabilir? Bazı filmler belirsizliği aşmanın bir yolunu ima ederlerse de –*Man-Hunt*'ta (İnsan Avı) kadın öldürülür ve adam onun intikamını almak için tek kişilik bir savaş makinesine dönüşür– belirsizlik olgusu varlığını sürdürür; bütün ihtimalleri, bütün çeşitlilikleri içerecek kadar geniş, o kadar özet halinde tek bir mantık olamayacağını bildikleri halde karakterlerin yüzleşmeleri gereken şey, doğrudan doğruya bağlılıkla ilgili bir sorun olarak kendini gösterir çoğu zaman.

Ama anlatının tarihsel olarak değişiklik gösteren bir biçim olarak anlaşılması, aynı zamanda anlatının ideolojiyle özdeşleştirilmesinden kaynaklanabileceğini söylediğim iki sorundan ikincisini de –yani böyle bir özdeşleştirmenin, anlatısal olmayanın ideolojinin tahakküm edici işleyişine bir biçimde meydan okuyacağı yolundaki varsayımını– yeniden düşünme gereğine işaret eder. Anlatı kuramı ve çözümlemesi alanındaki en önemli çalışmalardan birinde, Roland Barthes'ın *S/Z* kitabında bu tür bir özdeşleştirmenin geçerli olduğunu görebiliriz. Kitle kültürü araştırmaları açısından çağdaş anlatı kuramının bazı tarihsel sorunlarını saptamak amacıyla bu metne dikkatle bakmak yararlı olacaktır.[14] *S/Z*'de Barthes anlatısal temsil kodlarını belli biçimde tersyüz etmeye girişen "sınır-yapıtlar" olarak adlandırdığı sanat metinlerinin bazı ana hatlarını belirlemeyi dener. Geleneksel temsil tarzlarının koşul ve biçimlerinde (yaklaşık 1850'de) bir parçalanma yaşandığını söylediği ilk dönem yapıtlarından *Yazının Sıfır Derecesi*'nin tezini yankılayarak, bu kez böyle

13. Bkz. *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950*, New York, Columbia University Press, 1986.

14. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1972 (Türkçesi: *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul, YKY, 1996).

bir parçalanmanın paradigmatik sahnelenmesini Balzac'ın 1830 tarihli bir öyküsünde, "Sarrasine"de bulur. Barthes'ın çözümlemesinin bir bölümü tümüyle biçimseldir (örneğin anlatının, çerçeve öykü ve çerçevelenen öykü olarak yıkıcı anlamda belirli bir bulaşıcılığın ifadesi olduğunu gösterir) ama genel olarak anlatının parçalanmasının sonuç olarak nasıl on dokuzuncu yüzyıl başlarındaki toplumsal düzenin bütün siyasi-ruhsal ekonomisinin parçalanması olduğunu anlatır. Hepsinden önemlisi, Barthes öykünün *Simgesel* kodun sabitliklerini ters çevirdiğinden söz ettiğinde, öykünün edebi simgelerle oynamasını kastetmez; Rosalind Coward ve Jack Ellis'in *S/Z*'yi bir ideoloji-eleştiri geleneği içinde çözümlemelerinin açıkça gösterdiği gibi, Barthes'ın Simgesel kavramı, Lacan'ın insan öznesinin egemen bir iktidarın belirgin gücü etrafında örgütlenmiş bütün bir toplumsal anlamlar, değerler ve ilkeler ağı içinde yerini aldığı düzey olarak dilin Simgesel düzeyiyle ilgili kuramsallaştırmasına geri gider.[15] Simgesel, toplumsal boyuttur; Lacan da Toplumsal'la ilgili, fiziksel ve siyasi ekonomileri fallik bir gücün doğuşu etrafında birbirine bağlayan bir kuramsallaştırmayı özellikle mümkün kılar.

Eğer Simgesel normal olarak yerindeyse, o zaman "Sarrasine", toplumsal ve ruhsal ilişkiler bütününün altında yatan Simgesel düzenin çözülmeye başladığı bir durumu temsil ve ifade eder. Özel olarak, anlatının muammasının bir hadım, yani fallusla karmaşık bir ilişki içindeki bir figür üzerinde yoğunlaşması, nihai olarak kimliğin kararsız hale geldiği bir tür merkez-sizleşmeye dönüşür; orada bulaşıcı bir kuvvet ayrım çizgilerini bulanıklaştırır, sınırları aşar ve Simgesel düzenin istikrarlı, emin işleyişi için gerek duyduğu bölünmeleri, sabitlikleri ve fetişleri yıkar.

Barthes, sanki psikanalitik bir anlatı çözümlemesinin tarihsel ve ideolojik bir çözümlemeyle arasındaki bağı daha da vurgulamak için, bir eğretileme aracılığıyla "ruhsal *ekonomi*" olarak adlandırabileceğimiz şeyin parçalanmasının aslında on dokuzuncu yüzyıl ba-

15. Rosalind Coward ve Jack Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1977 (Türkçesi: *Dil ve Maddecilik*, çev. Esen Tarım, İstanbul, İletişim, 1985).

şındaki düzenin edebi ekonomisinin parçalanmasıyla bağlantılı olduğunu öne sürer. "Sarrasine"in başından itibaren gizemli ailenin servetinin kökeni ve gücüyle ilgili bir muamma olarak sunduğu, aynı zamanda hem özel olarak bir biyografik cevap (servet, hadımın Kardinal'in himayesinde opera şarkıcılığı yaptığı dönemdeki skandallara konu olmuş başarısından gelir) hem de daha geniş bir mali cevap (modern servet artık kuşaktan kuşağa aktarılan, istikrarın göstergesi olan ve para standardı olarak altının sabitliğini kendine merkez alan bir servet değildir) içeren bir muammadır. Altın oldukça bariz bir biçimde ve doğal olarak kendi anlamına işaret ederken, kâğıt paranın, yani aristokratik servetin karşısında burjuvaziye özgü bir servetin ortaya çıkışı, sonsuz suretlerin yüzer gezer durumunun, bütün temellerinden kopmuş bir anlamın koşullarını yaratır:

> Feodal toplumu burjuva toplumuna, endeksi göstergeye karşıt kılan farklılık şudur: Endeksin bir kökeni vardır, göstergeninse yoktur; endeksten göstergeye hareket etmek, sonuncu (ya da ilk) sınırı, kökeni, temeli, her şeyin sonunu ortadan kaldırmak, hiçbir şeyin artık durduramayacağı, yönlendiremeyeceği, sabitleyemeyeceği, tahsis edemeyeceği, sınırsız bir temsiller, bir eşitlikler sürecine girmektir... Göstergeler (parasal, cinsel), endekslerin tersine (eski toplum için duygu rejimi) öğelerinin kökensel, indirgenemez, bozulamaz, taşınamaz değiştirebilirliği üzerine kurulu olmadıklarından çılgındırlar... Göstergede ... iki *parça* birbirinin yerine geçebilir; gösterilen ve gösteren sonsuz bir süreçte birbirinin çevresinde döner... Feodal endeksin ardından gelen burjuva göstergesi düzdeğişmecesel bir altüst oluştur (s. 47).

Ama bir gösterge düzeninin altüst oluşuyla ilgili bu kavramın kendisi, Barthes'ın çözümlemesinin tarihsel anlamda belli bir sınırı olduğunu düşündürür. Barthes on dokuzuncu yüzyıl ortasından önceki temsil ile sonraki temsil arasında bir yarılma olduğunu savunmakla kalmaz; burjuva ânının içinde de –okurca ve yazarca metinlerin çelişkisi olarak geliştireceği– bir yarılma olduğunu savunur; burjuva ekonomisinde içsel bir yarılmanın olduğuyla ilgili bu anlayış, yeni bir para standardının ortaya çıkışı üzerine kurulu bir tartışmanın bütünleştirici ekonomik belirlenimciliği içine ancak belirsiz bir biçimde yerleşebilir. Yani, Barthes'ın tartışmasında bir yarılmayı mümkün kılan koşulların pek bir çözümlemesi yoktur; örneğin, bir gösterge krizi neden yalnızca yazarca metne yol açmaz? Neden bur-

juvazi yazarca metinlere bunları yüzer gezer bir burjuva bilincinin okurca biçimleri kılacak kadar yönelmesin? Sonuç olarak, Barthes'ın kültür eleştirisi içindeki kitle kültürü/yüksek kültür ayrımına rağbet etmesi, Barthesçı bir yazı *sosyolojisi* diyebileceğimiz bir tasarıya dair bütün ümitleri suya düşürür.

Gerçekten de popüler kültüre ait birçok yapıt pekâlâ Barthes'ın kullandığı anlamda sınır metinler olarak okunabilir; bu yapıtlarda hem anlatının hem de Simgesel ekonominin düzenlerinin altüst edildiği görülebilir. Daha önce de söylemiştik: Bu tür bir okuma bize bu tür yapıtların egemen ideolojinin salınımının dışına düştüğünden çok, kitle kültürünün egemenlikle ilişkilerini kuramsallaştırdığımız terimlerin geliştirilmeye ihtiyacı olduğunu söyleyebilir. Belki de kitle kültürü basit, tek anlamlı bir temsilin içine baştan aşağı gömülmek (ya da Bernstein'ın söyleyeceği gibi onun tarafından boğulmak) yerine, bu temsilin sınırlarında yer almaktadır.

Örneğin, popüler kültürün tekrar tekrar görülen bir özelliği, kendini yansıtma boyutu, bir kültürel malzeme olarak kendi statüsü üzerine keskin yorumu, hatta bu statünün pastişini ya da parodisini yapmasıdır. Burada, sonraki sayfada gördüğünüz 1981 tarihli "Blondie" (Fatoş) çizgi romanının entrikasına (hem olay örgüsünün işleyişini hem de gerilimin yol açtığı duygusal bağlanmayı anlatan bir sözcük) bakalım. Bu çizgi roman, çok gelenekselleşmiş anlatı biçimlerinin hayatlarımız üzerindeki psikolojik hâkimiyeti hakkındadır (Dagwood'un [Basri] ne tür bir öykü okuduğunu anlamak için bilmemiz gereken tek şey, öykünün öldürülen bir kadın mirasçıya yer veriyor olmasıdır); ama bunun dışında Basri'nin öyküsünün biçimi okuduğumuz öyküden çok farklı değildir: Biri dergide, öteki gazetede çıkmasına rağmen, her ikisine de bir son duygusu hâkimdir, her ikisi de kesilmeye, bağlamından koparılmaya açık kısa ömürlü bir medyanın zedelenebilirliğini paylaşır. Ama öyküsünün tam da bu uçucu niteliği sayesindedir ki –karikatürü kısa sürede okuruz, hatta üzerinde hiç düşünmeyiz– karikatür deneysel sanatın en yazarca niteliklerinden bazılarını üstlenir. Karikatürde belli bir belirsizlik vardır. Tam olarak neyi anlatmak ister? Mizahı tam olarak nedir? Nihai olarak sonu nedir, o sonun anlamı nedir? Karikatürün anlamında, tüketici okumamızın etrafında dolaşan, tükettiğimiz



şeyin ne olduğunu biraz belirsiz bırakan bir anlamsızlık vardır.

Kuşkusuz çizgi romana mitsel anlamlar yüklenebilir, onda toplumsal temaların ifadeleri bulunabilir. Örneğin, oradan alman formülü büyülü öykülerde gizlice kaçırılan çocuk ya da prenseslerin evine aktarın. o zaman Basri'nin şeyleri yerli yerine koymak için yabancı topraklarda dolaşan serüven düşkünü bir kahraman olduğu, Propp'vari halk masalının modern bir versiyonunu buluveririz karşımızda.[16]

Ama çizgi romanı, kahramanlık anlatısının bir imkânsızlığını sergiliyormuş gibi okumak da mümkündür. Gerçekten de eğer Propp' un alegorisi (kahraman ile kurtarılan prensesin birliğini kutsayan kral gibi)[17] otorite figürlerinin teminatı altında iş gören bir kahra-

16. Bazı eleştirmenler mitlerin çağdaş Amerikan kültüründe oynadığı rolü çözümlemek için Vladimir Propp'dan benzer biçimde yararlanmayı denemişlerdir. Bkz. örneğin, Dennis Porter'ın "The Perilious Quest: Baseball as Folk Drama"daki (*Critical Inquiry 4*, Sonbahar, 1984: 143-57) Propp'cu beyzbol çözümlemesi.

manın yiğitliğinde Simgesel düzenin imgesini veriyorsa bize, o zaman "Fatoş" çizgi romanı Simgesel'in öteki yakasındaymış gibi, fallusun bulaşıcı bir değer ve otorite yetersizliği tarafından kararsız kılındığı, kuşkuya düştüğü bir dünyanın kıyısındaki bir sınır metin gibi görünebilir. Gerçekten de "Fatoş" dizisi sözcüğün tam anlamıyla Babanın Hayır/Adı'nın reddiyle başlar; Fatoş, zengin babasının onu kendisi gibi zengin bir adamla evlendirme isteğine karşı gelmiş, hiçbir işe yaramayan Basri'yle kaçmıştır.[18] Babadan uzakta "Fatoş" un dünyası, erkekliğin sağlam konumunun sarsıldığı, Barthes'ın Simgesel'in varlığını sürdürebilmesinde çok merkezi rol oynadığını düşündüğü sınır ve ayrımların silindiği bir dünya olabilir ancak. Hatta daha da ileri gidip bu çizgi romanda tekinsiz bir Sarrasin'vari an bulabiliriz; gazetenin kesildiğinin fark edildiği ânın gösterildiği karede: Basri sivri, aşağıyı gösteren bir ünlem işaretinin altında oturmakta, yanında yatan Fatoş ise Barthes için mutlak bir kastrasyon göstergesi olan şeyi, bir Z harfini çıkarmaktadır; "... cezalandırıcı bir kırbaç ...eğik ve yasadışı bir kesici gibi batan ... yoksunluğun yarası... sakatlamanın ... sapmanın harfi... kastrasyonun ilk harfi..." olan bir Z'yi (s. 113). Burada simgesel kastrasyon, denetimi tümüyle kaybetmenin tehdidi, kadınların pasta tarifleri kesip anlatıya tehlikeli bir arızilik kazandırdıkları bir cinsel farklılık dünyasının tehdidi dir. Banliyödeki yatak odasının korunaklılığına, tüketen okur konumu aracılığıyla anlatıya hâkim olmasına karşı, Basri mantıktan çok arıziliğin hüküm sürdüğü (örneğin neden Apti polisiye roman okumayı sabahın 2:30'unda pasta tarifi sormaktan daha düşüncesizce bulur?) hain bir dünyaya atılmayı göze almalıdır. Manidar bir biçimde belki de, Basri'nin yeniden hâkimmiş gibi davrandığı ânın ilk göstergesi –9. karede Maviş pasta tarifini bulup getirdiğinde yüzüne yayılan gülümseme– Fatoş'unkinden pek uzak olmayan bir yere yerleştirilmiş ikinci bir "Z"yle aynı anda gerçekleşir. Basri'ninki geçici, sırf hayali bir hâkimiyettir; banliyödeki adam için iktidar pek

17. Propp'la Simgesel'in Lacancı temsili arasındaki koşutluklar için bkz. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984: 103-57.

18. Bkz. Maurice Horn, *Women in the Comics*, New York, Chelsea House, 1981.

az, hatta hiçbir kalıcı değer üzerinde yükselmez. Dolayısıyla son karede bir ironi vardır: Çılgın bir durumdan kopartıp alabildiği az şeyle mutlu olan bir adam olarak Basri yüzüne gözüne bulaştırdığı, onu mor bir gözle bırakan bir sonun bir anlamda keyfini çıkarır.

