

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



EDEBİ ZEVLK YARGISI

YÜKSEK VE POPÜLER EDEBİYAT
& "KITSCH"

OĞUZ CEBECİ

Edebi Zevk Yargısı: Yüksek ve Popüler Edebiyat & “Kitsch”

Oğuz Cebeci

İthaki Yayınları - 1590

Editör: Selçuk Aylar

Kapak Tasarım: Hamdi Akçay

Sayfa Düzeni ve Baskıya Hazırlık: B. Elif Balkın

1. Baskı Ocak 2020, İstanbul

ISBN: 978-605-7762-58-0

Sertifika No: 11407

© İthaki, 2020

© Oğuz Cebeci, 2019

Yayıncının yazılı izni olmaksızın alıntı yapılamaz.

İthaki™ Penguen Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.'nin tescilli markasıdır.
Caferaga Mah. Neşe Sok. 1907 Apt. No: 31 Moda, Kadıköy-İstanbul
Tel: (0216) 348 36 97 Faks: (0216) 449 98 34
editor@ithaki.com.tr – www.ithaki.com.tr – www.ilknokta.com

Kapak, İç Baskı: Deniz Ofset Matbaacılık
Maltepe Mah. Hastane Yolu Sok. No: 1/6, Zeytinburnu-İstanbul
Tel: (0212) 613 30 06 denizmatbaamucellit@gmail.com
Sertifika No: 40200

Oğuz Cebeci

EDEBİ ZEVLK YARGISI

Yüksek ve Popüler Edebiyat
& “Kitsch”



İçindekiler

Takdim	7
Araklı Meridyeni!.....	9
Eskişehir Yazısı	15
Gözün Rehberliği ile Kokunun Rehberliği Arasında Bir Seyyah	17
Suret Yap(may)acaksınız!	19
Kardeş Kavgası	23
İki Modernlik	24
“İki Modernlik” in “Zevk Toplulukları” Kapsamında Düşünülmesi	27
Zevk Kültürü ve Zevk Toplulukları	39
Zevk Yapılanması	50
“İki Modernlik” in Sınıfsal Çözümlemesi	53
Edebi Heyet Yazısı	65
Bir Serencam: Edebi Heyet.....	65
Edebiyat ve Edebi Dil.....	99
Edebiyat Bölümlerinin Kuruluşu: Genel Kültürcüler, Araştırmacılar ve Eleştirmenler.....	104
Edebiyat Bölümlerinin Yapısal Gelişimi,	
Edebiyat Kanonu, “Müfredat” ve Edebiyat Kuramı	108
Edebiyat Kanonu.....	110
Edebiyat Kuramının Kanona Girmesi	116
Edebiyat Eleştirisi ve Eleştirmen’in Yükselişi	120
Estetik Değer Felsefesi Bağlamında “Zevk” ve “Zevk Yargısı”	
Kavramları.....	142
Kuramsal Çerçeve	142
Kant’ta Güzellik Kavramı	151

Zevk Olgusunun Toplumsal Süreçler Kapsamında Değerlendirilmesi..	160
Yaş ve Cinsiyete Bağlı Tutumlar	174
“Zevk Yayıcısı Tip”	175
Zevkin Korunduğu Kurumlar: Okul, Üniversite ve Kütüphane.....	178
Schücking’in Güzellik ve Bireysel Değerlendirme Hakkı	
Konusundaki Görüşü	182
“Kötü Zevk”e Doğru: <i>Kitsch ve Camp</i>.....	185
Tarihsel Gelişim	185
Kitsch’in İşlevleri.....	191
Kitsch Kuramcıları	194
Greenberg	194
Broch	197
Adorno	199
Benjamin	201
Macdonald.....	203
Calinescu	203
Anahtar Kavram: “Zevksiz&Görgüsüz” (Kitsch-man)	205
Kitsch’e İlişkin Tanım Denemeleri	212
Kitsch&Modernlik.....	213
Bir Uygulama Denemesi	222
Edebiyatta Kitsch’in Ortaya Çıkışı.....	231
Şiir Dili ya da Şiirsel Söyleyiş.....	239
Popüler Edebiyat: Tanım ve Sınıflandırma Çabası	253
Tarihsel Gelişim	256
Modernizm ve Popüler Kültür.....	264
Postmodernizm, Marksizm ve Popüler Kültür	274
Popüler Edebiyatın Gelişmesi ve Alt Türler	281
Popüler Edebiyat Nasıl Eleştirilebilir? Alternatif Görüşler ve	
Eleştirmenin Eleştirilmesi.....	286
Edebi Türler ve Formül Edebiyatı	302
Formül Edebiyatının “Artistik” Özellikleri	309
Formül Kavramı ve Formül Edebiyatının	

Diger Edebiyat Türleriyle Karşılaştırılması.....	314
Formül Edebiyatı ve Benzeşim Edebiyatı Arasındaki Farklılıklar	316
Ahlaki Fantezi ve Formül Edebiyatı.....	319
Macera.....	320
Romans.....	321
Gizem	321
Dedektif Öyküsü.....	323
Varsayımsal Yaratıklar ve Durumlar	326
Melodram	327
Melodram Teriminin Tanımlanması ve Tarihsel Gelişim.....	328
Çok Satışlı Sosyal Melodram	335
Sosyal Melodramın Evrimi	335
Sosyal Melodramın Estetiği	339
Balzac ve Henry James Üzerinden Melodramın Örneklendirilmesi	343
Popüler Edebiyatın Bakhtin'in Görüşleri Çerçevesinde Değerlendirilmesi.....	346
Kült Kitaplar.....	350
Notlar	355
Kullanılan ve Kaynaklarda Anılan Yayınlar.....	427

Takdim

Bu çalışmanın önceki kitaplarımdan ayrıldığı yönler var: İlkin, bazı bölümlere hakim olan “denemeci” üslubu; ikinci olarak, bir metaforla ifade edersek, bölümler arasındaki bağlantının “çekirdek aile” ilişkisinden çok bir “geniş aile” ilişkisini yansıtmaması! Akademik üslupla deneme üslubu arasındaki geçişlerin, “biçemin içeriği yansıtırma çabası” kapsamında düşünüleceğini ve okuyucudan kabul göreceğini umuyorum. “Edebi zevk” konusunu çıkış noktası yapan bir çalışmanın, zaman zaman kişisel bir tona bürünmesi kaçınılmazdı!

Benzer biçimde, temel konuları arasında “seçkin” edebiyatla “popüler” edebiyat arasındaki dinamiklerin yorumlanmasını sayabileceğimiz çalışmamızın, edebiyat sosyolojisi bağlamında “saha araştırmaları” yapması, bu bağlamda yazarı (ve çevresini) araştırmanın “konusu” haline getirmesi söz konusuydu; bu olgu, çalışmanın “öznel nesnel!” diyebileceğimiz bir zihin atmosferi içinde kaleme alınmasına zemin hazırladı.

Edebiyatın “ne” olduğu, edebi zevkin tanımlanıp tanımlanamayacağı, bu bağlamda edebiyat kanonu ve okulun rolü, yani müfredat, eleştirmenin yeri gibi konuların yanı sıra, edebi türler, “yüksek” edebiyat, “hafif” edebiyat ve “kitsch” gibi bağlantılı ancak kendi başına da incelenilecek konuları ele alırken, bölümleri ilişkilendirme ihtiyacını kuvvetle hissettim. Öte yandan, yer yer örtüşen bu konuları esas olarak kendi bağlamlarında temellendirme fikri asıl kaygımdı. Okuma süreci içinde bu hususa dikkat edileceğini sanıyorum.