İtiraf etmeliyim ki "Fatoş"un kasten hayali bir okuması bu; yine de Basri'nin, fallik iktidarın "feodal" düzeninin parçalanmasından sonraki bir erkeklik biçimi olduğu kesin gibi görünür. Amerikan banliyösünün çizgi romanı olarak "Fatoş", radikal tutucuların o kadar yakındığı, (onları Reagancı dönemde güçlü erkeklerin hükmettiği bir dünyaya Dostane Faşist bir geri dönüşü istemeye vardıran) babaların şu tahttan indirilmesindeki yerini alır. Bu, "Fatoş"un yıkıcı bir metin olduğu anlamına gelmez, çünkü iktidarsız erkek figürüne yer vermesi, kadında çok farklı türden bir iktidarsızlığı resmetmesine bağlıdır; tersine bütün bu tefrika basitliğine rağmen "Fatoş"un "iktidar, para, başarı, orta sınıfa özgü cinsel fanteziler" vs.' nin "kaba gerçekleri"nin hiç de basit olmayan bir mitsel temsili olduğu anlamına gelir. Bir fantezisi varsa eğer, bütün öteki dünya arzularının imkânsız kılındığı, (sürekli Basri'nin kapısına gelen tuhaf alet satıcılarında olduğu gibi) insanın sonsuz döngüsel saçmalık patlamaları dışında hiçbir şeyle karşılaşmadığı oldukça postmodern bir fantezidir bu.

Barthes, temsil ekonomisinin parçalanmasıyla ilgili çözümlenmesinde en çok Jean-Joseph Goux'un çalışmasından yararlanmış gibidir. Goux aşağı yukarı Barthes'ın araştırmaları sırasında *Tel Quel*' de yayımladığı, ardından *Économie et symbolique* (Ekonomi ve Simgesel) adlı kitapta toplanan bir dizi makalede, altının ve Simgesel babanın fallik iktidarının tarihsel olarak aynı anda, birbirine bağlı olarak, eşdeğerli ve birbirinin yerine geçebilir bir biçimde ortaya çıktığını savunuyordu.[19] Ama en yeni çalışmaları –örneğin 1984'te yayımlanan *Les Monnayeurs de langage* / Dilin Sarrafları– Barthes'ın feodal temsilin parçalanmasında bulduğu türden ideolojik eleştiriye tarihsel bir sınır getirilebileceğini ima eder.[20]

19. Jean-Joseph Goux, *Économie et symbolique: Freud/Marx*, Paris, Seuil, 1973.

20. Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs de langage*, Paris, Galilée, 1984.

Les Monnayeurs de langage'da Goux fallik iktidarın altının iktidarıyla bağını savunmaya devam eder; hatta Barthes gibi, on dokuzuncu yüzyıl (ve yirminci yüzyıl başı) edebi modernizminin bir temsil krizini, fallik iktidardaki bir altüst oluşu ilan ve temsil ettiğini öne sürer. Ama Barthes'ın tersine Goux bu kez, iktidarın bir biçimindeki parçalanma sonucunda, iktidarın o biçiminin yerine yeni ortaya çıkmış başka iktidar biçimlerinin kolayca geçebileceğini öne sürer. İktidar her zaman Simgesel Baba'nın iktidarı biçimini almaz; merkezi, otoriter bir Simgesel'in alaşağı edilmesi, yalnızca başka iktidar ilişkisi biçimlerinin –genellikle bir efendi figürü üzerinde odaklanan bir feodal iktidar modelinden daha incelikli biçimlerin– hâkim olduğu anlamına gelebilir. O halde Goux'ya göre altının devrilmesinde Babanın Yasası'nın devrilmesi yalnızca yüzer gezer bir ekonomik göstergenin ortaya çıkmasına yol açmakla kalmaz, aynı zamanda bu ortaya çıkışı, gücünü uluslaraşırı tekelden –mikropolitik denetim kanalları, makineyi işler kılacak tek bir baba figürünü gerektirmeyecek kadar yaygın, dört bir yana dağılmış yeni şirketten– alan yeni bir yasanın ona koşut bir biçimde ortaya çıkışına da bağlar. Sosyologların çekirdek ailenin ölümü ve babanın bu ailedeki denetimini yitirmesi olarak gördüklerini Goux, ailenin artık üretici ilişkilerin mekânı değil de daha eski günlerin modası geçmiş bir kalıntısı olduğu geç kapitalizmin zorunlu tamamlayıcısı olarak görür.

Bir örnek verirsek (Goux'nun değil, benim vereceğim bir örnek) eski kapitalizm ("harcama"nın hem para hem de sperm kaybetmek anlamına geldiği Victoria dönemi ailesinin feodalizminde olduğu gibi) temel üretici güç olarak babanın merkezinde bulunduğu fiziksel, mali bir tutumluluğu vurgularken, bugün endüstri sonrası toplum olarak nitelendirdiğimiz geç kapitalizm (hizmet, bilgi ve bir arzu akışı toplumu) aşırı harcamayı özendiren, Oedipalleştirilmiş aile çerçevesi içinde yüceltilmemiş ya da örgütlenmemiş bir arzuyu arzulayan bir kapitalizmdir. Dolayısıyla California'da Silicon Valley' de yüksek teknolojide çalışan beyaz yakalı işçiler merkezi bir otorite kavramını, Lacan için aynı zamanda *Non-de-père* (Baba'nın Hayır'ı) olan *Nom-de-père*'i (Baba'nın Adı) reddetmeye teşvik edilirler. Herkes rahat kıyafetler giyebilir; üstlere ilk adlarıyla hitap edilir; altkültürlere özgü sıradışılıklar (örneğin büroların kapılarındaki du-

var yazıları) özendirilir (dolayısıyla da artık sıradan, sistematik hale getirilir); aile dışı ilişkiler özendirilir (bir Silicon Valley şirketinde mühendisler, öğle yemeğinde hiç de o kadar gizli olmayan randevularında başka çalışanlarla buluşabilecekleri, göz alıcı bir biçimde boyanmış karavanlarla gelirler işe). Geç kapitalizm ânı, bir bastırmadan çok olumlu bir kışkırtmayla, bireyleri önceki sınırları aşmaya, çözümleyici ve tam anlamda tutucu bir üretkenlik denetiminden öte bir şey olmaya çağırarak işleyebilir. Stephan Heath'in son dönem ana akım popüler edebiyatta orgazmdan kaynaklanan enerjiye kasideler düzülmesiyle ilgili çalışmasında öne sürdüğü gibi, cinselliğe verilmesi, bu tür bir cinselliğin kolayca kendi yerini, yani bir üretken alanı bulabileceği yüzer gezer bir kapitalizme değer verilmesiyle birlikte yürüyebilir.[21]

Geç kapitalizme geçişin kitle kültürünün incelenmesi açısından çok önemli sonuçları vardır; bu tür kapitalizm pekâlâ eski çözümleyici modellerin –örneğin mantık, tutarlılık ve istikrarı merkez alan anlatı çözümlemesinin– artık açıklayamadığı yeni kitle kültürü biçimlerine yol açıyor olabilir. Örneğin, sinema kuramcısı Raymond Bellour'un Amerikan film anlatısında merkezi olduğunu düşündüğü Oedipal yörünge, geç kapitalizm ânında Hollywood anlatısı için geçerli olmayabilir. Bellour, mülkiyete ve gündelik hayatta burjuva evinin merkeziliğine dayanan yeni bir ideoloji içinde Oedipallikle Fransız Devrimi'nin sonuçları arasında tarihsel bir bağ olduğunu öne sürerken, birçok film bu tür ideolojinin geç kapitalizmin yeni mekânında gereksiz ya da imkânsız olduğunu sergiler.[22] Örneğin, kırkların filmlerinde –ki birçok sosyoloğun üretim tarzlarındansa bilgi tarzlarına odaklanan bir toplumun gelişiminde merkezi önemi olduğunu düşündüğü[23] bir dönemdir bu– Oedipus'un, başlangıçtaki anlatı sorunlarına psikanalitik açıdan gerekli cevap olarak bir aile birimi oluşumunun belli bir inkârını görebiliriz. Örneğin, 1945'te çekilen *Detour* (Sapma) adlı *film noir*'da Oedipal yapılanma, doğru yoldan ayrılan kahramanın sonsuza kadar yoksun kalacağı imkânsız

21. Stephen Heath, *The Sexual Fix*, New York, Schocken, 1984.

22. Raymond Bellour, "Un jour, la castration", *L'Arc 71*, 1978: 9-23.

23. Bkz. örneğin, Marvin Harris, *America Now: The Anthropology of a Changing Culture*, New York, Simon and Schuster, 1981.

bir hafızadan ibarettir.[24] Klasik mantığın dışında, filmin kahramanı Al Roberts arıziliğe, kayba ve yerinde sayan tekrara dayalı bir mantıksızlık bulur. Eski Amerikan öncülerine özgü düşlerin bir tür parodisinde, Al simgesel altın saçlı kızı bulmak için Batı'ya doğru yola çıkar ama orada yalnızca ve yalnızca mitsel olmayan bir dünyanın katı gerçeğini, ucuz otel odaları ve sayısız araba mezarlığından ibaretmiş gibi görünen bir Los Angeles'i keşfedecektir. Postmodern âna ve onun kültürüne giren Al, mitlerin, sabit mantıkların ve sabit anlamların ötesinde bir dünya keşfeder. Filmin adındaki sapma sonuçta yalnızca kendi özgül anlatısının değil, aynı zamanda bütün Amerikan arayış ve istila mitolojisinin sapmasıdır; çünkü bu mitoloji kendini azgın bir üretkenliğe, özellikle de mutlak meta olarak bilginin üretimine teslim eden bir çağın belirsizlikleri tarafından giderek daha da çok baltalanmış bulur kendini.

Benzer biçimde savaş sonrasında ortaya çıkmış birçok müzikal, aile ve ev kavramlarıyla enerjilerin yüceltilmesinin artık anlatı çabasının yegâne hedefi olmadığı bir durumun doğrudan içinde yer alıyor gibidir. Bunun yerine müzikaller anlatıyı çoğu zaman bir seyirlik aygıt olarak; yani bir biçim gösterisi, sanatı hiçbir şey göstermeyen sonsuz, anlamsız bir teşhir sayan yeni sanat kavramı adına temaların ve anlamlı mitolojilerin reddi olarak kullanır. Bu tür sanatta bazen anlatı kalırsa, bu genellikle bir seyirlik sanatın aşacağı türden bir anakronizmanın bir işaretidir ya da ironik bir biçimde kendinin seyirlik biçim tarafından çözülmesine, yerinin onun tarafından alınmasına katılan bir güçtür.

Bir örnek verirsek, 1950'de sahnelenen *Summer Stock / Şen Yıldızlar* müzikali, anlatının bütün anlatısal amaçlardan kopuk, artık yüceltme üzerine kurulu olmayan sonsuz bir seyirliği kutsamak isteyen bir sanat için gereksizliği üzerine bir yorum gibi görünebilir her şeyden önce. Başlangıçtaki, çiftliğini her şeye rağmen yaşatmaya kararlı genç çiftçi kadın –Jane Falbury (Judy Garland)– öncülüyle *Summer Stock* bir süre için bir anlatısallık görüntüsü verir; burada Amerikan anlatı mitlerinin en eskilerinden biriyle karşı karşıyayız-

24. Bkz. Tania Modleski, "Film Theory's Detour", *Screen 23*, no. 5, Kasım-Aralık 1982: 72-79.

dır: Toprağın güçlü bir irade aracılığıyla üretken bir biçimde fethedilmesi.

Ama filmin inkâr etmek için çalıştığı da bütün bu Amerikan klasikçiliğidir; film, toprağın fethiyle ilgili eski Amerikan düşünün yerine Dennis Giles'ın "kesintisiz gösteri"[25] olarak adlandırdığı sonsuz bir icraat olarak yeni Amerikan düşünü geçirir. Tiyatro oyuncusu Joe Ross (Gene Kelly) çiftlikte boy gösterince, öncü anlatı yolundan sapar, hatta unutulur (bir süre sonra Jane'in çiftliğinin canlandırılmasından artık hiç söz edilmemektedir). Yegâne hedef iyi bir gösteridir ve sanki bütün anlatı duygusunun reddi olarak seyirlik duygusunu artırmak için Joe'nun sahnelediği gösterinin (tıpkı film gibi *Summer Stock* adını taşır) hiçbir anlatı mantığı yoktur; (başta bir oğlanla bir kızın âşık olmasının öyküsü olarak betimlenmesine rağmen) gösteri yalnızca birbirinden kopuk bir dizi skeçten oluşur. Rastlantısal olmayan bir biçimde belki de, Jane'in bu gösterideki iki dizesi, Amerikan öncü anlatısını ne ölçüde geride bıraktığını gösterir yalnızca: Bir yandan "Allah'a şükredin, haydi mutlu olun" dizeleri, yeni bir ruhsal kurtuluş kaynağı olarak müzikalin kendisini ifade eder; diğer yanda, Jane'in daha önce bir traktör almayı başardığında söylediği, sonradan filmin sonunda tüm oyuncu kadrosunun sahnede söylediği final şarkısı ("Selam komşu, mutlu hasat") öncü mitlerinin yeni bir seyirlik çerçevesi içinde nihai olarak çerçevelenmesini gösterir. Hatta, filmin kesintisiz bir gösteriyle sona ermesi aşkın belli bir yer değiştirmesine yol açar; anlatı içinde Joe ve Jane öpüşebilir, birbirlerine bağlılık yemini edebilir, ama anlatının sonuyla filmin sonu birbirine uymaz. Yeni gösteri dünyası için önemli olan aşklı son değil, daha göz alıcı şarkılı ve danslı "son"dur; Jane ve Joe sahnede bir grubun parçası olarak birbirlerine değil bize oynarlar.

Savaş sonrasının bir başka müzikali *Easter Parade / Eğlenceler Perisi*'nde (1948) kadın kahraman Hannah Brown'ın (Judy Garland) hayatta en çok istediği şey, Paskalya'da harikulade süslerle donatılmış Fifth Avenue'da yürümektir. Hannah'yı başından itibaren, herhangi bir kızı bir yıldız yapabileceğini iddia eden şovmen Don Hewes (Fred Astaire) tarafından bir gösteriye rasgele alınmış bir tür

25. Dennis Giles, "Show-Making", *Movie 24*, İlkbahar 1977: 14-25.

seyirlik nesne olarak gösteren filmde filmin sonu, benliğin gösteri dünyasında yitip gidişini bir kez daha temsil etmekten öteye gidemez. Hannah ve Don birbirlerine aşk ilan ettikten sonra Fifth Avenue'da yürümeye başlarlar, bu arada kamera uzaklaşır ve onlar kalabalık içinde kaybolurlar. Bazı yazarların yalnızca birkaç yıl sonra "kalabalık içindeki adam"ın, "gri takım elbiseli adam"ın yazgısı olarak yakınacakları şey müzikalde bir kutlama kaynağıdır, benliğin bir kitle seyirliğinin enginliğinde tümüyle eriyip gitmesidir.

Bazı kuramcılar anlamın yüzdüğü, göstergelerin anlamsız bir süreklilikle çeşitlendiği yeni postmodern durumla karşı karşıya kalan burjuva öznenin yazgısını kasvet dolu bir şey olarak resmetmişlerdir; (Fredric Jameson tarafından betimlenen) burjuva öznenin Los Angeles'in Hotel Bonaventura'sındaki deneyimine benzeyen postmodern deneyimlerin kasıtlı karmaşasıyla baş etme çabasında olduğu gibi.[26] Bireysel üretken monadın modern dünya sistemi içinde giderek önemini kaybetmesine yakından bağlı olarak postmodernizm, bir kayıp, bir yabancılaşma ve sonsuz bir kafa karışıklığı kültürüdür. Yine de kuramcıların olumsuz bir durum olarak gördükleri, çoğu sanatın kendisi için ironik bir biçimde bir haz kaynağı haline gelir. Sözgelimi zevksizlikte bir mizah, hatta *Saturday Night Live* gibi bir şovda kasıtlı bir mizah dışılık bulmak gibi; sinema eleştirmeni Robin Wood'un şehirli seyircinin *Teksas Katliamı*'nın şehir sakinlerini geç kapitalizmin etkilerini telafi etmek için doğrayan (film, Leatherface'in bu işleri, ailenin sucuk şirketinin piyasada kalabilmesini sağlamak için yaptığını ima eder) demir testereli yoksul beyaz serseri Leatherface'i izlerken girdiği zevk nöbetlerinde karnavalvari bir neşe bulması gibi[27]; benim için *The Blues Brothers Movie/Cazcı Kardeşler*'i şehirdeki bir alışveriş merkezinde seyretmenin tuhaflığı gibi; seyircilerin çılgınca alkışladığı bir sahne Cazcı

26. Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review 146*, Temmuz-Ağustos 1984: 53-93 (Türkçesi: "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", çev. Deniz Erksan, *Postmodernizm* içinde, yay. haz. Necmi Zeka, İstanbul, Kıyı, 1993).