Çalışmamızın geleneksel akademik kitap yazımından bir dereceye kadar ayrılan bir diğer yönü, yapısında iki “ödünç”

unsuru barındırması: Bunlardan ilki girişte yer alan ve Karadenizli “yöre öykücüsü” Kemal Küçükali’nin öykü kitabı *Paska*’ya yazdığım “Araklı Meridyeni” adlı önsöz. “Edebi değer” kavramını sorunsallaştıran bu kısa bölüm, çalışmamızın temel felsefesini yansıtmaları açısından bir tür “edebiyat manifestosu” olarak da okunabilir. Kemal Küçükali’ye bu bölümü kendi kitabımda kullanmama izin verdiği için teşekkür ederim. Çalışmamızın ikinci “ödüncü” unsuru Selçuk Aylar’ın Marquis de Sade üzerine yazdığı ve yine daha önce yayımlanmış olan eleştirel değerlendirmesi. Bu çalışmayı da yazarının izniyle “Popüler Edebiyat” bölümünün sonuna yerleştirdim. Böylece, popüler edebiyat yapıtları edebiyat eleştirisine tâbi tutuldukları zaman kullanılan “gevşek standartları” aşan ciddi bir eleştirinin nasıl olabileceğini göstermeyi hedefledim. Selçuk Aylar’a da yazısını kullanmama izin verdiği için teşekkür ederim.

Son olarak yazım sürecine ilişkin kısa bir not: Bu kitabı yazma fikri, beş yıl kadar önce, modernlik üzerine okuduğum ve fikir yürüttüğüm bir sırada doğdu. Eskişehir’e yaptığım ziyaretler ve uzun yıllara yayılan “kitap kulübü okumaları” bu ilgiyi besleyen temel kaynaklar arasındaydı; bu süreci kitabın ilk bölümlerinde tasvir etmeye çalıştım... Cumhuriyet Türkiye’sinin erken dönem okuma pratikleri konusunda birinci elden bir kaynağım vardı: Annem! “Kitap kiralayan kitapçı dükkânları”nı öğrendiğim genç kızlık okurluğunun yanı sıra, ailece “sesli okuma geleneği”ni tecrübe etmemize olanak veren Anneciğim’e burada teşekkür ediyorum. Bu çalışmayı kendisine ve her zamanki gibi Charles Sabatos’a sunuyorum.

Araklı Meridyeni!

Karşılaştırmalı edebiyat araştırmacısı Pascale Casanova şöyle bir saptamada bulunur: Nasıl ki Londra yakınlarındaki Greenwich'ten geçen ve başlangıç meridyeni olarak kabul edilen hayali bir çizgi varsa ve bu çizgi, gerek coğrafi gerekse sosyo-ekonomik ve kültürel açılardan, bütün dünyanın dikkate aldığı gerçek bir düzenlemenin temelini oluşturuyorsa, edebiyat alanında da benzer işlevler taşıyan bir başlangıç meridyeni vardır! Casanova dünya edebiyat çevrelerinin dikkate aldığı bu meridyenin önceleri Paris ve Londra'dan geçerken şimdi (ve bir ölçüde onlarla birlikte) New York'tan geçtiğini söyler. Peki, bu ne demektir?

Meridyen metaforu, dikkatimizi, başarılı kabul edilen sanatçı ve sanat akımlarının kabul görme süreçlerine çeker: “New York'tan geçen edebiyat başlangıç meridyeni” mecazı, ancak belirli merkezlerde başarılı olanların dünya çapında başarılı olabileceğine ilişkin bir saptamayı ifade etmektedir! Şu halde bir sanatçının başarısı, önemli ölçüde, onun nerede başarılı olduğu sorusuna verilen cevapla ilintilidir. Londra yerine İskoçya'nın bir kasabasında, Paris yerine Fransa kırsalında ya da Amerikan taşrasında kazanılan başarı, şarta bağlı bir başarıdır; ancak başkente gelirken getirilen bir tavsiye mektubu kadar değer taşır... Şu halde, gökkuşağının altından geçenlere cinsiyet değiştirtmesi gibi, Paris, Londra ya da New York'taki bu “hayali meridyen” de, altından geçebilen kişilere şöhret başgışlamaktadır...

Dünya ölçeğinden kendi ülkemize döndüğümüz ve Paris ya da New York'un yerine İstanbul'u koyduğumuz zaman sorunun

bu yazıyı ilgilendiren yönü ortaya çıkar. Acaba İstanbul'un ve bu merkeze hakim olan atmosferin dışındaki yazarlar kimlerdir, ürünleri nasıl değerlendirilebilir? Bu soruyu, "edebiyat modası" dışında kalan, gerek form gerekse içerik açısından merkezdeki "an"ın geçerli saymadığı ürünlere (ve tabii yazarlara) ne olur diye de sorabiliriz! Ya da bu soruyu sormalı mıyız?

Öncelikle, yukarıda "meridyen metaforu" üzerinden kısaca dikkat çekmeye çalıştığımız sorunun, edebiyat kuramının çetin konularından biri olan "değer çalışmaları" kapsamında ele alındığını kaydederek tavrımızı belirtelim. Evet, "merkezin dışı"nın "edebi değer" üreten bir alan olarak varlığı, sanat/edebiyat dünyasının dinamizmi ve çeşitliliği açısından anlamlıdır. Bu satırların yazarı, "merkezdeki moda"nın ve bu modanın belirleyici/uygulayıcılarının, yani kurumsallaşmış yazar-eleştirmen-yayıncı kliklerinin (ve bunların okur izleyicilerinin) edebiyat/sanat dünyasının en ileri çizgisini temsil ettiği görüşünü kabul etmemektedir; dahası böyle bir çizginin varlığına ve bu olası varlığa ilişkin ihtiyaca kuşkuyla yaklaşmaktadır! Sanat/edebiyat dünyası, muhtemelen, çoklu meridyenlerin ve dolayısıyla çoklu standartların dünyası olarak tanımlanmaya daha müsaittir!

Sorunu şöyle sunmayı deneyelim: "Yazın merkezi"ne hakim olan yazar/eleştirmen ve okur topluluklarının belirlediği "standartlar", merkezin dışındaki "az bilgili" bireylere yönelik yararlı rehberlik bilgileri midir; yoksa mevcut standarttan "farklı" yazar, yapıt ve okurlar açısından, ufuk sınırlayıcı, giderek köreltici ve aşılmaz bir engel mi oluşturur? Bu sorunun tek ve mutlak bir cevabının olamayacağı açıktır! Belki şu söylenebilecektir: Hiyerarşik toplumsal yapılarda, merkezî otoritenin güçlenme ve çevreyi baskı altına alma eğiliminde olduğunu biliyoruz! Bu durumda merkezi "elde tutanlar"ın niteliği ve merkezin dışı "kapalılık" derecesi, sanat/edebiyat alanındaki

çeşitlenme olanaklarının sınırlarını belirler. Peki bu çeşitlenme olmazsa ne olur? İnsanlık deneyimi, dışarıyla teması sınırlı sistemlerin gelişime yönelmekten çok tekrara düştüklerini ve bir süre sonra yıkıma uğradıklarını gösteren örneklerle doludur... Yıkıldığını “fark etmeyen” sistemlerin bir tür “ölüm-sonrası hayat”ı sürdürebilmesi, uzaybilimin meşhur “kara delik”leri gibi, kendi üzerine çökmüş kapalı devreler oluşturması mümkündür! Alternatif ve iyimser bir yaklaşımsa, bir toplumda yaratıcı bireylerin öne çıkmalarının ve bazı standartlar belirlemelerinin doğal olacağı yönündedir. Burada, merkezî otoritenin bir olgu olarak kabulünün yanı sıra, bu otoritenin kendi sınırlılığine yönelik bir “farkındalık” ve buna bağlı olarak “çeşitlenmeye açıklık iradesi” geliştirmesinin, sorunun çözümüne yönelik olumlu seçeneği ifade ettiğini söyleyebiliriz! Bu olasılıkları kayda geçirerek asıl konumuza dönelim...

Kemal Küçükali'nin elinizdeki çalışması Trabzon-Araklı'dan geçen ilginç bir meridyenin gölgesinde doğdu. Bir tıp doktoru olan yazar daha önce *Bizim Köyün İnsanı* ve *Lisanı* adlı folklor ve dilbilim çalışmasıyla dikkatimi çekmişti. Şiirsel bir duyarlılıkla yumuşak bir ironi duygusunu bir araya getiren bu yapıt, yaratıcı bir yazarın kaleminden izler taşıyordu! Nitekim öyküler yazdığını, edebiyata meraklı torunuyla kendi “yazar çevreleri”ni oluşturduklarını öğrendim; bu bilgiyi Araklı meridyeninin tam üzerinden aştığı *Madur Dağı* adlı kitap izledi. Bu kitapta neler yoktu ki! “Kaldırım” adı verilen ve çıkması iki inmesi bir saat süren taş döşeli dağ patikaları vardı; her bahar ve her güz tehlikeli yayla yollarına düzülen ve her biri ayrı bir karakter olan inekler ve mandalar vardı; torunlarının başında göç eden nineler, dağ hanları ve bir koyunun kuzularını yiyen, buna karşılık koyunun da pipisini yediği kurdun masalı vardı!¹ Bu kitapta başka neler yoktu ki! Yoksulluğun ezdiği ama ezilirken tuhaf biçimde canlı kalmayı başaran ve kendisine küçük mutluluk alanları yaratan köylüler, “konağının bir

odasında kendisinin, diğer odalarında yağmurun ve rüzgârın oturduğu” yalnız dullar vardı. . . Bu olgusal dünyanın içinde gerçekliğin, cinler ve perilerle, hatta hortlaklarla karıştığı bir düş dünyası vardı; müzik, edebiyat ve şiirin gündelik hayatın içinde hissedilen soluğu vardı; “atma türkü” üstadı Hashatun Abla vardı... Belki de en çok, güçlü bir paradoks, ölmüş bir dünyanın yaşama iradesi ve bunu gerçekleştirme denemesi vardı!.. Peki, bu kitaptaki “metinler” öykü müydü; bu “karakterler” karakter miydi; nihayet bu metinlerin kurgusu var mıydı, varsa nasıldı?

Busorulara verilecek cevapların okurun hangi “meridyen”in etki alanında bulunduğuyula ilgili olduğunu söylemeliyim! Kemal Küçükali’nin “metinleri” merkez meridyeninin standartları açısından bakıldığında, daha önceki bir dönemin eğilimlerini yansıtır: Konusunu kırsal kesimden alan, klasik anlatı çizgisini izleyen folklorik öyküler! Ancak bu bakışın kendi içinde bir önyargıyı barındırdığını da hemen belirtmeliyim. Bütün imgelem ürünleri gibi edebiyat da aslında “zamansız” bir evrene aittir ve bu evrenle ilgili olarak “gelişme” ya da “ilerleme” kavramları, ancak mecazi anlamda ve ihtiyatla kullanılabilir! Parçalanmış bilinç, kişilerarası geçişlilik, fragmanların tümel anlatının yerini alması gibi çağcıl uygulamaların, bu anlamda bir “ilerleme” fikrini taşımadığını, sözgelimi, 19. ve 20. yüzyılların gözde edebiyat anlayışı “realizm”in aslında bir “edebiyat modası” olması gibi, çağımızın gözde tekniği “parçalanmış anlatı”nın da anlatı seçeneklerinden bir seçenek olduğunu, diğer anlatı tarzlarına bir üstünlük taşımadığını hatırlayalım! Edebiyat dünyasında geçerli görünen kural, belirli form ve temaların döngüler halinde öne çıkmaları ve geri çekilmeleri şeklindedir. Belirli bir zamanın hakim tür ya da formunun bütün zamanlar için geçerli olacağını öne sürmek bir yanılgı olurdu! Bunun gibi, farklı edebiyat akım ve tekniklerinin eşzamanlı olarak yaşayabileceği de unutulmamalıdır.

Bu bakımdan bir eserin “anakronik” olarak tanımlanması çeşitli güçlükler içeren ve muhtemelen dar görüşlü bir yaklaşımı ifade eder.

Belki de sorunu şöyle özetlemek etmek daha doğru olacaktır: Merkez meridyeninde geçerli olan ve kabul gören standartlar aslında zaman-mekân üstü bir evrensellik taşımaz; bunun yerine, muhtemelen eşzamanlı olarak geçerli çok sayıda meridyenden ve bu meridyenlerde oluşturulan değer ölçülerinden söz etmek daha gerçekçidir! Buradan yola çıkarak şunu sorabiliriz: Bir meridyenin etkisinde olmayan okumalar mümkün müdür? İnsanın çevresinin bir ürünü olduğu gerçeğini dikkate alırsak bu soruya evet demenin kolay olmadığı görülecektir.

Burada, belki de sorumuza cevap olabilecek bir hususa dikkat çekmek istiyorum. Hangi standardı, yazım tekniğini ve zamanı temsil ederse etsin, bütün meridyenler açısından geçerli olduğunu düşündüğüm ortak bir edebi değer mevcuttur: “Gerçeklik duygusu.” Bu duygunun metnin bizde esinlediği “inanma hali”ni gösterdiğini, dış dünya gerçekliğiyle ya da anlatının “realizmiyle” bağlantılı olmadığını da belirtiyim. Nitekim dış dünyada karşılığı olmayan bir cin-peri hikâyesinin bizde gerçeklik duygusu uyandırması çok mümkündür. “Gerçeklik duygusu” okur ve yazar arasında bir “buluşma ve duygudaşlık ânı”nı temsil eder ve her metin (yani okur ve yazarın buluşma zemini) tarafından başarılması umulan bir durumu gösterir. Burada belki şu söylenebilecektir: Her edebiyat meridyeninin, kendisine bağlı okur kitlesinde gerçeklik duygusu uyandırmasına temel oluşturan bir standartlar toplamı mevcuttur; her metnin temel hedefi, okuruna, bağlı oldukları standartlar çerçevesinde, gerçeklik duygusu vermektir. Önemli olan, bir yapıtın, hitap ettiği birey ya da topluluğun ihtiyacını karşılaması, edebi yapıttan alınmak istenen haz duygusunu sağlayabilmesidir.

Bu kapsamda Hashatun Abla'nın "atma türkü"sü bazı bireyler için edebiyatın "gerçekleşme ânı"nı oluşturur. Doğaçlama söylenen ve kafiyeyle dayalı bu şiir türü, gündelik hayatın herhangi bir anında "yaşanabilir", edebiyatın hayatla buluştuğu noktayı temsil eder ve bu açıdan değerlidir; burada edebiyat, kişilerarası iletişimin doğrudan ve "vitalistik/yaşamsal" bir unsur olarak ortaya çıkmakta, üretici ve tüketicisine eşzamanlı haz vermektedir. Bu hazzın meşru ve "münasebetli" bir haz olup olmadığı konusu ise sorgulamaya kapalı bir konudur.