27. Robin Wood, "The Return of the Repressed", Wood ve diğerleri, *The American Nightmare: Essays on the Horror Film* içinde, Toronto, Festival of Festivals, 1979: 22.

Kardeşleri tam da o sırada içinde oturduğumuzu andıran bir alışveriş merkezinin içinde araba sürerken ve (tıpkı oradaki seyircilere benzeyen) müşterilerin can havliyle kaçıştığı sırada her şeyi yıkıp geçerken gösteriyordu.[28]

Postmodern kültür üzerine bir dizi makalede Jameson bu kültürün ayırt edici özelliklerinin pastiş, kolaj ve şizofreni olduğunu ileri sürer.[29] Ben bu listeye *iç tutarsızlığı* da –kültürün belirgin bir mantığa tutunma, onu izleme konusundaki yeteneksizliği ya da isteksizliği anlamında. yani sözcüğün gerçek anlamında iç tutarsızlığı da– eklemeyi önerirdim. Bu –Jameson'ın yaptığı gibi– tek bir kültürel metni geç kapitalizmin daha geniş dönüşümlerine bağlayarak bir tutarsızlık mantığı bulamayacağımız anlamına gelmez. Ama tek tek yapıtların deneyimi (ötekilerden ayrı tekil yapıt kavramı bile artık tutarsız bir anakronizma olarak görünmeye başlıyor), daha eski mantıksal modellerin açıklayamadığı bir deneyimmiş gibi görünür. Örneğin, anlatının saydam bir diyejetik evren kurmasıyla ilgili hangi kavram, uzaylı bir yaratıkla ilgili televizyon gösterisi *Mork and Mindy*'nin ellilerde Amerika'daki gündelik hayatla ilgili tuhaf bir gösteri olan *Happy Days / Neşeli Günler*'in yan ürünü olarak ortaya çıktığı gerçeği kadar tuhaf olabilir? Belki burada anlık da olsa küçük bir mantık vardır –nihayet ellilerle ilgili bugünkü kavrayışımız kısmen ellilerin *It!*, *The Terror From Beyond Space / Canavar Geliyor* ve dünyayı tehdit eden bütün öteki yaratıklarla ilgili filmleriyle ilgilidir– ama iç tutarsızlığı mantığın tam da belirsizliğinden kaynaklanır; akli açıklama, hiçbir öğenin varlığının tek başına açıklamakta yeterli olmadığı seyirlik bileşime eklenen yeni bir öğe olur yalnızca. Benzer biçimde, on dokuzuncu yüzyıl romanının görünür anlatısal ve temsili hedeflerinin vârisi olarak televizyon dizileriyle ilgili nasıl bir anlayış, televizyon dizisi *Dallas*'ın merkezi bir rolde (Miss Ellie) bir kadın oyuncunun yerine (Barbara Bel Geddes) bir

28. Bu olgunun George Romero'nun *Dawn of the Dead / Ölülerin Şafağı* filmine ilişkin benzer bir çözümlemesi için bkz. Tania Modleski, "Haz Terörü: Çağdaş Korku Sineması ve Postmodern Kuram", bu kitapta s. 215.

29. Özellikle bkz. "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, yay. haz. Hal Foster, Port Tonstead, WA, Bay Press, 1983: 111-25.

başkasını (Donna Reed) koymasının ardındaki kibri gerçekten açıklayabilir? Kuşkusuz burada daima, yapımcıların kendisinin de yaptığı gibi, televizyon seyircisini edilgen, onaylayıcı bir varlık olarak gösteren bir anlayışa sığınabiliriz, ama bu ayaktakımı ya da kafası işlemeyen sürü kavramlarından pek farkı olmayan kitle klişelerine dayalı basmakalıp bir çözümleme olurdu. Bunun yerine, kültür ve genel olarak gündelik hayat iç tutarsızlığını normun parçası haline getirdiğinden, bu tür özel iç tutarsızlıkların kabul edilebilir olmasını öneririm. Bu terimlerin en belirsizi, en çözümlenemez olanı gibi görünse de, çağdaş kitle kültüründe yüzleşmemiz ve kuramlaştırmamız gereken temel bir *tekinsizlik* olduğu kanısındayım.

Seyirlik ve oyun kavramları, bir de gerçekten bütün gösterme niyetlerinden ayrı gösterenlerin serbest dolaşımı olarak yapısalcılık sonrası oyun anlayışı bize bu işte pekâlâ yardımcı olabilir. Örneğin, Claudine Eizykman'ın görsel bir seyirlik olarak kung fu filmi anlayışı, bize Kaminsky'nin bu türü bir anlatı mantığı içinde okumasından daha çok yardımcı olur ama aynı zamanda Eizykman'ın avangard ile N. R. I. alanı arasındaki ayrımını yapıbozuma uğratmamız ve bugün kitle kültürünün genellikle deneysel sanata atfedilen biçimi üstlendiğini kabul etmemiz gerekir. Bu sanat, belli belirsiz bir anlam ima eden anlar ile verili anlamları inkâr eden, çelişkiye giren, her anlamı izleyen ya da aynı anda varolan bir anlamsızlıkla baltalayan anların etkileşimi, bir tür montajı aracılığıyla iş görür. Örneğin, *The Tonight Show* gibi bir söyleşi programı birçok bakımdan modernist montajdan pek farklı değildir. Her tek parçanın –her söyleşinin– (bir yıldızın, seyircinin coşkuyla alkışladığı ahlaki derslerle dolu yavan bir laf söylediği anlarda olduğu gibi) belli bir anlamı, bir mesajı olabilir; ama gösterinin bütün etkisi, her parçacığın ötekiyle uyumsuz karşılaşmasından, her sahneyi sonrakine yer açmaya zorlayan kesintisiz akıştan gelir.

Eğer ideolojik olanın, Althusserci terimlerle, bir toplumun temel işleyişinin üretimi için gerekli koşulların yeniden üretilmesine yönelik çabayı içerdiğini düşünüyorsak,[30] o zaman postmodern kültür

30. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparati", *Lenin and Philosophy and Other Essays*, İng. çev. Ben Brewster, New York, Monthly Revi-

daha eski, tematik kültür kuramlarınca tahayyül edilen kitle kültüründen daha az ideolojik değildir. Ama daha eski kuramlar ideolojik kültür yapıtının genellikle etkili toplumsal özneler yaratmasından kaynaklandığını düşünürken (nitekim Kaminsky'nin çözümlemesinde kung fu sineması seyircisine anlamlı davranış modelleri sunar), yeni kitle kültürü hiçbir biçimde bir model sunmadan, bunun yerine hiçbir sabit değerin olmadığı, baştan sonra izlenebilecek hiçbir etkili rolün bulunmadığı bir durumu tercih ederek işleyebilir. Belli bir işsizlik düzeyinin sistemin çalışması için yapısal olarak zorunlu hale geldiği bir çağda –bazı sosyologların "Amerika'nın Endüstrisizleşmesi" olarak söz ettiği bu çağda– kapitalizmin daima hazır sorgulanmış özneler üretmesi artık zorunlu olmayabilir. Eğer daha eski kitle kültürü, bireye o bireyin kendi iradesi ve öznelliğini merkez alan bir toplum düşü sağlayan tekil mitleri (örneğin kung fu filminin Kaminsky versiyonunda yukarı sınıfların beceri sayesinde dize getirilmesini) sabit kılarak işlerse, yeni kültür iradenin önemini yitirdiği, insanın kendi iradesini yitirmekten keyif duyacağı bir durum sunar. Kitle kültürü iktidarsızlığı hiç olmadığı kadar yüreklendirebilir; ama kültürün rol-model kuramına göre iktidarsızlığı, iktidarın gerçek gücü karşısında basit kaçan bir kimlik sunmasından gelirken –tek bir kötü zengini yenmeyi bütün kötülüğü, bütün sınıf ayrıcalıklarını yenmekle aynı şeymiş gibi tahayyül eden kung fu filminin basitliğinde olduğu gibi– bugünün postmodern kitle kültüründe iktidarsızlık, öğelerin montajının, benimsenebilecek rollerin her birini ve hepsini sorguladığı bir durumdan kaynaklanır. Geriye tek bir konum kalmıştır: Yabancılaşmış bir sinisizm. Gerçekten de, Marcia Landy ve Lucy Fischer'ın postmodern kitle kültürü filmi *The Eyes of Laura Mars*/*Gözler* ile ilgili çözümlemelerinde öne sürdükleri gibi, kitle kültürünün bazı yeni ürünleri, onlara yöneltilebilecek bazı tür eleştirileri önceden görür ve kendi sistemlerinin bir parçası kılar.[31] Örneğin *Gözler* insanın cinsellik ve şiddet karışımıy-

---

ew Press, 1971 (Türkçesi: *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık, İstanbul, Birikim, 1978).

31. Bkz. Marcia Landy ve Lucy Fischer, "The Eyes of Laura Mars: A Binocular Critique", *Screen 23*, no. 3, Eylül-Ekim 1983: 4-19.

la bu kadar bilinçli olarak oynayan bir filmin kışkırtacağı türden eleştirileri dile getiren eleştirmen ve aydınların imgelerine de yer vererek, eleştiride öncelik hakkını kendine ayırmaya çalışır.

Öyleyse, kitle kültürünün tek tek yapıtlarının yakın metinsel çözümlemelerini sürdürmeyi ne kadar istesek de, Seyirlik Toplum çağında kitle kültürünün incelenmesi için iki başka çözümleyici işlem daha gereklidir. Bir yanda, her metnin ve her metindeki her ânın nasıl daha geniş bir *metinlerarasılığın* –montajın her parçayı herhangi bir kalıcı anlam ya da değerden soyan parçaları– parçası olduğunu anlamamız gerekir. Bu bakış açısına göre kitle kültürünün her parçası, Raymond Williams'ın ticari televizyonun özgül işleyişinin parçası olduğunu öne sürdüğü akışın bir parçası olarak incelenmelidir.[32] Akış, anlamlı birimlerin, tek anlamı global anlam-sızlık olan bir sistem tarafından aşılmasını içerir.

Öyleyse öbür yanda, bu montaja dayalı toplumsal metnin bütününü, bugünkü kapitalizmin topyekûn işleyişi içinde anlamamız gerekir. Aksi takdirde, çağdaş kitle kültürünün "tekinsizliği" dediğim şey karşısında şaşkın bir yabancılaşma konumunda kalırız. Akış kavramı kültürün her bir yapıtının nasıl devasa bir seyirliğin parçası haline geldiğini ima ediyorsa, seyirliğin nasıl bir Seyirlik *Toplum*'un kaynağı haline geldiğini, yani seyirliğin çağdaş toplumsal ilişkilerin kurulmasıyla nasıl iç içe geçtiğini açıklamak da bir o kadar önemlidir. Örneğin Eizykman'ın yapısalcılık sonrası avangardcılığının sınırlarının, çözümlemesini ilk evrede durdurmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz; Eizykman, kung fu filminin heyecanlı ama anlamsız bir seyirlik uğruna anlatıyı nasıl aştığını gayet iyi gösterir, ama bu tür seyirliğin geç kapitalizm içinde nasıl işlev görebileceğini incelemez, bu yüzden de seyirlik ve geç kapitalizmin uzlaşmaz güçler olduğu yolundaki kaçınılmaz modernist sonuçtan öteye geçemez.

Ama, kitle kültürü ve postmodern kültürün karışımı olacak bir geç kapitalist kültür fikrini benimsesek bile, burada ana hatlarıyla

32. Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, New York, Schocken Books, 1975 (Türkçesi: *Televizyon: Teknoloji ve Kültürel Biçim*, çev. Ahmet Ulvi Türkbağ, Ankara, Dost, 2003).

çizdiğim seyirlik toplumun her yerdeliği ve kadir-i mutlaklığıyla ilgili bazı önemli sınırları kaydetmem gerekiyor. Her şeyden önce seyirlik, kitle kültürünün daha eski, daha anlamlı tematik biçimlerinin seyirliğin daha geniş teşhiri içindeki varlığını dıştalamaz ya da engellemez. Hatta daha önce de belirttiğim gibi seyirliğin montajı, yer değiştirmeleriyle montaja tekil gücünü veren tematik öğeleri gerektirir; örneğin müzik klipleri seyrederken, açıklama gücü olabilecek ama nihai olarak bir yoruma yararlı hiçbir şey katmayacak belli imge ve göndergeleri görüyormuş gibi gelebilir insana. Jameson'ın postmodern kültüre atfettiği pastiş sürecinin bir parçası olarak, çağdaş kitle kültürü daha eski, daha sabit kültürel biçimlerle ilgili her türden anıştırmayla doludur; bu anıştırmalar belli belirsiz bazı yorumlayıcı ipuçları sunar gibidir (örneğin, 1950'lerin ideal annesi Donna Reed'in Miss Ellie olması belli belirsiz bir anlam taşır), ama sonuç olarak yalnızca yorumun, yeni sanatın tutarsızlığının içinden geçen tekanlamlı bir yol bulmanın imkânsızlığını bir kez daha vurgularlar.

Seyirlik kitle kültürünün belirli bir tarihsel biçim olduğu düşünüldüğünde, seyirliğin geleceğinin de tarihsel sınırlara bağımlı olacağını aklımızda tutmak isteyebiliriz. Gerçekten de, seyirliği geç kapitalizmin zorunlu sonucu olarak sunuyormuş gibi görünebilirsem de, geç kapitalizmin bireysel inisiyatif, öncü istilası gibi daha eski mitleri, işleyişinin bir parçası olarak nasıl koruduğunu da kaydetmek isteyebiliriz. Örneğin Reagancı an'da, en mitsel türden anlatılara yeniden yatırım yapılıyor gibidir; Reagan'ı öldürme girişimi bile güçlü kahramanın kaba maddiyat karşısındaki zaferi olarak anlatılaştırılacaktır: Hastaneye giderken şakalaşan, olaydan yalnızca birkaç hafta sonra ata binip odun kesebilen başkan. Reagan mitolojisi en eski aile, ataerkillik ve ev imgelerine seslenir; bu değerleri kutsamaya çalışan anlatılara geri dönüldüğünü görmek de rastlantı değildir. O halde, eğer postmodern kültür Oedipalizmin yerine yüceltmeyi sonsuza kadar yıkan yüzer gezer bir durum koyuyor gibi görünüyorsa, *Subay ve Centilmen* gibi güçlü bir anlatı bizi Propp tarzı büyülü öykünün en eski versiyonuna geri götürecektir: Külkedisi'ni sıkıntı ve angaryayla dolu bayağı bir varoluştan kurtaran bir beyefendinin kahramanı olduğu bir anlatıya (bu arada bütün bunlar,

şimdi bize "Aşk sizi ait olduğunuz yere yükseltecektir" diyen 60'ların radikali Joe Cocker'ın müziği eşliğinde gerçekleşir).

Bunun da ötesinde Reagancılık, sistematik olarak işlevsel olan bir aşırılığa adanmış anlatıda mit ve seyirliğin belli dolayımlarını teşvik eder gibi görünür. Yani, insana yabanıl, aşırı ve (bir filmin adının söylediği gibi) çılgın olmasını öneren bir dolu anlatı çıkar karşımıza, ancak bunu başarmanın yolu Amerikan üretkenliğinin sınırları içinde kalmaktır; soytarılığın, itaatsizliğin ve bencilliğin modern ordunun açtığı yeni alanda olabilecek en iyi şekilde karşılandığı, savaşan bir kuvvete üye olmanın uyumsuzların en uçta olanına gerçekten olabileceği her şey olma imkânını tanıdığı *Porky's*, *Polis Akademisi*, özellikle de (Reagancılık'tan önce yapılan ama onun habercisi olan) *Stripes* gibi filmler örnek gösterilebilir.

Hatta belirli tarihsel durumların, sabit mitlerin başka mitlerin yüzer gezer özgürleşmesiyle karışmasını gerektirdiğini savunacak kadar ileri gidebiliriz. Her şeyden önce, geç kapitalist toplumda seyirliğin gücünün cinsel farklılığın işlevlerine ayrılamayacak biçimde bağlandığını söylemek istiyorum; yani, mantıktan, akli denetimden özgürleşme vaadi genellikle kadının şeyleştirilmesi pahasına erkeğe sunulur.[33] Bu yüzden, daha önce söz ettiğim gibi "Fatoş"ta Baha'nın reddine kadınların ailevi bir güç olarak sabitlenmesi eşlik

33. Hatta bunun da ötesinde, kadınlığın seyirliğin ve özgür oyunun önünü kestiği düşünülen bütün güçlerle özdeşleştirilmesi, kadına karşı şiddetli bir saldırganlığa, onu sahneden uzaklaştırma girişimine yol açabilir. Tania Modleski'nin bu derlemedeki korku filmi üzerine denemesinde işaret ettiği gibi korku türü her bakımdan postmodern olabilir, enerjinin tam anlamda taşmasının önünde bir engel olarak görülen kadın imgesi dışında.

Benzer biçimde, başka yazarlar da Elaine Showalter'ın yeni erkek "karşıt giyim" türleri olarak söz ettiği şeyi –kadınları fetişleştirerek ya da tümüyle gözden uzaklaştırarak erkeklerde bir cinsel dönüşümün yolunu açan hayali ya da hayali olmayan bu söylemleri– incelemeye başlamışlardır. Bkz. Showalter, "Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year", *Raritan 3*, no. 2, Sonbahar 1983: 130-49. En yakın tarihte Alice Jardine eleştirel kuramların güya en avangardının (ona göre yıkıcılığı "kadın-olmak" olarak anlatmalarıyla Deleuze ve Guattari'nin çalışmaları) bile nasıl kadınları erkeklerin dönüşümünün ruhsal üreticilerinden ibaret kılarak mücadele imkânlarını erkeklerle sınırladığını ortaya koymuştur. Bkz. Jardine, "Woman in Limbo: Deleuze and His Br(others)", *Sub Stance 44/45*, 1984: 46-60.

eder. Kural olarak, seyirlik kadını hoppalığın önünü kesen anakronizma olarak, yeni dünyada ancak geleneksel klişelerin fetişleştirilmiş hatırlatıcıları olarak (örneğin erkeklerin okul ve orta sınıf adabını reddetme özgürlüğüne jartiyer, deri, siyah dantel vb. giyen kadınlarla ilgili Viktoryen ikonografinin eşlik ettiği müzik klibi) ya da kendi iradesine karşı yeni bir hayat tarzına döndürülmesi gereken tutucu bir bireysellik olarak varlığını sürdürebilecek bir figür olarak gösterir; örneğin savaş sonrasının müzikal filmi *The Pirate / Korsan Aşkı*'nda eğlence dünyasından nefret eden Manuela adlı genç kadın soytarı Serafin (Gene Kelly) tarafından hipnotize edilir, bu da onun içindeki oyunculuk gücünü açığa çıkarır; film, Manuela'nın bize söylediği bir şarkıyla bitirer: "Soytarı ol, soytarı ol."

Bütün bunlardan söz etmemin nedeni, eski kitle kuramlarımızın yerine yeni bir seyirlik kuramı koyarak sorunu çözemeyeceğimizi göstermek. Daha ziyade, bütünleştirici bir yöntem, eskinin tortusu olan ve yeni ortaya çıkmış her türden biçimi seyirlik içinde bir araya getiren ya da kaynaştıran bir toplumsal sistemle başa çıkmak için bilgi sistemlerini birleştiren bir yöntem inşa etmemiz gerekir. Bu denemedeki düşünceleri, karmaşık çağdaşlığımızın çözümlenmesine adıyorum.

11

Kadın Olarak Kitle Kültürü

Modernizmin Ötekisi

Andreas Huyssen

I

Modernizmin kurucusu olan metinlerden biri –herhangi bir anda böyle bir metin olduysa eğer– Flaubert'in *Madame Bovary*'sidir. Anlatıcının sözcükleriyle "sanatkârane olmaktan çok duygusal" bir mizacı olan Emma Bovary, aşk romanları okumaya bayılıyordu.[1] Flaubert, Emma'nın okuduklarını mesafeli, ironik üslubuyla şöyle tarif eder: "(Romanlar) aşk ve âşıklarla, peşindekilerden kaçıp metruk köşklerde kendinden geçen genç kadınlarla, her fırsatta boğazlanan arabacılar, her sayfada ölümüne koşturulan atlar, kasvetli ormanlar, aşk entrikaları, yeminler, hıçkırıklar, kucaklaşmalar ve gözyaşları, ay ışığının aydınlattığı kavşaklar, korulardaki bülbüller, aslanlar kadar cesur, kuzular kadar yumuşak huylu, olağanüstü erdemli, her zaman iyi giyimli, her fırsatta gözlerinden oluk oluk yaş akıtan soylularla doluydu."[2] Tabii Flaubert'in kendisinin de Rouen'de, lisedeki öğrencilik yıllarında aşk romanları çılgınlığına kapıldığı gayet iyi biliniyor; bu yüzden Emma Bovary'nin manastırdaki okumaları, Flaubert'in hayat hikâyesindeki bu veriler arkaplan alınarak okunmalı; bu, eleştirmenlerin genellikle gözardı ettiği bir nokta. Yi-

1. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, İng. çev. Merloyd Lawrence, Boston, Houghton, Mifflin, 1969: 29 (Türkçesi: *Madam Bovary*, çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul, Oda, 1995).

2. *A.g.y.*: 30.

ne de, genç Flaubert'in bu romanları –gerçekten yaşasaydı– Emma Bovary'nin okuyacağı gibi, ya da onları o dönemde okuyan kadınlar gibi okuyup okumadığını merak etmek için çok sayıda neden var.

Bu türden bir sorunun cevabı, belki de spekülatif kalmak zorunda. Spekülasyonun ötesinde olansa, Emma Bovary'nin birçok başka şeyin yanı sıra, basmakalıp aşk anlatısının kuruntuları ile Temmuz monarşisi sırasında Fransız taşra hayatının gerçekleri arasında kalan bir kadın okur olarak, aristokratik tensel aşkın yanılsamalarını yaşamayı deneyen ama burjuva gündelik hayatının sıradanlığına çarpıp parçalanan bir kadın olarak tanınmış olduğu gerçeğidir. Flaubert ise modernizmin babalarından biri, Emma Bovary'nin okumaya bayıldığı şeyin tavizsiz reddi üzerine kurulu bir estetiğin paradigmatik sözcülerinden biri olarak tanınmıştır.

Flaubert'in ünlü iddiası "Madam Bovary benim"e gelince: Flaubert'in ne söylediğini bildiğini varsayabiliriz, zaten eleştirmenler de uzun uzadıya Flaubert'le Emma Bovary'nin ortak yönlerini göstermeye çalışmışlardır – çoğunlukla da Flaubert'in Emma Bovary'nin "gerçek hayat"ta içine düştüğü ikilemi estetik olarak nasıl aştığını göstermek için. Bu tür tartışmalarda cinsiyet sorunu genellikle örtük kalır, bu yüzden de kendini çok daha güçlü biçimde belli eder. Oysa Sartre anıtsal kitabı *L'Idiot de la Famille*'de (Ailenin Delisi) Flaubert'in kendini kadın olarak görme fantezisinin altında yatan "nesnel nevroz"unun toplumsal ve ailevi koşullarını çözümler. Sartre, Flaubert'in bir yandan kendi hayali kadınlığını fetişleştirirken, bir yandan da döneminin gerçek kadınlara yönelik düşmanlığını nasıl paylaştığını, modernizm tarihinde çok yaygın bir imgelem ve davranış örüntüsü içinde yerini aldığını gerçekten başarılı bir biçimde göstermiştir.[3]

Erkeğin kadınla bu tür özdeşleşmesinin, erkek yazardaki bu tür hayali kadınlığın kendisinin tarihsel olarak belirlendiği yeterince açık. Olgunun, Flaubert'in durumundaki öznel nevroz koşullarından ayrı olarak, erkekliğin eylem, girişim ve ilerlemeyle, yani iş, endüs-

3. Karşılaştırmak için bkz. Gertrud Koch, "Zwitter-Schwestern: Weiblichkeitswahn und Frauenhass – Jean-Paul Sartres Thesen von der androgynen Kunst", *Sartres Flaubert lesen: Essays zu Der Idiot der Familie*, yay. haz. Traugott König, Rowohlt, Reinbek, 1980: 44-59.

tri, bilim ve hukuk alanlarıyla özdeşleştirildiği bir toplumda edebiyatın ve sanatın her geçen gün daha da marjinalleşmesiyle çok ilgisi var. Aynı zamanda, muhalif duruşlarını genellikle burjuva toplumuna karşı temellendiren erkek yazarların hayali kadınlığının, gerçek kadınların edebi girişimin dışında tutulmasıyla ve burjuva ataerkilliğinin kendisinin de kadın düşmanlığıyla rahatlıkla birlikte yürüdüğü açıkça ortaya çıkmıştır. Bu yüzden, paradigmatik "Madam Bovary benim" sözlerine rağmen, bir farklılık olduğunda ısrar etmeliyiz. Christa Wolf, "Hiç kimse hakkında yazmadan önce Cassandra kimdi?" sorusu üzerine eleştirel ve kurgusal düşüncelerinde sorunu şöyle ifade etmişti:

> Yüzyılı aşkın bir zamandır bu sözlere (Flaubert'in "Madam Bovary benim"ine) hayranız. Flaubert'in Madam Bovary'nin ölmesine izin vermek zorunda olduğunda döktüğü gözyaşlarına ve bu yaşlara rağmen yazabildiği harika romanının son derece net bir biçimde hesaplanmış kurgusuna da hayranız; ona hayran olmaktan vazgeçmemeliyiz ve vazgeçmeyeceğiz. Ne var ki Flaubert Madam Bovary değildi; bütün iyi niyetimize, bir yazarla sanatın yarattığı bir figür arasındaki gizli ilişki hakkında bildiklerimize rağmen, sonunda bu gerçeği görmezden gelemeyiz.[4]

Kitle kültürü tartışmasındaki toplumsal cinsiyet kayıtlarıyla ilgili tartışmamda önemli olan farklılığın bir yanı, kadın (Madam Bovary) aşağı edebiyatın –öznel, duygusal ve edilgen bir edebiyatın– okuru olarak konumlandırılırken, erkeğin (Flaubert) gerçek, sahici edebiyatın –nesnel, ironik ve estetik araçları üzerinde denetim sahibi bir edebiyatın– yazarı olarak belirmesidir. Elbette kadının ucuz ticari edebiyatın ateşli tüketicisi olarak konumlandırılması –ki bunu paradigmatik bir şey olarak görüyorum– "büyük (erkek) modernist"le aynı tür iddiaya sahip kadın yazarı da etkiler. Wolf, Ingeborg Bachmann'ın anlamı saptırılmış roman üçlemesi *Todesarten*'den (Ölme Biçimleri) Flaubert'in karşı örneği olarak söz eder: "*Malina*'daki adsız kadın da, *The Franza Case* adlı roman fragmanında hayatını bir türlü kendi avuçlarına alamayan, ona bir biçim veremeyen, kendi deneyimini

4. Christa Wolf, *Cassandra: A Novel and Four Essays*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1984: 300 (Türkçesi: *Kassandra*, çev. İlknur Tarkan, İstanbul, Afa, 1990).

başkalarına sunulabilir bir öyküye dönüştürmeyi bir türlü başaramayan, böyle bir öyküyü bir sanat ürünü olarak kendisinden üretemeyen Franza adlı kadın da Ingeborg Bachmann'ın kendisidir."[5]

Kendi romanlarından *The Quest for Christa T.*'de Wolf'un kendisi, yazan kadın için "Ben demenin zorluğu"nu vurgulamıştı. Edebi metinde "Ben" demenin sorunlu doğası –ki genellikle öznellik ya da kitsch'e doğru bir kayma olarak değerlendirilir– romantizm sonrası modernist yazarın merkezi zorluklarından biridir kuşkusuz. Modernliğin kendisi, önce tarihsel özellikler taşıyan belirli bir öznellik (burjuva yatırımcı ve modern bilimcinin yanı sıra Kartezyen cogito ve Kant'taki epistemolojik özne) için belirleyici koşulları yaratmışsa da bu öznelliğin içini giderek daha da boşaltmış, ifade edilmesini son derece sorunlu hale getirmiştir. Erkek olsun kadın olsun bütün modern sanatçılar bunu bilir. Ama Flaubert'in kendinden emin kişisel itirafı "Madam Bovary benim" ile romanın üslubunun ünlü "tarafsızlığı" arasındaki çarpıcı karşıtlığı düşünmek, buradaki farklılığı anlamamız için yeterlidir. Erkek ve kadın öznelliğinin modern burjuva toplumundaki temelde farklı olan toplumsal ve psikolojik kuruluşu ve onaylanması düşünüldüğünde, "Ben" demenin zorluğu, "tarafsızlığı" ve ona eşlik eden bir başka özelliği, benliğin estetik üründe şeyleşmesini erkek yazar kadar çekici ve zorlayıcı bir ideal olarak bulmayabilen kadın yazar için ister istemez farklı olmalıdır. Nihayet erkek kendi öznelliğini gündelik hayatta yaşantı düzeyinde sağlama aldığı sürece daha yüksek bir estetik amaç uğruna onu kolayca inkâr edebilir. Nitekim Christa Wolf, biraz tereddütle de olsa yeterince güçlü bir biçimde şu sonuca varır: "Bence estetik, tıpkı felsefe ve bilim gibi gerçekliğe daha yakınlaşmamızı mümkün kılmak için değil, onu savuşturmak, ona karşı korunmak için icat edildi."[6] Bir şeyi savuşturmak, dışarıdaki bir şeye karşı korunmak: Bu, gerçekten de Flaubert'den Roland Barthes'a ve öteki yapısalcılık sonrası yazarlara kadar modern estetiğin temel jesti gibidir. Christa Wolf'un gerçeklik dediği şey kuşkusuz Emma Bovary'nin aşk romanlarını (kitapları olduğu kadar aşkların kendisini de) içermek zorundadır; çünkü *Trivialliteratur*'ün reddi, kendini ve ürünlerini gün-

5. *A.g.y.*: 301. 6. *A.g.y.*: 300.

delik hayatın önemsiz ayrıntıları ve bayağılıklarından uzaklaştırmayı hedefleyen modernist estetiğin kurucu özelliklerinden biri olmuştur. Sanatın özerkliğini savunanların iddialarının tersine, metinsellik ideologlarının da tersine, modern hayatın gerçekleri ve kitle kültürünün tüm toplumsal alana uğursuz bir biçimde yayılması, estetik modernizmin ifade biçimine daima çoktan kayıtlıdır. Kitle kültürü başından beri modernist tasarının gizli, örtük anlamı olmuştur.

II

Burada beni özellikle ilgilendiren, on dokuzuncu yüzyılda kendine zemin edinen bir anlayış; gerçek ya da sahici kültür erkeklerin ayrıcalığı olarak kalırken, kitle kültürünün bir biçimde kadınla ilişkili olduğu anlayışıdır. Kadınların "yüksek sanat" alanının dışında bırakılması geleneği kuşkusuz ilk kez on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmadı, ama endüstri devrimi ve kültürel modernleşme çağında yeni yananlamlar kazandı. Stuart Hall, kitle kültürü tartışmasının gizli öznesinin tam da "kitleler", yani onların siyasi ve kültürel özlemleri, mücadeleleri ve kültürel kurumlar aracılığıyla edilgen hale getirilmesi olduğuna işaret ederken tümüyle haklıdır.[7] Ama on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyıl başında, Hall'un deyişiyle "kapıda patırtı çıkaran" kitleler tehdidi yardıma çağırılıp (yine kitle kültürünün neden olmakla suçlandığı) kültür ve uygarlığın çöküşüne ağıt yakılırken, burada bir başka gizli özne daha vardı. Avrupa'daki yeni doğan sosyalizm ve ilk önemli kadın hareketi çağında kapıyı çalan, erkek egemen bir kültürün kapısını çalan kitleler aynı zamanda kadınlardı. Yüzyıl başlarında geleneksel olsun modern olsun yüksek kültür erkek etkinliklerinin ayrıcalıklı alanı olarak kalırken, siyasi, psikolojik ve estetik söylemin kitle kültürünü nasıl ısrarla, saplantıya varacak bir biçimde dişil olarak sınıflandırdığını gözlemek gerçekten çarpıcıdır.