Bu düşüncelerin ışığında tekrar sorabiliriz: Kemal Küçükali'nin öyküleri nasıl okunmalıdır? Bu satırların yazarının kişisel meridyeni, Kemal Bey'in öykülerini, taşıdıkları insan sıcaklığı ve kurdukları atmosferin inandırıcılığıyla öne çıkan öyküler olarak tanımaktadır; bütün edebiyat eserleri gibi uyandırdıkları haz açısından okunmaları en doğrusudur. Bu kapsamda, okur kendi standartlarının dışında standartlar olabileceğini öngörmeli, örneğin Hashatun Abla "gözüm gitti zincire/üstüyani katmadan/ulan ne evlenirdin/evini donatmadan" türküsünü attığı zaman, bu türkünün söyleyen ve dinleyende uyandırdığı hazzı hayal edebilmelidir. Unutulmamalıdır ki, bu tür bir empati dışında, edebiyat yapıtının okurunda uyandıracığı duyguyu/hazzı ölçecek nesnel bir araca sahip değiliz; böyle bir ölçümü ummak, bir yandan da, sanat/edebiyat faaliyetinin yalnızca belirli bireylere haz verebileceği ya da bu hazzın üstünlük dereceleri olduğunu kabul etmek anlamına gelirdi ki, bu da bireyi insanlık ailesinden ayrı düşürecek bir tutum olurdu. Son olarak belki şu söylenebilir: İnsanın sanatla ve edebiyatla kurduğu ilişkide, seçilmiş yapıtları derleyen antolojilere, bir diğer deyişle "edebiyat kanonu"na girmiş yapıtlar ile bir "atma türkü"nün ortak bir tabanda birbirlerine değişiyor olmaları, insanın varoluşuna ilişkin bir gerçekliği ve bu zeminde buluşma umudunu temsil eder; Kemal Küçükali'nin öyküleri bu umudun canlı temsilcileridir.

Eskişehir Yazısı

Beni bu yazıyı kaleme almaya yöneltten duygu, Eskişehir'e yaptığım ilk yolculuk sırasında doğmuş olmalı; uzun süredir şehrin methini duyuyordum... İslam mistisizmine yönelik ilgim doğrultusunda Seyitgazi'deki Kalenderi dergâhına yaptığım ziyaret uygun fırsatı sağladı. Ülkede yokluğu hissedilen ütöpik metropolü, hem güzel hem de işlevsel olabileceği kabul edilen çağdaş kenti; dahası, altından, kıyılarında sonsuz gençlik kafelerinin sıralandığı ırmaklar akan, seküler gizemlilikle donanmış bir mekânı görme umuduyla yola çıktım!

Modernlik öncesi ve sonrası unsurları bünyesinde barındıran böylesi bir anlatının, dinleyicisinde, hiçbir gerçek kentin





sunamayacağı beklentiler uyandıracağı açıktı! İşte, acaba Eskişehir de kendisine yüklenen bu anlatıyı hakkıyla taşıyabiliyor muydu? Ya da örnek yokluğunun abartılmasına yol açtığı bir Orta Anadolu kenti, daha vahim bir olasılıkla, serap niteliğinde bir kültür vahası mıydı?

Üstelik, bu idealizasyon anlatısının paralelinde bir de karşı anlatı vardı ki, yukarıda sözü edilen çekincelerin dışında, Eskişehir'i bir tür görgüsüzlük abidesi, zevksizlik ve özentî başkenti olarak tanımlıyordu: Eskişehir kaba saba insanların güzel olduğunu sandıkları nesnelerle doldurdukları, biblo ve mobilya baskınına uğramış küçük boy bir misafir odası (salon!) gibiydi! Misafirleri etkilemeye yönelik bu gösteri odasının düzenleyicileri sınıf atlamaya çalışırken gerisingeri düşmüş kişilerden, 'halini' bilmeyenlerden oluşuyordu...

İlk yolculuğuma eşlik eden gözlemler bu iki farklı anlatıya ilişkin merakımın giderilmesine yönelikti. Beğenmeye ve kusur bulmaya hemen hemen aynı derecede bir yatkınlıkla şehrin anacaddelerinde dolaştım, ırmak kıyısında yürüdüm ve oturdum...

Gözün Rehberliği İle Kokunun Rehberliği Arasında Bir Seyyah

Eskişehir’de yolunda giden ve gitmeyen şeyler gördüğümü düşünüyordum. Evet, ırmak güzeldi, ortasındaki “adalar”, çevresindeki oturma ve yürüyüş mekânları, kafeler güzeldi. Gelgelelim neye göre güzeldi? Burası galiba söylendiği gibi bir Orta Avrupa kentini çağrıştırdığı için güzeldi... Modern görünümlü bir tramvay, metal korkulukların üzerinden seyredilen Porsuk Çayı, yürüyenler ve oturanlar! Yoksa burası Prag mıydı? Prag güzel miydi?.. Eskişehir Orta Avrupa’nın tipik şehrine benzediği için güzelse, güzel olmayan bir şehir nereye benzediği ya da benzemediği için güzel olmazdı? Soru bir güzellik sorusu muydu?

Kafamda bu sorulara cevap oluşturabilecek şehir imgele-ri ve standartlar arayarak Eskişehir’le ilişkileneceğe çalışıyordum; yardım, umulmadık bir yerden, mütevazı bir sokak arası dükkânından gelecekti: Haşhaş ezmesi ve yerel hamur işlerini, kendi yaptıkları sucuğu satan bir dükkândan, şehrin doğal kokusu, en azından yerlisi olarak algıladığım bir rayiha süzülüyordu. Hem tanıdık hem de kendine özgü bu aromanın ben- de yarattığı his, birkaç sokak ötede, bir çörekçi dükkânında,



“İstanbul simidi” için ayrı bir bölüm bulunduğunu gördüğüm zaman pekişti. Kendi bilincinde, farklı olanı tanıyan ve adlandıran bir yerdeydim... Sonra, bu gezgin kokulara çiğbörek dükkânlarının baskın duygusu da eklendi. Olmasını umduğum Eskişehir, zihnimde biçimleniyordu. Burası geleneğini koruyan bir Anadolu kasabası olmalıydı. Eşekli ve kasketli köylüler, şalvarlı kadınların bahar otları sattıkları pazar yerleri; onyıllar öncesine ait olması beklenecek görüntü parçaları...

Öte yandan, gözlerimin önünde gördüğüm Eskişehir, zihnindeki zamanını şaşırmış imgesini reddeden, bambaşka bir varoluş hali sergileyen bir kent gibiydi: Evet, Odun Pazarı’nda restore edilmiş evler vardı ama bu evler yaşama mekânlarına benzemiyordu, turistler için tasarlanmış gibiydi... Evet, Porsuk Çayı hep oradaydı ama suyu biriktirilmiş suydı, yapay biçimde gürleştirilmişti... Hatta kaplıcalarıyla meşhur bu şehrin merkezinde, geleneksel mimariye sahip hamam kalmamıştı; hamam levhaları bitişik nizam apartman girişlerini gösteriyor, gelip geçenleri neye benzeyeceğini bir türlü tahayyül edemediğim mekânlara çağırıyordu... Aradığım otantik kasaba, havada asılı kalan kokular dışında tümüyle silinmiş gibiydi... Oryantalizmin etkisinde bir gezgin sayılıp sayılmayacağımı zihnimde tartışarak arayışıma devam ettim! Irmağın üzerindeki köprülerin en dramatik noktasında, ağ atan bir balıkçı heykelinin





yanından, aşağıya, boz renkli suya baktım, türbanlı bir hanımı ve beyini taşıyan gondolu gözlerimle izledim... Sonra tramvay caddesi boyunca ağır adımlarla yürüyerek düşünceye daldım. Eskişehir'i begenip begenmemeye bir türlü karar veremiyordum...²

Suret Yap(may)acaksın!