Kuşkusuz o zamandan bu yana bazı eleştirmenler *kitle* kültürü kavramından vazgeçtiler; "savunucularına uygun gelebilecek şu yo-

7. Stuart Hall, Yirminci Yüzyıl Araştırmaları Merkezi'ndeki Kitle Kültürü Konferansı'nda (İlkbahar 1984) sunulan tebliğ.

rumu baştan dışarıda bırakmak" için: "Bu, kitlelerin kendilerinden, kendiliğinden bir biçimde ortaya çıkan bir kültür, popüler sanatın çağdaş biçimi gibi bir şeydir."[8] Nitekim Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisi terimini ortaya attılar; Enzensberger bilinç endüstrisi diyerek kavrama yeni bir boyut kazandırdı; ABD'de Herbert Schiller zihin yöneticilerinden söz eder, Michael Real kitle dolayımlı kültür terimini kullanır. Bu terminoloji değişikliklerinin ardındaki eleştirel niyet açıktır: Hepsi, modern kitle kültürünün yukarıdan yönetildiği ve dayatıldığını, temsil ettiği tehdidin kitlelerden değil endüstriyi çalıştıranlardan kaynaklandığını ima ederler. Bu tür bir yorum, kitle kültürünün kitlelerden kendiliğinden olarak ortaya çıkan geleneksel popüler sanat biçimleriyle aynı şey olduğu yolundaki çocuksu anlayışa yönelik son derece kabul edilebilir bir düzeltme işlevi görebilirse de, ilerde de göstereceğim gibi eski "kitle kültürü" terminolojisinin beraberinde getirdiği toplumsal cinsiyetle ilgili bütün bir yananlamlar ağını, yani kitle kültürünü esas olarak dişil gösteren yananlamları siler, ki yine cinsiyetle ilgili olarak açık bir biçimde "yukarıdan dayatılan", modernizm/kitle kültürü ikileminin tarihsel ve retorik belirlenimlerini anlamak açısından merkezi olmaya devam eden yananlamlardır bunlar.

"Kitle kültürü" teriminden terminolojik olarak uzaklaşmanın, aslında "kitleler"le ilgili eleştirel düşüncedeki değişimleri yansıttığı ileri sürülebilir. Gerçekten de, 1920'lerden bu yana kitle kültürü kuramları –örneğin Frankfurt Okulu'nunkiler– kitle kültürünü açık bir biçimde dişil olarak nitelendirmeyi büyük ölçüde bırakmışlardır. Bunun yerine kitle kültürünün kendini sürekli yenileme, teknolojik yeniden üretim, yönetim ve Sachlichkeit gibi özelliklerini, yani popüler psikolojinin kadınlıktansa erkekliğin alanına atfettiği özellikleri vurgularlar. Yine de eski düşünme tarzı, tartışmada değilse bile dilde tekrar tekrar su yüzüne çıkar. Nitekim Adorno ve Horkheimer, kitle kültürünün "kastrasyon tehdidinden vazgeçemeyeceğini"[9] id-

8. Theodor W. Adorno, "Culture Industry Reconsidered", *New German Critique 6*, Sonbahar 1975: 12.

9. Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1982: 141(Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul, Kabalcı, 2010).

dia ederler; "Kitle kültürü, kadının aynasına göre ülkenin en güzelidir"[10] derken onu masaldaki kötü kalpli kraliçe olarak açık bir biçimde dişilleştirirler. Benzer biçimde Siegfried Kracauer kitle süsü üzerine yeni ufuklar açan denemesinde –gerçi sonra daha çok aklileştirme ve standartlaşma yönleri üzerinde duracaktır ama– tartışmaya okura Tiller kızkardeşlerin bacaklarını hatırlatarak başlar.[11] Bu tür örnekler, kitle kültürü kavramının üzerindeki, esas olarak on dokuzuncu yüzyıla ait dişillik kaydının, on dokuzuncu yüzyılın kitle kültürünü kadın olarak mistikleştirmesinin üstesinden gelmek için epey çalışan eleştirmenler arasında bile nüfuzunu yitirmediğini gösterir.

Kitle kültürü kuramlaştırılırken bu tür toplumsal cinsiyet klişelerinin yeniden canlandırılması, modernist/avangard yazının sözde dişilliğiyle ilgili günümüzdeki tartışmayı da etkileyebilir. Nitekim geleneksel kitle kültürü/modernizm ikileminin on dokuzuncu yüzyıl ortasından bu yana temel bir kayıtta dişil/eril olarak cinsiyetleştirildiği gözlemi, son zamanlarda Fransız eleştirmenlerinin modernist ve avangard yazın alanının esasen dişil olduğu iddialarını tartışma götürür hale getirir gibidir. Kuşkusuz, belki en iyi ifadesini Kristeva'nın yapıtında bulan bu yaklaşım, modernizmin sözgelimi benim buradaki tartışmada vurguladığım Flaubert-Thomas Mann-Eliot aksında değil de Mallarmé-Lautréamont-Joyce aksında odaklanır. Buna rağmen iddiaları orada bile problematik olmaya devam eder. Böyle bir bakış bütün bir kadın edebiyatı geleneğini görünmez kılma tehdidini içermenin yanı sıra, temel kuramsal varsayımı –"dişil olan'ın ortak dilde kaydedilemeyen olduğu"[12]– on sekizinci yüzyıl sonundan bu yana edebiyata damgasını vuran bütün bir hayali erkek dişilliği tarihine problematik olarak yakın kalmaya da devam eder.[13] Bu bakış, ancak Madame Bovary'nin piyasa romanlarıyla

10. Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, "Das Schema der Massenkultur", Adorno, *Gesammelte Schriften 3* içinde, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981: 305.

11. Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament", *New German Critique 5*, İlkbahar 1975: 67-76 (Türkçesi: *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, İstanbul, Metis, 2011).

12. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, "Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality", *New Literary History 16*, no. 3, İlkbahar 1985: 516.

"doğal" bağı, yani kadınları ısrarla kitle kültürüyle ilişkilendiren söylem düpedüz görmezden gelinirse ve erkeklerdeki kadın düşmanlığının Nietzsche gibi dört dörtlük bir örneğinin kadının konumundan konuştuğu söylenirse mümkün hale gelebilir. Son zamanlarda Teresa de Lauretis, Nietzsche ve Derrida'nın içinden konuştukları kadın konumunun her şeyden önce boş olduğunu, bu konuma kadınlar tarafından sahip çıkılamayacağını ileri sürerek dişilliğin Derridacı kullanımını eleştirmiştir.[14] Gerçekten de, Flaubert ve Nietzsche'den yüzyıldan fazla bir zaman sonra hayali erkek dişilliğinin bir başka versiyonuyla karşı karşıyayız; bu tür kuramların savunucularının (buna başlıca kadın kuramcılar da dahil) kendilerini siyasi feminizmin herhangi bir biçiminden uzak tutmak için ellerinden geleni yapmaları rastlantı değil. Fransızların modernizmin "dişil" yanıyla ilgili okumaları, cinsiyet ve cinsellik hakkında, eleştirel olarak, daha egemen modernizm anlatılarına karşı döndürülebilecek ilginç soruları gündeme getirdi. Yine de, modernist yazının toptan dişil olarak kuramlaştırılmasının, modernizmin yörüngesindeki güçlü erkek yanlısı ve kadın düşmanı akımı, kadınları ve kitleleri küçük gördüğünü tekrar tekrar ifade eden, Nietzsche'nin en etkili ve ifade yeteneği en güçlü temsilcisi olduğu bu akımı düpedüz görmezden geldiği apaçıktır.

Öyleyse, kitle kültürünün dişil olarak algılanmasının tarihi üzerinde duralım biraz. On dokuzuncu yüzyıl sonuna ait belgeler tekrar tekrar kitle kültürüne pejoratif dişil özellikler atfeder – burada kitle kültüründen tefrika romanları, popüler kültürlerin ve aileye yönelik dergileri, kitap ödünç veren kütüphanelerde bulunan türden kitapları, en çok satan kitaplar listelerine giren romanları ve benzerlerini kastediyorum, yoksa işçi sınıfı kültürünü ya da eski popüler kültürlerin veya halk kültürlerinin kalıntılarını değil. Birkaç örnek yeterli olacaktır. Goncourt kardeşler, birçoklarınca ilk doğalcı bildirge sa-

13. On sekizinci yüzyıldan bu yana erkeklerin kadınlıkla ilgili imgeleri üzerine kusursuz bir çalışma için bkz. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

14. Teresa de Lauretis, "The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender", *Semiotica*, İlkbahar 1985, Şiddet Retoriği üzerine özel sayı.

yılan *Germinie Lacerteux* (1865) adlı romanlarının öndeyişinde sahte roman olarak adlandırdıkları roman türüne saldırırlar. Onlara göre sahte roman "açık saçık önemsiz yapıtlar, sokak kadınlarının anıları, yatak odası itirafları, yakası açılmadık erotik ifşaatlar, kitapçı vitrinlerindeki resimlerde rezilane çiftleşme sahneleri"dir. Gerçek romansa (*le roman vrai*) "ciddi ve arı"dır. Bilimselliği ile ötekilerden ayrılır ve duygusallık yerine yazarların "klinik bir aşk tablosu" (*une clinique de l'amour*)[15] olarak adlandırdıkları şeyi sunar. Yirmi yıl sonra, Michael Georg Conrad'ın Almanya'da "die Moderne"in başlangıcına işaret eden *Die Gesellschaft* (1885) dergisinin ilk sayısının giriş yazısında yayın yönetmeni edebiyat ve eleştiriyi "her iki cinsten kibar sosyete kuşlarının ve dedikodu meraklılarının hâkimiyetinden" ve "kocakarı eleştirisinin" boş ve gösterişli belagatinden kurtarma amacında olduğunu dile getirir. Ardından, o yıllarda çok tutulan edebi aile dergilerine karşı bir polemik başlatır: "Edebiyat ve sanat mutfağında çalışanlar ünlü patates ziyafetini tasarruf ve taklit etme sanatında mutlak bir ustalık kazanmışlardır. ... Bu, her biri patatesi farklı bir kılıkta sunan on iki tabaktan oluşur."[16] Bir kez mutfak bir eğretileme aracılığıyla kitle kültürü üretiminin yeri olarak tarif edildiğinde, Conrad'ın insanları "*arg gefährdete Mannhaftigkeit*"ı (ciddi bir tehdit altındaki erkekliği) yeniden kurmaya, düşünce, şiir ve eleştiride yiğitlik ve cesareti (*Tapferkeit*) onarmaya çağırmasına şaşmayız.

Bu tür ifadelerin, kadınların estetik ve sanatsal yeteneklerinin erkeklerinkinden aşağı olduğu yolundaki geleneksel anlayışa dayandığı kolayca görülebilir. Kadınlar sanatçının esin kaynağı olabilirler, evet, ama bunun dışında esin perileri için *Berufsverbot*'turlar [meslekten men edilmiş],[17] tabii aşağı türlerle (çiçek ve hayvan resimleriyle) ve dekoratif sanatlarla yetinmedikleri takdirde. Her hal ve şartta, aşağı kitle kültürünün dişil olarak sınıflandırılması, modernizmde (özellikle de resimde) bir erkek yüceltmesinin ortaya çık-

15. Edmond ve Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, İng. çev. Leonard Tancock, Harmondsorth, Penguin, 1984: 15.

16. *Die Gesellshaft 1*, no. 1, Ocak 1885.

17. Karşılaştırmak için bkz. Cäcilia Rentmeister, "Berufsverbot für Müsen", *Äesthetik und Komunikation 25*, Eylül 1976: 92-113.

masıyla birlikte gider ki bu feminist araştırmaların bütünüyle belgelediği bir şeydir.[18] On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ilginç olan ise belli bir zincirleme gösterme etkisidir: Kadının bir sanatçı olarak aşağılığı saplantısından (bu düşüncenin klasik savunucusu, 1908 tarihli *Die Frau und die Kunst*'ün yazarı Karl Scheffler'dir) kadının kitle kültürüyle ilişkilendirilmesine (Hawthorne'un "mürekkep yalamış kadınlardan oluşmuş lanetli ayaktakımı" sözlerine dikkat), nihayet kadının siyasi bir tehdit oluşturan kitlelerle özdeşleştirilmesine varılır.

Bu tartışma çizgisi hep Nietzsche'ye geri gider. Nietzsche'nin kitlelere dişil özellikler atfetmesi, modern demokrasi ve onun sahte kültürünün tavizsiz muhalifi, acı çeken yalnız bir adam olan sanatçı-filozof-kahraman figürüne dayalı estetik anlayışına bağlanır daima. Bu bağın oldukça tipik örnekleri Nietzsche'nin Wagner'e karşı yürüttüğü polemikte bulunabilir; Nietzsche için Wagner, kitlelerin ortaya çıktığı, kültürün kadınlaştığı bir çağda sahici kültürün çöküşünün paradigmasıdır: "Sanatçılar, dehalar için tehlike ... kadındır: Kadınların hayranlığı onları çöküşe götürür. Hemen hiçbiri, kendilerine tanrıymış gibi davranıldığında çökmeyecek –ya da 'kurtulmayacak'– kadar karakter sahibi değildir: Çok geçmeden kadınların düzeyine inerler."[19] Nietzsche, Wagner'in müziği seyirlikten, tiyatrodan, kuruntudan ibaret kılarak kadınların hayranlığına boyun eğdiğini ima etmektedir:

> Wagner'in nereye ait olduğunu açıkladım – müzik tarihine *değil*. Yine de o tarihin içinde neye işaret ediyor? *Müzikte oyuncunun doğuşuna* ... İnsan bunu bizzat elleriyle kavrayabilir: Büyük başarı, kitleler karşısında başarı artık sahici olanların yanında değil; buna ulaşmak için oyuncu olmak gerekiyor. Victor Hugo ve Richard Wagner, ikisi de aynı şeyi gösteriyor: Çökmekte olan kültürlerde, kararların kitlelerce verildiği kültürlerde, sahi-

18. Karşılaştırmak için bkz. örneğin Carol Duncan ve Norma Broude'nin *Feminism and Art History*'deki (yay. haz. Norma Broude ve Mary D. Gerrard, New York, Harper & Row, 1982) denemeleri ya da Valerie Jaudon ve Joyce Kozloff'un gerekli alıntıları belgeleyen çalışması ("'Art Hysterical Notions' of Progress and Culture", *Heresies 1*, no. 4, Kış 1978: 38-42).

19. Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner, The Birth of Tragedy and the Case of Wagner* içinde, İng. çev. Walter Kaufmann, New York, Random House, 1967: 161.

cilik gereksiz, yararsız hale gelir, bir yükten ibaret kalır. Ancak oyuncu hâlâ *büyük* coşku uyandırabilir.[20]

Ardından Wagner, tiyatro, kitle, kadın, hepsi gerçek sanatın dışında, ona karşı bir gösterim ağı oluşturur: "Hiç kimse sanatının en ince anlamlarını tiyatroya taşıyamaz, tiyatro için çalışan sanatçı hiç mi hiç taşıyamaz – eksik olan yalnızlıktır; mükemmel olanın tanıklara tahammülü yoktur. Tiyatroda insan halk, sürü, kadın, sofu, oy veren öküz, müşteri, budala, kısacası *Wagnerci* olup çıkar."[21] Nietzsche'nin buradaki amacı elbette dram ya da trajediye karşı bir saldırı değildir; onlar onun için kültürün en yüksek tezahürleri olmaya devam eder. Nietzsche tiyatroyu "kitlelerin isyanı"[22] olarak nitelendirirken, durumcuların daha sonra seyirlik toplum olarak ayrıntılandıracakları, Baudrillard'ın da suret olarak kınayacağı şeyi haber verir. Ayrıca, filozofun kültürün çöküşünden teatralliği sorumlu tutması rastlantı değildir. Sonuç olarak, burjuva toplumunda tiyatro, tam da oyunculuk özgün ve üretken olmaktan çok taklitçi ve yeniden üretime yönelik bir şey olarak görüldüğünden, kadınlara sanatta önemli bir yer veren az sayıdaki alandan biriydi. Dolayısıyla Nietzsche'nin Wagner'in müziği kadınlaştırması olarak algıladığı şeyde, onun "sınırsız melodisi"ne saldırısında –"insan denize yürür, zamanla ayakların altındaki sağlam zemini yitirir, nihayet kendini hiçbir çekince koymadan öğelere teslim eder"[23]– burjuva kültürünün mekanizmalarının aşırı keskin bir eleştirisiyle o kültürün cinsiyetçi eğilim ve önyargılarının sergilenmesi bir arada yürür.

20. *A.g.y.*: 179.

21. Friedrich Nietzsche, *Nietzsche Contra Wagner, The Portable Nietzsche* içinde, yay. haz. ve çev. Walter Kaufmann, Harmondsworth ve New York, Penguin, 1976: 665.

22. Nietzsche, *The Case of Wagner*: 183.

23. Nietzsche, *Nietzsche Contra Wagner*: 666.

III

Kadının kitleyle özdeşleştirilmesinin önemli siyasi sonuçları kolayca görülebilir. Nitekim Mallarmé'nin *reportage universel*'le (yani kitle kültürü) dalga geçmesi, bunun *suffrage universel*'e (genel oy hakkı) olan pek de gizli sayılamayacak göndermesi, zeki bir cinas olmaktan fazla bir şeydir. Sorun, sanat ve edebiyat sorunlarının çok ötesine uzanır. On dokuzuncu yüzyıl sonunda erkeklerin gözündeki belli bir geleneksel kadın imgesi, modernleşmenin ve yeni toplumsal çelişkilerin yanı sıra 1848 devrimi, 1870 Komünü ve Avusturya'da olduğu gibi liberal düzeni tehdit eden gerici kitle hareketlerinin doğuşu gibi belirli tarihsel olayların yol açtığı her türden yansıtma, yer değiştirmiş korku ve (hem kişisel hem de siyasi) kaygının içinde biriktiği bir depo gibiydi.[24] Dönemin dergi ve gazetelerinin incelenmesi, proleter ve küçük burjuva kitlelerin ısrarla bir kadın tehdidinin terimleriyle tarif edildiğini gösterecektir. Histerik azgın ayaktakımı, yutucu isyan ve devrim tufanları, büyük şehir hayatının bataklığı, her yere sızan kitleselleşme balçığı, barikatlardaki kızıl orospu figürü imgeleri, bütün bunlar, medyanın ana akımının olduğu kadar, sosyal psikolojisini Klaus Theweleit'in *Männerphantasien* (Erkek Fantezileri)[25] adlı çalışmasında keskin bir biçimde çözümlediği on dokuzuncu yüzyıl sonu, yirminci yüzyıl başı sağcı ideologların yazdıklarına da egemendir. Liberalizmin önemini yitirdiği bu çağdaki kitle korkusu aynı zamanda bir kadın korkusudur, denetimden çıkmış doğa korkusu, bilinçdışı korkusu, cinsellik korkusu, kimliğin ve sabit ego sınırlarının kitlenin içinde yitirilmesinin korkusudur.

Bu tür düşüncenin bir örneğini Gustave Le Bon, Freud'un *Massenpsychologie und Ich-Analyse*'inde (1921; Kitle Psikolojisi ve

24. On dokuzuncu yüzyıl sonundan faşizme kadar kitleler, seçkinler ve önderlerle ilgili siyasi ve sosyolojik söylemdeki anlamsal kaymalar üzerine yeni bir tartışma için bkz. Helmuth Berking, "Mythos und Politik: Zur historischen Semantik des Massenbegriffs", *Ästhetik und Kommunikation 56*, Kasım 1984: 35-42.

25. İki ciltlik yapıtın İngilizce çevirisi: Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1987; Polity Press, 1987.

Ego Çözümlemesi) gözlemlediği gibi, o yıllarda Avrupa'da yaygın olan tartışmaların özetinden ibaret olan müthiş etkili yapıtı *La Psychologie des foules*'de (1895, Kitle Psikolojisi) vermiştir. Le Bon'un yapıtında erkeğin kadın korkusu ile burjuvanın kitle korkusu birbirinden ayırt edilemez: "Kalabalık her yerde dişil özelliklerle ayırt edilir."[26] Ve: "Kalabalığın duygularının basitliği ve abartısı, yığınların kuşkuyu da de belirsizliği de tanımadığını gösterir. Tıpkı kadınlar gibi kalabalık da hemen uçlara savrulur... Tek başına bir birey söz konusu olduğunda pek bir güç kazanamayacak olan bir antipati ya da hoşnutsuzluk başlangıcı, kalabalık içindeki bir birey söz konusu olduğunda hemen çılgın bir nefrete dönüşür."[27] Ardından korkularını, on dokuzuncu yüzyılda uygarlığa yönelik kadın tehdidi bütün öteki örneklerden çok daha iyi –simgecilerin tuvallerinde sık sık resmedilen Judith ve Salomé'lerden bile daha iyi– temsil eden o ikona başvurarak özetler: "Kalabalıklar bir biçimde eski çağ hikâyelerindeki sfenkse benzer: Psikolojilerinin sunduğu sorunlara bir çözüm bulmak ya da onlar tarafından yutulmak üzere kendimizi teslim etmemiz gerekir."[28] Erkeklerin yutucu dişillik korkusu burada, akılcı burjuva düzenine gerçekten bir tehdidi temsil eden metropol kitlelerine yansıtılır. İktidarı kaybetme kuruntusu, o burjuva düzeninde erkek psikolojisinin olmazsa olmaz koşulunu oluşturan muhkem ve sabit ego sınırlarını kaybetme korkusuyla birleşir. Le Bon'un kitlelerin sosyal psikolojisiyle ilgili söylediklerini, modernizmin sfenkse dönüşme korkularına bağlamak isteyebiliriz. Nitekim devşirme, metalaştırma ve "yanlış" tür başarı gibi yöntemlerle kitle kültürü tarafından yutulma kâbusu, kendi alanını sahici sanatla sahte kitle kültürü arasındaki sınırları takviye ederek korumaya çalışan modern sanatçının sürekli korkusudur. Burada da sorun, yüksek sanat ile kitle kültürünün ve devşirdiklerinin değersizleştirilmiş biçimlerini ayırt etme arzusu değildir. Sorun daha çok, değersizleştirilenin ısrarla dişil olarak sınıflandırılmasıdır.

26. Gustave Le Bon, *The Crowd*, Harmondsworth ve New York, Penguin, 1981: 39 (Türkçesi: *Kitleler Psikolojisi*, çev. Selahattin Demirkan, İstanbul, Yağmur, 2005).

27. *A.g.y.*: 50. 28. *A.g.y.*: 102.

IV

Kitle kültürü ve kitlelere yönelik bu tür paranoid bir bakışla ilişki içinde görüldüğünde, modernist estetiğin kendisi (en azından temel kayıtlarından birinde), modern deneyimin ateşlerinde çelik gibi sertleşmiş bir kahramanlıktan çok, bir tepkisel oluşum olarak görünmeye başlar. Fazlaca basitleştirmek pahasına, modernist estetiğin çekirdeği gibi bir şeyden, onyıllar boyunca egemen kalmış, kendini edebiyat, müzik, mimarlık ve görsel sanatlarda (çeşitli medya biçimlerine bağlı olarak değişik biçimlerde) belli eden, eleştiri tarihini ve kültürel ideolojiyi müthiş etkilemiş bir çekirdekten söz edilebileceğini ileri süreceğim. Modernist sanat yapıtının birbirini izleyen ilahlaştırmalar sonucu neye dönüştüğüyle ilgili ideal bir kavram inşa etseydik –tartışma zeminini kaydıran yapısalcılık sonrası modernizm arkeolojisini dışarıda bırakacağım– büyük olasılıkla şöyle bir şey olurdu:

– Yapıt özerktir, kitle kültürü ve gündelik hayat alanlarından tümüyle ayrıdır.

– Kendi kendine gönderme yapar, kendi kendinin farkındadır, çoğu zaman ironik, belirsiz ve katı bir biçimde deneyseldir.

– Bir Zeitgeist ya da kolektif bir zihinsel durumun değil, tümüyle bireysel bir bilincin ifadesidir.

– Deneysel doğası onu bilime benzer kılar; bilim gibi o da bilgiyi üretir ve taşır.

– Flaubert'den bu yana modernist edebiyat, dile yönelik ısrarlı bir araştırma ve yüzleşmedir. Manet'den bu yana modernist resim de aracın kendisinin –tuvalin düzlüğü, figürlerin, boyanın ve fırçanın yapısı, çerçeve sorunu– aynı ölçüde ısrarlı bir biçimde işlenmesini içerir.

– Modernist sanat yapıtının en önemli öncülü, bütün klasik temsil sistemlerinin reddi, "içerik"in yok edilmesi, öznellik ve yazarın sesinin silinmesi, benzerlik ve gerçeğe benzerliğin tanınmaması ve ne türden olursa olsun gerçekçilik talebinin kovulmasıdır.

– Sanat yapıtı ancak sınırlarını takviye ederek, arılığını ve özerkliğini koruyarak, kitle kültürü ve gündelik hayatın gösterge sistemlerinden kendini uzak tutarak –burjuva toplumunun gündelik hayat kültürüne olduğu kadar burjuva toplumunun kültürel ifadesinin temel biçimleri olarak görülen kitle kültürü ve eğlenceye de– muhalif konumunu koruyabilir.

Bu estetiğin ilk örneklerinden biri, Flaubert'in ünlü "soğukkanlılığı" ve "hiçbir şey hakkında, hiçbir dışsal bağlantısı olmayan, üslubunun içsel gücü sayesinde kendi başına bütünlüğünü koruyan bir kitap" yazma arzusudur. Flaubert hem (Nietzsche'den Roland Barthes'a) savunucuları hem de (Georg Lukács gibi) suçlayıcıları için edebiyatta modernizmin temelini atan kişidir, denilebilir. Bu modernist estetiğin başka tarihsel biçimleri arasında doğalcının duygularına kapılmayan, teşrih edici bakışı;[29] on dokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana çeşitli klasikçi ya da romantik kılıklarıyla sanat için sanat öğretisi; yüzyıl başında çok sık rastlanan, sanatı ölüm ve erkekliğin yanına kaydedip, hayatı aşağı ve kadınsı olarak değerlendiren sanat-hayat ikileminde ısrar; son olarak Kandinsky'den New York School'a mutlakçı soyutlama iddiaları var.

Ama modernizm öğretisinin (ve ona eşlik eden kitsch'e yönelik suçlamaların) tek partili devletin estetik alandaki karşılığı gibi bir şey haline gelmesi ancak 1940'lar ve 50'lerde gerçekleşti. Bugün varolan yapısalcılık sonrası dil ve yazı ile cinsellik ve bilinçdışı anlayışlarının ne ölçüde tümüyle yeni kültürel ufuklara doğru postmodern bir yola çıkış olduğu ya da eski modernizm anlayışlarına yönelik güçlü bir eleştiri içermelerine rağmen modernizmin kendisinin bir mutasyonunu temsil edip etmedikleri, cevabını hâlâ bilmediğimiz bir soru.

Burada amacım, karmaşık modernizm tarihini bir soyutlamaya indirgemek değil. İdeal modernist yapıtın çeşitli katman ve bileşenlerinin belli tarihsel ve kültürel kümelenmelerdeki belli yapıtlar içinde okunması gerektiği apaçık. Örneğin özerklik kavramı, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde kavramı ilk kez kullanan Kant için, 1850'lerde Flaubert ya da İkinci Dünya Savaşı sırasında Adorno ya da bugün Frank Stella için olduğundan oldukça farklı tarihsel belirlenimler taşır. Daha çok şunu söylemek istiyorum: O karmaşık tarihi şematik bir paradigmaya, temel amacı geçmişin bugünle ilişkisi içinde olabilecek en zengin okumasındansa, çoğu zaman bugün varolan este-

29. Doğalcılık, gerçekçi betimlemeye yakınlığı yüzünden her zaman modernizm tarihi içinde değerlendirilmese de, Georg Lukács'ın ısrarla işaret ettiği gibi açık bir biçimde bu bağlama girer.

tik pratiğin meşrulaştırılması gibi görünen bir paradigmaya dönüştürenler bizzat modernizmin sözcüleridir.

Amacım modernizmin yalnızca tek, erkek, cinsel bir politikası olduğunu, buna karşı kadınların kendi seslerini, kendi dillerini, kendi kadınsı estetiklerini bulmak zorunda olduklarını söylemek de değil. Söylemek istediğim (sonuç olarak modernlerin kahramanlığı artık pek kahramanca görünmüyorsa da) Marinetti, Jünger, Benn, Wyndham Lewis, Céline (Marx, Nietzsche ve Freud'dan söz etmeye bile gerek yok) gibi modernistlerde açıkça görülen, başka birçoklarında da örtük olan güçlü erkek yanlısı yüceltmenin kitle kültürünün ısrarla kadınsı ve aşağı olarak sınıflandırılmasıyla bir biçimde ilgili olduğudur. Modernist sanat yapıtının özerkliği sonuç olarak daima bir direnmenin, bir kaçınmanın, bir bastırmanın –kitle kültürünün ayartıcı cazibesine direnme, daha geniş bir seyirci kitlesini hoşnut etmeye çalışmanın vereceği zevkten kaçınma, modern ve zamanın kıyısında olmanın katı taleplerini tehdit edebilecek her şeyin bastırılması– sonucudur. Sanatta arılık ve özerklik üzerindeki bu modernist ısrar ile Freud'un id üzerinde egoya ayrıcalık tanıması ve esnek ama sabit ego sınırlarındaki ısrarı ve Marx'ın tüketimdense üretime ayrıcalık tanıması arasında apaçık akrabalıklar vardır. Sonuç olarak kitle kültürünün cazibesi, insanın kendisini rüyalar ve kuruntularda kaybetmesi ve üretmektense yalnızca tüketmek tehdidi olarak tarif edilegelmiştir.[30] Bu yüzden, burjuva toplumuna karşı reddedilemez muhalif konumuna rağmen, burada tarif edildiği biçimiyle modernist estetik ve onun katı çalışma ahlakı, temel bir açıdan aynı zamanda o toplumun zevk ilkesinin değil, gerçeklik ilkesinin yanındaymış gibi görünür. Modernizmin en büyük yapıtlarından bazılarını bu gerçeğe borçluyuz, ama bu yapıtların büyüklüğü, modernliğin özerk şaheserleri olarak bizzat kuruluşlarına içkin olan genellikle tek boyutlu toplumsal cinsiyet izlerinden ayrılamaz.

30. Üretim/tüketim paradigmasının kitle kültürü tartışmasıyla ilişkisi için bkz. Tania Modleski, "Femininity as Mas(s)querade: A Feminist Approach to Mass Culture", *High Theory, Low Culture* içinde, yay. haz. Colin McCabe, Manchester, The University of Manchester Press, 1986.

V

Burada daha derindeki sorun, modernizmin, onu doğuran, çeşitli aşamalarında onu besleyip büyüten modernleşmenin ana kaynağıyla ilişkisi sorunudur. Daha açık bir dille ifade edersek, sorulması gereken soru şudur: Modernist tasarının apaçık heterojenliğine rağmen, modernle ilgili belirli bir evrenselleştirici hikâye edebiyat ve sanat eleştirisinde neden bu kadar uzun süre egemenliğini sürdürebildi ve kültürel kurumlardaki hegemonyasını neden bugün bile pek sarsılmadan sürdürebiliyor? Sorgulanması gereken, modernist estetiğin şiirsel sözcüğün ezeli ve ebedi gücüne olan düşkünlüğüyle görünürde reddettiği modernleşme ve ilerleme miti ve ideolojisiyle olan sözde muhalif ilişkisidir. Çeşitli söylemlerde dizginlenmemiş bir ilerlemeye ve modernliğin lütuflarına olan inancı ciddi biçimde sorgulamaya başlayan postmodern çağımızdan bakıldığında, modernizmin en muhalif, en burjuva karşıtı tezahürlerinde bile, görünürde reddettiği aynı sıradan modernleşmenin süreç ve basınçlarına nasıl derinden bulaştığı açıkça görülür. Özellikle endüstriyel ve endüstri sonrası kapitalizmin ekolojik ve çevresel eleştirisi ve burjuva ataerkilliğinin bundan farklı ama buna eşlik eden feminist eleştirisi ışığında, modernizmle modernleşme miti arasındaki gizli anlaşma görülebilir hale gelir.

Bunu, modernizmin tarihsel yörüngesine dair en etkili, artık klasikleşmiş hikâyelerde –Clement Greenberg'in resim, Theodor Adorno'nun müzik ve edebiyata dair hikâyelerinde– kısaca göstermek istiyorum. Her iki eleştirmen için de kitle kültürü modernizmin ötekisi, onun peşini bırakmayan hayalet, yüksek sanatın kendisine karşı alanını takviye etmek zorunda kaldığı tehdit olmaya devam eder. Kitle kültürü artık esas olarak kadınsı bir şey olarak algılanmıyorsa da, iki eleştirmen de modernizmi kavramsallaştırırken eski paradigmanın etkisi altındadırlar.

Gerçekten de Greenberg ve Adorno birçoklarınca modernist estetiğin arılığının son savunucularıdırlar ve 1930'ların sonlarından bu yana modern kitle kültürünün uzlaşmaz düşmanları olarak tanınmışlardır. (O yıllara gelindiğinde kitle kültürü tabii ki, modernizmi yoz

ya da çürümüş olarak mahkûm eden bazı ülkelerde totaliter egemenliğin etkili bir aracı haline gelmişti.) İki yazar arasında hem mizaç hem de çözümlemelerinin kapsamı açısından önemli farklılıklar olmasına rağmen, ikisi de modern sanatın evriminin kaçınılmazlığı anlayışını paylaşır. Açıkçası –toplumda değilse de kuşkusuz sanatta– ilerlemeye inanırlar. Doğrusal evrim ve sanat teleolojisiyle ilgili eğretilemeler yapıtlarında açıkça görülür. Greenberg'den aktarıyorum: "Avangard 'soyut' ya da 'nesnel olmayan' sanata –ve şiire– mutlağı ararken varmıştır."[31] Greenberg'in modernist resmin hikâyesini, 1860'ların ilk Fransız modernist avangardından New York soyut dışavurumculuk okuluna –yani kendi doğruluk ânına– uzanan bir çizgide nasıl tek amaçlı bir yörünge olarak kurduğu gayet iyi bilinir.

Benzer biçimde Adorno da geç romantik müzikten Wagner'e, nihayet Schönberg'e ve *onun* doğruluk ânını temsil eden ikinci Viyana okuluna geçişte tarihsel bir mantığın işlediğini düşünür. Kuşkusuz her iki eleştirmen de bu yörüngelerde geriletici öğelerin var olduğunu kabul ederler (Adorno'nun hikâyesinde Stravinsky, Greenberg'inkinde gerçeküstücülüktür bu) ama tarihin mantığı ya da daha doğrusu estetik evrimin mantığı buna rağmen işlemeye devam eder; bu da Greenberg ve Adorno'nun kuramlarına belli bir katılık kazandırır. Görünüşe bakılırsa engeller ve sapmalar modernizmin hede-fe yönelik dramatik ve kaçınılmaz yolunu yalnızca daha da vurgularlar; bu hedef ister Greenberg'de olduğu gibi zafer olarak, isterse Adorno'da olduğu gibi saf olumsuzluk olarak tarif edilsin fark etmez. Her iki eleştirmenin de yapıtında modernizm kuramı, estetik alana aktarılmış bir modernleşme kuramı olarak belirir; tarihsel gücü ve onu birçoklarınca savunucusu olmakla suçlandığı salt akademik biçimcilikten farklı kılan özelliği tam da budur. Adorno ve Greenberg ayrıca yüksek modernizmde gelişimin doruğunu izleyecek bir çöküş anlayışını da paylaşırlar. Adorno "Das Altern der Neuen Musik" (Yeni Müziğin Yaşlanması) üzerine yazmış, Greenberg öfkesini Pop Art'tan bu yana resimde temsilin yeniden ortaya çıkmasına boşaltmıştır.

31. Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Art and Culture: Critical Essays*, Boston. Beacon Press, 1961: 5.

Ama aynı zamanda hem Adorno hem de Greenberg modernleşmenin bedelinin gayet iyi farkındaydılar ve her ikisi de modernizmi gerçekte ileriye götürenin –daha iyi bir ifadeyle, onu kültürel alanın dış sınırlarına doğru itenin– metalaşmanın her geçen gün artan temposu ve kültürel alanın sömürgeleştirilmesi olduğunu görüyorlardı. Özellikle Adorno on dokuzuncu yüzyıl ortasında aynı anda ortaya çıkmalarından bu yana modernizm ve kitle kültürünün zorunlu bir düet içinde olduğu gerçeğini hiçbir zaman gözardı etmedi. Ona göre özerklik ilişkisel bir sorundu, yoksa biçimci unutkanlığı meşru kılacak bir mekanizma değildi. Müzikte Wagner'den Schönberg'e geçişle ilgili çözümlemesi, Adorno'nun modernizmi hiçbir zaman kitle kültürüne ve metalaşmaya karşı bir tepki oluşturmaktan, biçim ve sanatsal malzeme düzeyindeki bir tepki oluşturmaktan başka bir şey olarak görmediğini açıkça gösterir. Kitle kültürünün temel bir düzeyde modernizmin şeklini ve gidişatını belirlediği yolundaki aynı farkındalık, Clement Greenberg'in 1930'ların sonlarında yazdığı denemelerde açıkça görülür. Büyük ölçüde kitle kültürü ve modernizm arasındaki bu "büyük yarılma"dan bu yana katettiğimiz yol sayesindedir ki, kendi kültürel postmodernizmimizi ölçebiliriz. Yine de bu hayali düşmanlar, yani modernizm ve kitle kültürü hakkında, Adorno'nun Walter Benjamin'e bir mektubunda dile getirdiğinden daha iyi bir aforizma bilmiyorum: "Her ikisi de (modernist sanat ve kitle kültürü) kapitalizmin yaralarını taşıyor, her ikisi de değişim öğeleri içeriyor. Her ikisi de özgürlüğün birbirinden koparılmış yarıları, ne var ki bir araya getirildiklerinde ortaya çıkan özgürlük değil."[32]

Ama tartışma burada bitemez. Yüksek modernizm ve onunla ilgili klasik hikâyelerin postmodern krizi, hem kapitalist modernleşmenin kendisinin hem de onu destekleyen bütünüyle ataerkil yapıların krizi olarak görülmelidir. Kitle kültürünü yekpare, yutucu, totaliter, gerilemenin ve kadının yanında ("Totaliterlik, ana rahmine geri dönme arzusuna seslenir," demişti T. S. Eliot[33]), modernizmi ise

32. 18 Mart 1936 tarihli mektup, Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften 1*, no. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974: 1003.

33. T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture, Idea of a Christian Society* ile birlikte *Christianity and Culture* (New York, Harcourt, Brace, 1968: 142) adıyla yayımlandı.

ilerici, dinamik ve kültürdeki erkek üstünlüğünün işareti olarak gösteren geleneksel ikilem, geçen yirmi kadar yıl içinde ampirik ve kuramsal düzeyde çeşitli biçimlerde sarsıldı. Modern kültür tarihinin, dilin doğasının ve sanatsal özerkliğin yeni versiyonları geliştirildi, kitle kültürü ve modernizmle ilgili yeni kuramsal sorular ortaya atıldı; büyük olasılıkla çoğumuz, burada ana hatlarıyla anlattığım biçimiyle modernizm ideolojisinin müze ya da akademi gibi kültürel kurumlarda hâlâ önemli burçları tutmaya devam etse de geçmişe ait bir şey olduğu duygusunu paylaşacaktır. 1950'lerin sonundan bu yana postmodern adı altında yüksek modernizme karşı sürdürülen saldırılar kültürümüzde izlerini bıraktı; bugün hâlâ bu değişimin yol açtığı kazanç ve kayıpların ne olduğunu saptamaya çalışıyoruz.

VI

Öyleyse postmodernizmin ve ondaki toplumsal cinsiyet izlerinin kitle kültürüyle ne tür bir ilişkisi var? Postmodernizmin modernleşme mitiyle ne tür bir ilişkisi var? Sonuç olarak, modernist estetiğin içindeki erkek yanlısı izler modernleşme tarihine, araçsal ussallığa, teleolojik ilerlemeye, sağlamlaştırılmış ego sınırlarına, disiplin ve özdenetime bir biçimde bilinçdışı yollardan bağlıysa; dahası hem modernizm hem de modernleşme her zaman postmodern adına ısrarla eleştiriye tabiyse, o zaman postmodernizmin ne ölçüde gerçek bir kültürel değişim için imkânlar sunduğunu ya da yitik bir geçmişin postmodern akıncılarının ne ölçüde yalnızca suretler, yani ekonomik ve toplumsal kusurlarını kapatarak son modernleşme hamlesini daha kabul edilebilir hale getiren bir hızlı imge kültürü ürettiğini sormamız gerekir. Bence postmodernizm ikisini de yapıyor, ama burada sadece umut vadeden bazı kültürel değişim işaretleri üzerinde duracağım.

Postmodernizmin şekilsiz, siyasi olarak uçucu doğası olgunun kendisini olağanüstü kaygan, sınırlarının tanımını kendi içinde imkânsız değilse de fazlasıyla zor kıldığından, deneme mahiyetindeki birkaç düşünceyle yetinmek gerekecek. Dahası, bir eleştirmenin postmodernizmi, bir başkasının modernizmidir (ya da onun bir çe-

şitlemesidir); ayrıca (farklı azınlık kültürleriyle edebiyat ve sanat alanındaki çok çeşitli feminist çalışmaların daha geniş bir izleyici kitlesine sunulması gibi) çağdaş kültürün bazı son derece yeni biçimleri hem geniş anlamda kültürü hem de estetik politikasına yaklaşımımızı belirgin biçimde etkilemiş olsalar da, bugüne kadar nadiren postmodern adı altında tartışılmışlardır. Modernizm ve avangardın zorunlu ilerlemelerine olan geleneksel inancı sarsan, bir anlamda bizzat bu olguların varlığıdır. Eğer postmodernizm moderne karşı herhangi bir isyandan farklı bir şey olacaksa, o zaman mutlaka avangardçılığın esasını oluşturan ileriye doğru hamleye yönelik bu meydan okuma açısından tanımlanmalıdır.

Burada niyetim, postmodernizmin *gerçekte* ne olduğuna dair bir başka tanım ortaya atmak değil; ama çağdaş kültürün özgüllüğünü çizmeye, dolayısıyla bu kültürün yüksek modernizmden uzaklığını tartmaya yönelik herhangi bir çabada, hem kitle kültürünün hem de kadın (feminist) sanatının kesinkes işin içinde olması gerektiği bence açık. "Postmodernizm" terimini ister kullanalım ister kullanmayalım, kadınların çağdaş kültür ve toplumdaki konumu ve o kültür üzerindeki etkisinin, yüksek modernizm ve tarihsel avangard döneminde olduğundan temel olarak farklı olduğu kesindir. Ayrıca, yüksek sanatın kitle kültürünün belli biçimlerinden yararlanması (ve kitle kültürünün yüksek kültürün belli biçimlerinden yararlanması), ikisi arasındaki sınırları gitgide daha da belirsizleştirmiştir; modernizmin büyük duvarı bir zamanlar barbarları dışarıda bırakıp kültürü içerde korumaya alırken, şimdi bazıları için verimli, diğerleri için tehlikeli olabilecek kaygan bir zemin söz konusudur yalnızca.

Postmodernle ilgili bu tartışmada söz konusu olan, 1960'ların sanat hareketlerinin yüksek modernizmin temel metinlerinin uygulamalı eleştirisinde isteyerek parçalarına ayırdığı, kültürel yeni muhafazakârlarınsa bugün yeniden birleştirmeye çalıştığı[34] modern sanat ile kitle kültürü arasındaki büyük yarılmadır. Postmodernizmin üzerinde yaygınlıkla anlaşılan az sayıda özelliğinden biri, yüksek

34. Yeni muhafazakârların postmodernizm düşmanlığıyla ilgili olarak benim "Mapping the Postmodern" adlı yazıma bakılabilir, *New German Critique 33*, Sonbahar, 1984: 5-52, özellikle de 28-36.

sanat biçimlerini belirli kitle kültürü biçim ve türleri ile gündelik hayat kültürüyle uzlaştırma çabasıdır.[35] Bence bu tür birleştirme çabalarının, feminizmin ve kadınların sanatta önemli bir güç olarak ortaya çıkması ve bununla birlikte daha önce değersiz sayılmış kültürel ifade biçimleri ve türlerinin (örneğin dekoratif sanatlar, otobiyografik metinler, mektuplar vs.) yeniden değerlendirilmesiyle aşağı yukarı aynı anda gerçekleşmiş olması büyük olasılıkla bir rastlantı değil. Yine de –1960'ların başında Pop Art'ta olduğu gibi– yüksek sanat ile popüler kültürü kaynaştırmaya yönelik ilk girişimin sonraki feminist modernizm eleştirisiyle henüz hiçbir ilişkisi yoktu. Daha çok, (başarısız biçimde) sanatı içinde bulunduğu estetikçi gettodan kurtarmayı, sanat ve hayatı yeniden iç içe geçirmeyi amaçlayan tarihsel avangarda –Dada'ya, yapımcılık ve gerçeküstücülük gibi sanat hareketlerine– borçluydu.[36] Gerçekten de, ilk Amerikan postmodernistlerinin yüksek sanat alanını gündelik hayatın imgelemine ve Amerikan kitle kültürüne açma çabaları, bazı bakımlardan tarihsel avangardın yüksek sanat ile kitle kültürü arasındaki yarıkta çalışma çabasını anımsatır. Geriye bakıldığında, 1920'lerin önde gelen sanatçılarının burjuva estetikçiliğini ve onun "hayat"tan kopukluğunu aşmak için tam da o yıllarda yaygın olan (caz, spor, arabalar, teknoloji, sinemalar ve fotoğrafçılıkla ilişkilendirilen) "Amerikancılık"a başvurması oldukça anlamlı görünür bu yüzden. Brecht burada paradigmatik bir örnek oluşturur; ama o da devrim sonrası Rus avangardından, onun kitleler için devrimci bir avangard kültür yaratma hayalinden şiddetle etkilenmişti. Sanki 1920'lerin Avrupa Amerikancılığı 1960'larda Amerika'ya geri dönmüş, ilk postmodernistlerin İngiliz-Amerikan modernizminin yüksek kültür öğretileri-

35. Eleştirmenler bu noktada kuram düzeyinde anlaşır gibi görünseler de, böyle bir birleşmenin amaçlandığı metin ve sanat yapıtları üzerine çok az okuma vardır. Bu yeni kümelenmenin sonuçlarını değerlendirmek için çok daha somut çözümlemelerin yapılması gerekir. Sanatçıların başarılı çabaları kadar başarısızlıklarının da olabileceğine, hatta bazen bir sanatçının yapıtında başarı ve başarısızlığın yan yana olduğuna hiç kuşkum yok.