Eskişehir, bir bakıma, sureti yalnızca yapmakla kalmayan, yaptığı suretlere tapan bir şehirdi de! Irmağa

bakan köprüdeki “ağ atan balıkçı” heykelinden tutun, yakın bir zamanda yapıldığını duyduğum, derken ayçiçeği yiyenlere hakaret ettiği gerekçesiyle uzun kulakları kırılan ve nihayet, vandallık ve barbarlık aleyhine demeçler eşliğinde, kırılan kulaklarının onarıldığını işittiğim “çekirdek çitleyen eşek”e ka-





dar onlarca heykel, şehrin temel övünç kaynaklarından birini oluşturuyordu! Kısa mesafelerle ayrılmış bu heykeller, hemen istisnasız biçimde, sarı yaldız boya ile boyanmıştı; işte bu boyadır ki bellek dağarcığımda uzun erimli bir yolculuğa çıkmama neden oldu! Çocukluğumun güz bitimlerinde, ihmal edildiği köşeden itibar mevkiine geri çağırılan bir devletluyu hatırlatır-casına, bodrumda unutulduğu yerden oturma odasına geri getirilen yaşlı bir sobamız vardı; yine tıpkı eski sürgünün saygı nişanlarıyla donatılıp huzura davet edilmesi gibi, zamanı gelince gümüşü yaldızlı soba boyasıyla boyanır, çocuk estetiğinin hoşlanacağı parlak giysisi içinde, boruları da tamamlanarak, tutuşturulacağı günü beklerdi! Her nasılsa, Eskişehir heykellerinin sarı yaldız boyası ile çocukluğumun emektar sobasının gümüşü yaldızlı boyası zihnimde bir akrabalık kesbetmiş, birbirlerini çağırıyor gibiydiler...

Dikkat çekme açısından, heykelleri, Sazova adlı kocaman bir parkta yer alan ve Ortaçağ yapılarına benzetilmiş bir sirk binası olan “Masal Şatosu” izliyordu: Eskişehir’in yerlisi otel görevlilerinin ve tesadüfen konuştuğum kişilerin, diğer her

şeyin üzerinde bir ziyaret mekânı olarak tavsiye ettikleri bu yapı, şehrin medarı iftiharıydı! Çeşitli binalardan ödünç alınmış kule formlarını bir araya getirip hem bilgi hem de eğlence sağlıyordu!³ Başta Galata Kulesi olmak üzere, Yivli Minare, Kızkulesi, Topkapı Sarayı kulesi gibi en az sekiz farklı kule formunu bünyesinde barındıran ve çocuklar için turlar düzenlenen bu yapıda oyalandığımı iddia edemeyeceğim.

Dışarıdan bakmakla yetindiğim bir diğer gösteri nesnesi, Amerika kıtasına ilk göçmenleri taşıyan Mayflower gemisinin dev maketi idi! Suda hareket etmek üzere tasarlanmış bu nesnenin verdiği esinle bir ırmak turu daha yapmaya karar verdim. Yalnız bu kez ırmağa üstten bakmak yerine çevreye ırmaktan bakmaya çalışacaktım. Böylece gizli kalmış bir dileğin yerine gelmesi de söz konusu olacaktı; Venedik'ten çok uzaklarda, denizden çok uzaklarda, bir Venedik gondoluna binecek ve bir kanal turu yapacaktım! Hayır, serenat yapan olmayacaktı; ama gondolların gerçekten de Venedik'ten geti-



rildiğini duymuştum. Bu ilginç gövdeli kayıklar bir tür dolmuş usulüyle çalıştıkları için biletimi alıp sabırla beklemem ve gondolumu iki yerli turistle paylaşmam gerekiyordu! Seyahat arkadaşlarım Afyon'dan gelen nişanlı bir çiftti. Irmağın kıyıları arasında on beş dakika kadar süren turumuz sırasında sahilde oturanlarla sık sık göz teması kurduk; görülmenin tadını çıkardık. Genç nişanlılar Eskişehir'in methini duymuşlardı, el ele tutuşmaya çok yakın bir biçimde ve kayıvalıdelerin şahin bakışları altında hayatın tadını çıkarıyorlardı! Turumuzun sonunda tahta iskeleye çıktık; bu mutlu çifti kucaklayan akrabaları onlara ne kadar güzel olduklarını söylerken, geleneksel nezaket sözlerini mırıldanarak uzaklaştım. Görülme arzularımı tatmin eden bu fantastik kanal macerasından sonraki durağım lületaş dükkanları ve meşhur cam müzesi oldu. Bu ikincisi gerçekten de dikkat çekiciydi. Sergilenen ve bana ilginç gelen parçaların yanı sıra, içinde bulunduğu bahçe de müzenin kendisi kadar hoşuma gitti. Şehirde bu ilginç müzenin dışında üniversiteler, kampüsler ve zengin bir öğrenci hayatı da vardı. Öğrencilerin bulunduğu her yerde olduğu gibi burada da birçok kafe ve yiyecek mekânı açılmıştı. Yolumu bu mekânlara da düşürdüm. Dikkatimi çeken ilk şey, kentin gelenegini korumaya çalışan çigbörekçilere karşı, kafelerin alafranga menülere sahip olmalarıydı. Çeşitli pizzalar, makarnalar, tavuk yemekleri ve nihayet (daha pahalı olduğu için sayıca da daha az) et yemekleri yabancı isimleriyle dikkat çekiyordu.

Gözlemlerime bu hususu da ekleyerek bir tramvay turu yapmaya karar verdim. Tramvay etkin bir ulaşım aracıydı gerçekten! Beni şehrin merkezinden ötelere taşıırken ara duraklarda inmeyi akıl ettim. O zaman bir başka gerçek dikkatimi çekti: Merkezî hatların dışında kalan Eskişehir herhangi bir Anadolu şehrinde pek de farklı gözüküyordu. Evet derli topluydu; temizdi de. Ancak bunun dışında bir özellik dikka-

timi çekmiyordu. Belki yer yer karşıma çıkan yaratıcı mağaza ya da işyeri girişleri dışında!

Kardeş Kavgası...

Eskişehir’de karşılaştığım ve hem ilgimi hem de tepkimi çeken şeyleri nasıl ele alacağım konusu zihnimi bir süre meşgul etti. Bu konudaki genel yaklaşımı, basında okuduklarım ve arkadaş sohbetlerinde işittiklerim üzerinden, anahatlarıyla biliyordum: Eskişehir’i beğenen ve başta belediye başkanı olmak üzere çağdaş insanların kurduğu model-kent olarak ilan edenlerin, hem kültürel hem de politik bir aidiyetleri vardı: Solcu, liberal ve çoğunlukla da Cumhuriyetçi olarak adlandırılacak kişilerdi! Bu grupların doğal rakibi sayılması gereken muhafazakârlarsa, bazen şehre ölçülü bir takdir duygusuyla yaklaşıyor, daha çok da sessiz kalmayı yeğliyorlardı. Ortada inkâr edilemeyecek bir başarı öyküsü ve (ancak gizli ve ciddi bir yolsuzluk durumunun ortaya çıkması halinde eleştirebilecekleri) başarılı bir belediye başkanı vardı. Bu belediye başkanının özel bir rahatsızlık nedeni olduğu da malumdu. Sol çevrelerin söz üreten ancak iş yapamayan ve yaptığı işi eline yüzüne bulaştıran beceriksiz hayalperestler olduğu yolundaki imgeye aykırı düştüğü söyleniyordu. Ancak muhafazakârların Eskişehir eleştirileri çok da yoğun değildi! Şu halde Eskişehir’i asıl beğenmeyenler kimlerdi? Neden beğenmiyorlardı?

Burada bir paradoks karşımıza çıkıyordu: Şehri beğenenler ve beğenmeyenler, mensup oldukları sosyo-ekonomik ve politik perspektif itibarıyla önemli ölçüde örtüştüğü düşünülebilecek gruplardı. Aynı sosyo-politik sınıfın iki kampının, aynı olguyu bir taraftan olumlu diğer taraftan olumsuz olarak ele almaları söz konusuydu ve sorun da buydu: Eskişehir sol-liberal, Aydınlanmacı, Cumhuriyetçi vs gruplar tarafından beğeniliyor/beğenilmiyordu. Daha önce de belirttiğim gibi, Eskişehir’i beğenenlerle tartışanlar, sosyo-ekonomik-kültürel

farklılaşma nedeniyle rakip olması beklenecek muhafazakâr gruplar değildi; muhafazakârlar, daha çok şehri beğenenlerle ortaklık taşıyan, ancak politik nedenlerle bunu yeterince dile getiremeyecekleri bir pozisyondaydı.⁴ Bir diğer deyişle, mücadele aynı grubun iki fraksiyonu arasındaydı; şu halde, sorun aynı sosyo-ekonomik-politik grubun kendi içindeki bir bölümlenme ve çatışma üzerinden ele alınmalıydı: Eskişehir çağdaş ve ilerlemeci bir kentti; aynı zamanda görgüsüzlüğün başkentiydi!

Eskişehir üzerine gözlemlerim “edebiyat zevkinin niteliği ve dönüşümü” odaklı bir kitap projesi nedeniyle modernite üzerine yoğunlaştığım bir zamana rastladı. Gözlemlerimi çalışma konumla ilişkilendirerek, kuramsal bir perspektif üzerinden de düşünmeye çalıştım; hemen kaydetmek isterim ki, bu kente duyduğum kişisel yakınlığın dışında ve ötesinde, çalışmama örnek malzeme verdiği için de Eskişehir’e minnet borçluyum.

İki Modernlik

Eskişehir’e yönelik zıt duygulu tepkileri analiz etmeye çalışırken, Matei Calinescu’nun *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* adlı kitabından çok yararlandım. Benzer görünen bir alandan gelen, ancak Eskişehir üzerinde anlaşılmaya varamayan kardeş gruplar arasındaki mücadeleyi bu şekilde daha iyi anlayabildiğimi düşünüyorum. Öte yandan, kardeş gruplar arasındaki mücadele konusu, her bir grubun kendi içinde sahip olduğu alt bölümlenmeler dikkate alınmadan yeterince anlaşılamıyordu. Bu konuda özellikle Lawrence W. Levine’in *Highbrow-Lowbrow* ve Herbert J. Gans’in *Popular Culture & High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (Popüler Kültür ve Yüksek Kültür) adlı yapıtları düşüncelerimi geliştirmeme yardımcı oldu. Aynı şekilde, Bourdieu’nün *Distinction: A Social Critique of the Jud-*

gement of Taste adlı yapıtındaki görüşlerinin de karşılaştığım olguya ilişkin anlayışımı derinleştirdiğini belirtmeliyim!

Konuya öncelikle Calinescu'nun sunduğu perspektifi ele alarak yaklaşmayı deneyelim. Calinescu modernlikten anlaşılan iki farklı durum olduğunu vurgular: 19. yy'ın ilk yarısında, Batı uygarlığı tarihinde, biri bilimsel ve teknolojik gelişmenin, Endüstri Devrimi'nin ve kapitalizmin getirdiği büyük değişikliklerin sonucu olan ve makro düzeydeki gelişmelere yönelen, diğeri aynı süreçlere bağlı olmakla birlikte bireye odaklanan ve farklı önceliklere sahip iki ayrı modernlik ortaya çıkmıştır; bu iki modernlik arasındaki ilişki ise bir çatışma ve zıtlasma durumudur. "Birinci modernlik", gelişme doktrini, bilim ve teknolojiye güven, ölçülebilir zamana yönelik duyarlık, rasyonel düşünce kültü, soyut bir insanlık kapsamında özgürlük ideali, pragmatizm ve başarı odaklılık gibi konular üzerinden karakterize olmakta ve orta sınıf değerleriyle ilişkilendirilmektedir. "İkinci modernlik" ise burjuva karşıtı tavırlar, romantizm, orta sınıf karşıtlığı, anarşizm, isyan gibi özelliklerle öne çıkar; özetle söylersek, söz konusu "kültürel modernlik", materyal gelişimi öne alan "burjuva modernliği"ne karşı bir tavır üzerinden belirlenmektedir (Calinescu, 41-2).⁵

Calinescu'nun yukarıdaki görüşlerinden yola çıkarak, Eskişehir'e yönelik zıt duygulu tepkilerin temelinde, her ikisi de modernist olan, ancak modernizmin farklı yönlerini önemsemelerine ya da reddetmelerine bağlı olarak birbirinden ayrılan (en az) iki farklı tavrın bulunduğu söyleyebiliriz: Eskişehir'i beğenenlerin, özellikle Aydınlanma geleneğinin mirasçısı olduğu kabul edilmesi gereken, bilimsel gelişmeyi, teknolojik ilerlemeyi, zenginleşmeyi, maddi anlamda daha ileri olduğu düşünülen koşullarda yaşamayı önemseyen gruplar olduğu söylenebilecektir. Bu topluluklar için şehrin "Aydınlanma" değerlerini temsil ettiği düşünülen Avrupa kentlerine benzerliği, bu merkezlere hakim olan mekân anlayışı ve örne-

ğin heykel gibi mekân unsurlarının yaygın kullanımı, önemli bir sembolik değer taşır görünmektedir. Buna göre, ne kadar çok heykel olursa, ne kadar çok Batılı nesne imgesi kullanılırsa, modernliğin ilerlemeci tarafı o kadar vurgulanmış ve savunulmuş sayılacaktır. Bu kapsamda, ırmak düzenlemesi, tramvay, gondol gibi mekân kullanımına ilişkin unsurların ve “masal şatosu” gibi büyük kısmı Doğu’dan alınmış yapı unsurlarını “Batılı” bir formda *sentezleyen* yapıların, bizatihi mevcudiyetleri de, materyal işlevlerinin ötesine geçecek biçimde, üst seviyeden bir uygarlık değerinin gerçekleşmesini ifade etmektedir. Konuya rakip grubun perspektifinden bakıldığında ise, bu nesnelerin bir arada bulunmasının ve teşhirinin eklektik bir zevki yansıttığı, aynı mekân unsurunun yoğun biçimde tekrarlanması, bir yandan da melodramatik bir vurgulama ihtiyacının varlığını gösterdiği söylenebilecektir; bu zevk beğenilmemekte, giderek reddedilmektedir.⁶

Eskişehir’i estetik anlamda olumsuzlayan “düşman fraksiyon”un, yani ikinci modern grubun genel düşünsel çerçevesine şu spekülâtif varsayımla yaklaşmayı deneyebiliriz: Buna göre, burjuva sınıfı ve bu sınıfın temsil ettiği materyal değerler, ancak “kaba” bir ilerlemecilik fikrini içinde barındırabilir; bu zihniyet, artan oranda, kapitalizmle ve bu sosyo-ekonomik düzenin hırslarıyla ilişkilidir. Maddi tüketim temeline dayalı bu modele yönelik tepkinin yanı sıra, söz konusu düzeni üreten orta sınıfların statükoya, basmakalıp formlara ve klişe niteliğindeki nesnelere estetik değer atfetmesine yönelik bir tepki de söz konusudur. İkinci modernlerin eleştirel tasvirine göre, “birinci gruba giren orta sınıf modernler” açısından, Venedik gondolunun bir Orta Anadolu kentinden geçen ırmağa uyup uymayacağı, Ortaçağ Avrupa mimarisini hatırlatan bir eğlence şatosunun şehirdeki varlığı, aynı renge boyanmış heykellerin kısa aralıklarla yerleştirilmesi gibi olgular, estetik bir problem oluşturmak şöyle dursun, tam tersine, “ileri oldu-

ğu kabul edilen unsurlar"ı bir arada sunmaktan kaynaklanan bir zenginliği ifade etmektedir. Burada bir tür çokseslilik ve bu çoksesliliğin uyumlu temsili söz konusudur. "İkinci grup modernler" açısından ise ortaya çıkan şeyin "harmoni" değil "kakafoni" olduğu açıktır. Özetle söylenirse, aynı olgu iki ayrı perspektiften birbirinin zıddı şeyler olarak görülmektedir.