36. On dokuzuncu yüzyıl sonu modernizmi ile tarihsel avangard arasındaki ayrım için bkz. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 (Türkçesi: *Avangard Kuramı*, çev. Ali Artun, İstanbul, İletişim, 2003).

ne karşı yürüttüğü savaşı ateşlemiştir. Fark şuradadır: Tarihsel avangard –Leninist öncü politikaları sanatçıya baskı uyguladığı için reddettiği yerde bile– yeni sanatın olmazsa olmaz koşulu olacak yeni bir toplum için siyasi *Selbstverständnis*'ini [kendini anlama] her zaman devrimci iddialarla uzlaşarak geliştirmişti. Zürih'te Dada'nın "ansızın ortaya çıktığı" 1916 tarihiyle tarihsel avangardın Alman faşizmi ve Stalincilik tarafından tasfiye edildiği 1933/34 tarihi arasında birçok önemli sanatçı avangardın adına içkin olan iddiayı –yani bir bütün olarak toplumu yeni kültürel ufuklara taşıma ve kitleler için bir avangard sanat yaratma iddiasını– çok ciddiye aldı. Devrimci sanat ile devrimci politika arasındaki bu ortak hayat ethosu kuşkusuz İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yalnızca McCarthy'cilik yüzünden değil, hatta daha çok Stalin'in aparatçiklerinin 1920'lerin solcu estetik avangardına yaptıkları yüzünden ortadan kalktı. Yine de 1960'ların Amerikan postmodernistlerinin yüksek sanat ile kitle kültürü arasındaki ilişkiyi yeniden uzlaştırma çabası, o yıllarda ortaya çıkan yeni toplumsal hareketler bağlamında –ki bunlar arasında feminizm sınıf, ırk ve cinsiyeti boylu boyunca kestiğinden kültürümüz üzerinde belki de en kalıcı etkiyi yapmıştır– kendi siyasi ivmesini kazandı.

Ama toplumsal cinsiyetle ve cinsellikle ilişkili olarak tarihsel avangard daima modernizmin başlıca eğilimleri kadar ataerkil, kadın düşmanı ve erkek yanlısıydı. Bunu anlamak için Marinetti'nin "Gelecekçi Bildirge"sindeki eğretilemelere bakmak ya da Marie Luise Fleisser'in "Avangard" başlıklı düzyazı metninde Bert Brecht'le ilişkisine dair keskin tarifini –Bavyera'dan, yani taşradan gelen edebi hırslara sahip saf genç kadın metropollü ünlü yazarın elinde bir kobaya dönüşür– okumak yeterli olacaktır. Ya da yine Rus avangardının üretimi, makineleri ve bilimi nasıl fetişleştirdiği, Fransız gerçeküstücülerinin yazı ve resimlerinin kadınları nasıl esas olarak erkek fantezi ve arzusunun nesneleriymiş gibi ele aldığı düşünülebilir.

1950'lerin sonu ve 60'ların başındaki Amerikan postmodernistlerinin çok farklı olduğunu gösterecek pek bir kanıt yok. Yine de, avangardın özerklik estetiğine, yüksek sanatın yüksekliğine politik yönelimli eleştirisi ve daha önce görmezden gelinmiş ya da dışlanmış kültürel ifade biçimlerini onaylamaya yönelik ısrarı, feminiz-

min siyasi estetiğinin ataerkil bakış ve yazarlığa yönelik eleştirisini büyütüp geliştirebileceği bir estetik iklim yarattı. 1960'ların happening, eylem ve gösteri gibi estetik ihlalleri açık bir biçimde Dada'dan, Informel'den ve eylem resminden esinlenmişti. Birkaçı (Valie Export, Charlotte Moorman ve Carolee Scheemann'ın yapıtları) dışında bu biçimler feminist duyarlık ya da deneyimleri aktarmadılar ama kadın sanatçıların deneyimlerini dile getirmek için bu biçimleri giderek daha çok kullanmaları tarihsel açıdan önemlidir.[37] Avangard deneyimlerden çağdaş kadın sanatına uzanan yol, daha az kullanılan yüksek modernizm yolundan daha kısa, daha dolambaçsız ve sonuçta daha üretken görünüyor. Çağdaş sanat sahnesine bakıp pekâlâ şu hipotetik soruyu sormak mümkün: Feminizmin sanata getirdiği hayatiyet olmasa, kadın sanatçılar beden ve oyunculuk deneyimlerini toplumsal cinsiyete özgü terimlerle dile getirecek yollar bulmasalar, gösteri ve "beden sanatı" 1970'lerde bu kadar egemen olabilir miydi? Yvonne Rainer ve Laurie Anderson'ın yapıtından söz etmekle yetineceğim. Benzer biçimde, bir kadın hareketinin toplumsal ve siyasi varlığı olmasa, kadınlar erkeklerin algı ve öznellik anlayışlarının (ya da oradaki eksikliğin) kendilerine uygulanamayacağında ısrar etmeseler, edebiyatta toplumsal cinsiyet ve cinsellik bağlamında algı ve özdeşleşme, tensel deneyim ve öznellik kaygısının yeniden ortaya çıkması, estetik tartışmalarda (yapısalcılık sonrasının güçlü "öznenin ölümü" tartışmasını ve kadınlığa Derridacı el koymayı bile geçip) ön plana çıkamazdı pek. Nitekim 1970'lerin Alman düzyazısında "yeni bir öznellik"e dönüş, genellikle iddia edildiği gibi yalnızca Peter Schneider'in *Lenz*'i (1975) tarafından değil, hatta daha da çok Karin Struck'un *Klassenliebe*'si (yine 1973) ve geriye bakıldığında Ingeborg Bachmann'ın *Malina*'sı (1971) tarafından başlatılmıştır.

Kadın sanat ve edebiyatının postmodernizmin gidişatını ne ölçüde etkilediği sorusu nasıl cevaplanırsa cevaplansın, feminizmin toplumdaki ve çeşitli sanat, edebiyat, bilim ve felsefe söylemlerindeki ataerkil yapılara yönelik radikal sorgulamasının, çağdaş kültü-

37. Karşılaştırmak için bkz. Gislind Nabakowski, Helke Sander ve Peter Gorsen, *Frauen in der Kunst* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980), özellikle Valie Export ve Gislind Nabakowski'nin 1. ciltteki yazıları.

rün özgüllüğü kadar, bu kültürün modernizmden ve modernizmin kitle kültürünün kadınsılığıyla ilgili mistik yorumundan uzaklığını tartacağımız ölçülerden biri olması gerektiği açıktır. Jean Baudrillard'ın kitlelere dişillik atfetmesi bir yana, bir kadın tehdidi olarak kitle kültürü ve kitleler gibi anlayışlar başka bir çağa aittir. Kuşkusuz Jean Baudrillard kitlelerin dişilliğini karalamaktansa alkışlayarak eski ikileme yeni bir yön kazandırmıştır; ama hamlesi, bir başka Nietzscheci suretten başka bir şey olamaz.[38] Televizyon, Hollywood, reklamcılık, rock 'n' roll vs.deki çokkatmanlı cinsiyetçiliğin feminist eleştirisinden sonra eski retoriğin artık cazibesi kalmadı. Kitle kültürünün tehditlerinin (ya da bu sayedeki yararlarının) bir biçimde "kadınsı" olduğu iddiası nihayet inandırıcılığını yitirdi. Hatta belki tam tersi bir ifade çok daha anlamlı: Toplumsal cinsiyet atfedilmiş şiddet saplantılarıyla belli kitle kültürü biçimleri, kadınlara erkeklere olduğundan çok daha büyük bir tehdit oluşturur. Ne de olsa, kitle kültürünün ürettikleri üzerinde gerçek denetim sahibi olanlar kadınlardan çok erkeklerdir.

O halde, sonuç olarak, altta yatan ikilem çok yakın zamanlara kadar gücünü koruduysa da, kitle kültürünün kadınsı ve aşağı olarak sınıflandırılmasının esas tarihsel yeri on dokuzuncu yüzyıl sonudur. Bu düşünce modelinin çöküşünün tarihsel olarak modernizmin kendisinin çöküşüne tekabül ettiği de açık gibidir. Ama teslim etmeliyim ki, eski cinsiyet atfedici aygıtı geçersiz kılan, esas olarak kadın sanatçıların *yüksek* sanattaki gözle görülebilir, kamusal varlığı kadar, kitle kültüründe yeni tür kadın oyuncu ve yapımcıların ortaya çıkmasıdır. Kitle kültürüne toptan kadınsılık atfedilmesi daima kadınların yüksek kültürden ve bu kültürün kurumlarından gerçek dışlanmasına bağımlı olmuştur. Bu tür dışlanmalar umarım sonsuza kadar geçmişte kalmıştır. Nitekim eski retorik de, gerçekler değiştiği için inandırıcılığını yitirmiştir.

—

38. Baudrillard'a bu eleştirel göndermeyi Tania Modleski'nin "Femininity as Mas(s)querade" adlı denemesine borçluyum.

Yazarlar Hakkında

RICK ALTMAN Iowa Üniversitesi'nde sinema, Fransız Edebiyatı ve karşılaştırmalı edebiyat dersleri veriyor. Sinemada seslendirme üzerine makalesi "Moving Lips: Cinema as Ventriloquism" *Yale French Studies*'de (1980) yayımlandı. Altman'ın Amerikan müzikal filmleri üzerine de bir çalışması var.

JEAN FRANCO Columbia Üniversitesi İspanyol Edebiyatı Bölümü'nde ders veriyor. *An Introduction to Spanish-American Literature* (1969); *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence* (1976) adlı kitapların yazarı, *Tabloid: A Review of Mass Culture and Everyday Life* adlı derginin kurucularından ve yayın yönetmenlerinden biri.

BERNARD GENDRON Wisconsin (Milwaukee) Üniversitesi'nde felsefe dersleri veriyor. *Technology and the Human Condition* (1977) adlı bir kitabı var. Yazılarını *National Forum*, *Philosophy Forum* ve *Journal of Philosophy* gibi dergilerde yayımlayan Gendron'un son kitabı rock 'n' roll üzerine.

STEPHEN HEATH Jesus College'da (Cambridge) ders veriyor. *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing* (1972), *Vertige du déplacement* (1974), *Questions of Cinema* (1981) ve *The Sexual Fix* (1982) adlı kitapları var. Ayrıca Roland Barthes'ın *Image-Music-Text*'inin de (1977) çevirmenidir.

ANDREAS HUYSSEN Columbia Üniversitesi Alman Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi. *Drama des Sturm und Drang* (1981) ve modernizm, kitle kültürü ve postmodernizmle ilgili *After the Great Divide* adlı kitapların yazarı, ayrıca *New German Critique* dergisinin yayın yönetmenleri ve yazarlarından biridir. Yazarın *Twilight Memories* (1995) adlı kitabı *Alacakaranlık Anıları* adıyla Metis Yayınları'nca yayımlandı (1999).

PATRICIA MELLENCAMP Wisconsin (Milwaukee) Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğretim üyesidir. Stephen Heath'le birlikte *Cinema and Language* (1983), Mary Ann Doane ve Linda Williams'la birlikte de *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (1984) adlı kitapları yayıma hazırlamıştır.

TANIA MODLESKI Wisconsin (Milwaukee) Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Bölümü'nde sinema dersleri veriyor. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (1982) adlı kitabın yazarı olan Modleski'nin son çalışması, daha çok Alfred Hitchcock'un yapıtları üzerinde duran, feminist eleştiri üzerine uzun bir deneme. Türkçede *Hınçla Sevmek Kadınlar İçin Kitlesel Fantezi Üretimi* (Pencere, 1982) adlı bir kitabı yayımlanan Modleski'nin ayrıca Ark Yayınevi tarafından yayımlanan *Kadın ve Popüler Kültür* adlı denemede bir makalesi yer alıyor.

MARGARET MORSE San Francisco Üniversitesi'nde ders veriyor. "Sport and Television: Replay and Display" adlı makalesi *Regarding Television*'da (1983), "Talk, Talk, Talk: The Space of Discourse in Television News, Sportcasts, Talk Shows and Advertising" adlı yazısı da *Screen*'de (1985) yayımlanmıştır.

DANA POLAN Pittsburgh Üniversitesi İngiliz Edebiyatı Bölümü'nde sinema dersleri veriyor. *The Politics of Films and the Avant-Garde* (1984), *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950* (1986) adlı kitapların yazarı olan Polan ayrıca Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *Kafka*'sını İngilizceye çevirmiştir.

KAJA SILVERMAN Simon Fraser Üniversitesi'nde (İngiliz Kolumbiyası) sinema ve kadın araştırmaları dersleri veriyor. *The Subject of Semiotics* (1983) ve *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Cinema* adlı kitapları vardır.

GILLIAN SKIRROW Strathclyde Üniversitesi'nde (Glasgow, İskoçya) sinema dersleri veriyor. Stephen Heath'le birlikte yazdıkları "Television, a World in Action" 1977'de *Screen* dergisinde yayımlanmıştır.

RAYMOND WILLIAMS Jesus College'da ve Cambridge Üniversitesi'nde edebiyat, şiir ve tiyatro dersleri verdi. Edebiyat, tiyatro ve medya üzerine birçok kitap yazdı. Bunlardan bazıları şunlardır: *Culture and Society* (1958), *Orwell* (1971; *Orwell*, Afa, 1985), *The Country and the City* (1973), *Television: Technology and Cultural Form* (1975), *Marxism and Literature* (1977; *Marksizm ve Edebiyat*, Adam, 1990), *Culture* (1981; *Kültür*, İletişim, 1993), *Towards 2000* (1983; *İkibine Doğru*, Ayrıntı, 1989).

JUDITH WILLIAMSON Londra'da Middlesex Polytechnic'te kültürel araştırmalar ve sanat ve tasarım tarihi dersleri veriyor. *A Sign is a Fine Investment* (1983) adlı bir de film yapan Williamson'ın ayrıca *Decoding Advertisement* (1978) ve toplumsal cinsiyet, temsil ve politika üzerine *Consuming Passions* adlı kitapları var.

Eğlence İncelemeleri

Kitle kültürü üzerine incelemeler, çağdaş toplumu anlama çabalarında önemli bir yer tutuyor. Siyasi ideolojilerin doğrudan ya da dolaylı bir biçimde vücut buldukları alan olan gündelik hayatın içinde eğlencenin, televizyonun, müziğin, çizgi romanın, pembe dizilerin, reklamların neyi nasıl temsil ettikleri, ne gibi bir işleve sahip oldukları uzun zamandır tartışılıyor. Bu tartışmada kabaca iki taraf olduğu söylenebilir: Bir yanda kitle kültürünü "popüler" olduğu için özgürleştirici bir nüvenin taşıyıcısı kabul edenler; öte yanda kitle kültürünü toplu denetim tekniklerinin bir biçimi kabul ederek gerçek bir muhalefet ve olumsuzlama imkânını "yüksek sanat"ta görenler.

Eğlence İncelemeleri kitle kültürü eleştirisinde bugüne kadar yapılmış çalışmaları, kültür eleştirisinin "mirasını" bir araya getiren, sözünü ettiğimiz iki farklı tutumu birbirine yaklaştırmaya çalışan, bu tutumların benzeştikleri noktaları gösteren bir kitap. Bu anlamda kitle kültürü eleştirilerini ortaya koyan bir antoloji olarak görülebilir. Müzik endüstrisinden televizyon izleyicisinin ruh haline, haber sunucularının niteliğinden pembe dizilere, kadın imgesinin reklamlarda nasıl kullanıldığından korku filmleri ve postmodernizm arasındaki ilişkiye kadar uzanan farklı alanlara eğilen, içinde yaşadığımız kültürel ortamın çeşitli görünümlerini yansıtan bir harita niteliği taşıyor.

Eğlence İncelemeleri, gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olan, çeşitli hayat tarzları ve siyasi görüşler, hatta felsefeler dayatmaya kadar giden medyaya, onun yanı sıra filmlere, sanatın konumuna, kadınlık durumunun gösteri toplumu içinde aldığı biçimlere vb. bakmak için kullanılabilecek bir el kitabı.

Metis Edebiyatdışı

Yayınları
metiskitap.com