"İki Modernlik"in "Zevk Toplulukları" Kapsamında Düşünülmesi

Calinescu'nun görüşlerini, Eskişehir'e yönelik tepkileri ve Eskişehir'e yönelik tepkiler üzerinden de edebiyat yapıtlarına yönelik tepkileri anlamakta kullanırken, karşıma çözüm gerektiren bazı sorunlar çıktı. Bu sorunları, Calinescu'nun tanımladığı "iki modernlik"in kendi içlerinde yekpare bütünlükler oluşturmadıkları ve daha ayrıntılı biçimde sınıflandırılmaları gerektiği yolundaki bir yaklaşım üzerinden aşmaya çalıştım. Bu konuda ulaştığımı düşündüğüm çözümleri, özellikle iki edebiyat sosyoloğunun, Lawrence Levine ve Herbert Gans'ın görüşlerine borçluyum. Calinescu'nun "iki rakip modernlik" olarak tanımladığı toplumsal yapının analizi, grupların kendi içlerindeki ara bölümlenmeler ve bu bölümlenmelerin edebiyat/sanat yapıtlarına ilişkin tepkilerin oluşumuna etkileri anlaşılmadan başarılamazdı.

Amerikan toplumunun 19. ve 20. yy'lardaki kültürel gelişimini inceleyen Levine, kültürel değerlere ilişkin belirgin dönüşüm ve yer değiştirmelerden söz eder. Bu kapsamda, üst tabaka ile halk tabakasının ayrışması belirleyici bir özellik taşır. Dönemin en çarpıcı gelişmelerinden biri, önceleri popüler alana ait olan ya da en azından toplumun bütün kesimlerince benimsenen sanat/edebiyat yapıtlarına ve sanatçılara seçkinler tarafından "el konulması"dır: Örneğin Shakespeare popüler zevkin benimsediği bir yazarken, 19. yy'ın belirli bir

döneminden itibaren seçkinlerin tekeline girmiş, bir tür kut-sallık kazanmıştır. Benzer biçimde, opera halkın zevk aldığı, “en yüksek sesle bağırان sopranoyu alkışladığı” bir sanat dalı iken, yine benzer bir süreç sonucunda seçkinlere ait bir sanat dalına dönüşmüştür. Levine’e göre, 19. yy sonu aynı zaman-da “adab-ı muaşeret” kitaplarının yayıldığı, kamusal ve özel alanların birbirinden bütünüyle ayrıldığı bir zamanı gösterir. Bu dönemde, yeme, öksürme, tükürme, burun silme, kaşınma, gaz çıkarma ve idrar yapma gibi eylemler kamusal alandan çıkarılarak özel alana itiliyordu. Bu faaliyetler için ayrılmış “zaman ve mekân köşeleri” bulunmaktaydı. Söz konusu süreç kentlerin yerleşim düzeni üzerinden de ifade edilmeye başlamıştı. Daha önceleri kişiler “ayrı” olanakları kullanmak-la birlikte “aynı” alanda yerleşmişlerken, çağın ilerlemesiyle, ekonomik, sosyal ve etnik unsurların belirlediği “ayrı” semt-lerde yaşamaya başlamışlardı.⁷

Sözü edilen bu gelişmeler kapsamında kullanıma giren iki sıfat özellikle ilgi çekicidir: “Geniş alınlı” (highbrow), yani olumlu anlamda “kültürlü”, olumsuz anlamda “entel/ukala” sıfatı ilk olarak 1880’li yıllarda; “dar alınlı” (lowbrow), yani genel olarak “kültürsüz” ve giderek “cahil/görgüsüz” sıfatı da ilk olarak 1900 yılından hemen sonra kullanılmaya başlamıştır. Bu kavramlar, 19. yy’da kafatası kemiklerini ölçerek ırkları ve zekâ seviyesini belirlemeye yönelik uygulamadan kaynaklanır. Genel olarak Kafkasya kökenli ırkların en geniş alna sahip oldukları, bu grubun içinde de Kuzey ve Batı Avrupa’ya geçtikçe alnın genişliğinin arttığı kabul ediliyordu. Bu kapsamda, 19. yy’ın son onyıllarından itibaren, kamusal alandaki parçalanma, “kültür kavramı”nın taşıdığı anlamın, Matthew Arnold’ın “dünyada düşünülen ve bilinen en iyi şeyler... mükemmelliğin aranması” biçimindeki tanımı çerçevesinde, hiyerarşik çağrışımlar edinmesine yol açıyordu. Buna bağlı olarak, “kültür”ün daha “alt seviyeden ifade formları”ndan ayrılması eğilimi o ka-

dar güçlenmişti ki, 1915 civarında Van Wyck Brooks, “high-brow” ile “lowbrow” arasında bir ortak alanın, bir topluluğun bulunmadığı kanısına varıyordu. Levine’in kaydettiği William Jennings Bryan gibi düşünürler, döneme hakim olan ekonomi anlayışına benzer biçimde, “toplumun tepesindekiler”le ilgilenilmesi gerektiğini, “tabandakiler”in, toplumun geneli geliştikçe refaha ereceğini düşünüyordu. Üstelik, “seçkinler”in kültürel farklılıkların sürdürülmesi ve büyütülmesine ilişkin beklentileri de vardı. Bu sayede, gruplar arasındaki “farklılık” ortaya konacak, buna bağlı olarak da *farklı yaşama koşullarının varlığı haklı çıkarılacaktı*. Bu durum hem mevcut seçkinlerin hem de toplumun ilerleyen kesimlerinin işine geliyordu. Böylece alt tabakadan ayrılmak mümkün olacaktı.

Levine, tanımlamaya çalıştığı yeni “yüksek kültür” olgusunun yalnızca “meşruiyet” arayışı içindeki “yeni gruplar”ın ya da ekonomik egemenliğini kaybetme endişesi yaşayan “eski seçkinler”in durumuyla açıklanamayacağını kaydeder; bu kapsamda bazı estetik sorunlarının da dikkate alınması gerekmektedir. Öte yandan, yüksek kültürün oluşturduğu anlayış ve kurumlar yalnızca estetikle de izah edilemez; burada bütün bir bağlamın, yani sosyal, kültürel ve ekonomik koşulların belirlediği unsurların etkisi söz konusudur. Bu kapsamda “yüksek kültür kurumlarının ve ölçütlerinin” oluşturulması, sosyal, entellektüel ve estetik ayrımı sağlamaya yönelik temel bir araç işlevi görüyordu. Bu bağlamda, sanattan haz duymanın yanı sıra, bu hazzın *nasıl* duyulacağının da öğrenilmesi söz konusuydu. Böylece yalnızca Mozart, Bach ve Shakespeare’in değil, eski Yunan ve Roma’nın da dahil olduğu kültürel geleneğin bir parçası olunuyordu. 19. yy’da icat edilen şey, bu *haz duyma eylemi sırasında gerçekleştirilen törenlerdi*. Halk bütünüyle dışta bırakılmamakla birlikte ya da bir diğer söyleyişle mutlak bir tekel kurulmamakla birlikte, kültürel ürünlerin kültürel kurumları elde tutanların beklentilerine göre değer-

lendirilmesi söz konusuydu. “Hakim zevk”, hem kendisini hem de bütün halkı kendi anlayışının “tek geçerli anlayış” olduğu konusunda ikna etmiş olan sosyo-ekonomik grubun “bir bölümünün zevki”ydi.

Levine’e göre, yüzyıl dönümünde ortaya çıkan ve “sanat-hayat” ayrımına dayalı olarak “zarif-incelmemiş”, “değerli-değersiz”, “saf-katışık” gibi abartılı zıtlık halleri kapsamında türetilen sıfatlar, bugünkü kültür anlayışımızı da belirlemektedir. Söz konusu gelişmenin yarattığı temel güçlük, halkın yaratıcı sanatçılardan yoksun kalması, yani büyük sanatçıların seçkinler tarafından “gasp edilmesi”nden çok, popüler sanat formlarının estetik değerini kavramaya ilişkin bir yetersizlik halinin ortaya çıkmasıdır. Buna göre, bağımsız değerlendirme yetisini kaybeden gruplar, “yaygın ve ulaşılır formlar”ın sırf bu yüzden estetik değer taşımadığını düşünme noktasına gelmiştir. 19. yy boyunca hem popüler olan hem de yüksek kültür statüsünü aynı anda taşıyan artistik formlar, 20. yy’a gelindiğinde bu özelliklerini kaybetmiş bulunuyordu (Levine, 70, 81, 85-6, 201, 222-3, 225, 227, 230-3). Kültürel alan belirlenmiş, çevrelenmiş ve esnekliğini yitirmişti.

Burada, Levine’in görüşlerinden yola çıkarak, Eskişehir’e yönelik “iki farklı modern tepki”nin analizini derinleştirebiliriz. Öncelikle, belirli grupların zevkinin “hakim zevk” özelliği taşıdığını ve özellikle halktan insanların bu zevki izlemeye yönlendirildiğini anımsayalım. Bu doğrultuda, Calinescu’nun görüşleri çerçevesinde “birinci modernler” olarak adlandırılan grupların zevki, sosyo-ekonomik-kültürel alana hakim oldukları ölçüde belirleyicilik niteliği taşıyacaktır. Bu gruplar için ilerleme fikrinin sembolik taşıyıcıları olan heykel gibi mekân unsurlarının yaygın kullanımı, ya da Porsuk Çayı’nda gondol yüzdürülmesi gibi olgular, kendilerini izleyen gruplar için de geçerliliğe sahip olmalıdır. Eskişehir’in reddedilmekten çok onaylanan bir şehir olması, halk nazarında “hakim zevk” gru-

bunun “birinci modernler” olduğunu gösteren bir belirti sayılabilir. Bu kapsamda, “birinci modernlerin” kendi içlerinde de en az iki katmandan oluştukları, “seçkin” ve “halktan” gruplar olarak tanımlanmaları gerektiği kanısındayım. Buna karşılık Eskişehir’de kullanıldığı biçimiyle “heykel karşıtı” olan grupların temel iddiası, “hakim zevk” pozisyonunu kendilerinin belirleme hakkına sahip bulundukları yönünde olmalıdır. Buna göre, “birinci modernler” aslında hak etmedikleri bir pozisyonu gaspeden “yontulmamış” (philistine) topluluklardır.

Öte yandan, Eskişehir’deki heykel gibi mekân unsurlarını içselleştiren toplulukların, yani “birinci modernlerin”, rakip grup olarak kimi algıladıkları konusu ayrıca dikkate değer bir soru oluşturur. Bu grupların kendilerini “ikinci modern” grupla rekabet kapsamında ilişkilendirmekten çok, toplumun sosyo-ekonomik-kültürel anlamda alt katmanları ya da muhafazakâr kesimleriyle karşılaştırdıklarını, “geri kalmış halk” üzerinde vesayet iddiasında bulunarak bu grupları “aydınlatmaya”, bir yandan da farklılıklarını vurgulayarak seçkinlik pozisyonlarını korumaya çalıştıklarını düşünüyorum. Bu perspektiften bakıldığında, “birinci modernler” asıl rakipleri olan ve yakın akrabaları sayılması gereken “ikinci modernler”in varlığının farkında değilmiş gibi davranmaktadır. Bu durum, daha sonra ele alacağımız bir “sınıf stratejisi” olarak da düşünülebilir. Konuyu şöyle özetleyebiliriz: “Geniş alınlı” ve “dar alınlı” sıfatları bu sıfatların yakıştırıldığı kişilerin toplumsal pozisyonunu da belirlemekte, “dar alınlı” olmak utanç verici bir durum olarak gözükmektedir. Bu utançtan kaçınmak üst tabakanın zevk anlayışına boyun eğmekle mümkün olabilir. Bu durumda öncelikle “geniş alınlı” olmanın koşulları belirlenmekte, daha sonra herkesin bu standartlara uyacak biçimde tavır takınması söz konusu olmaktadır. Bu durumda, Eskişehir özelinde öncelikli olan şey, Levine’in terminolojisinde “geniş alınlı” ve Calinescu’nun terminolojisi itibarıyla da “birinci modern”

olmanın koşullarının belirlenmesidir. Bu koşullar Aydınlanma felsefesi kapsamında ilerlemeci, materyal gelişmeyi ve bu gelişmenin belirtilerini önemseyen, buna eşlik edecek dekoru da ihmal etmeyen bir anlayışı yansıtır. Porsuk Çayı ve çevresi “modern estetik”in gerçekleşme mekânı olarak seçilmiş, bu alan uygun sembollerle donatılmıştır. Sıradan halk bu estetiğe uyum göstermek zorundadır.

Burada küçük bir cep açarak, Eskişehir’e yönelik zıt duygulu iki tepkinin, edebiyatımız açısından nasıl temsil edildiğini düşünmeye çalışabiliriz. Birinci modernliğin “halk kesimi”nin zevkini yansıtan edebiyat, ikinci modernliğin penceresinden görüldüğünde, kanımca, Batılı formatlara uydurularak yazılan “romans” ve bu türün “pembe dizi” gibi TV programlarını da içeren türevlerinden oluşmaktadır. Bu kategoriye, çok satan diğer yapıtlar⁸ ve genel olarak “formül edebiyatı” diyebileceğimiz dedektif romanı, macera romanı gibi belirli modellere uyularak yazılan türler de eklenebilir. Burada, ikinci grup modernler açısından, birinci grubun ilgilendiği edebiyatın bir “kalite problemi”ne sahip olduğu gözükmektedir. Birinci grup modernlerin bu yargıdan haberdar olup olmadıkları ise kuşkuludur! Öte yandan, birinci grup modernliğin “seçkin kesimi”ne mensup okuyucu/yazar/eleştirmenler için, edebiyatın belirli işlevleri yerine getirmek durumunda olduğu söylenebilir. Edebiyat saygın bir serbest zaman faaliyeti olmasının yanı sıra, örtük bir biçimde, toplumsal eğitimin bir unsuru olarak da düşünülmelidir. Burada, *okuma eyleminin kendisinin bir değer olarak öne çıktığına* dikkat edilmelidir. Okuma faaliyetine yakıştırılan “değerli bir iş yapma” ve buna paralel olarak “prestij sağlama” niteliklerinin yanı sıra, paradoksal biçimde, içerik çeşitliliği, özgünlük, biçimsel deneycilik gibi unsurlara yönelik ilgisizlik, giderek bu vasıfları reddetme eğilimi, sözü edilen grubun öne çıkan özellikleri arasındadır.

İkinci modernliği temsil eden gruplarda ise, edebiyat yapı-

tını ya içeriğe ikincil bir yer veren ya da bu içeriği özgün ve ayrıksı olduğu ölçüde önemseyen, buna karşılık biçimsel özelliklere ve deneyciliğe öncelik tanıyan okur/yazar/eleştirmenler bulunmaktadır. İkinci grup, birinci grubun “halk kesiminin” beğendiği yapıtları basit ve bayağı, “seçkin kesimi”nin beğendiği yapıtları da özgünlükten yoksun ve yapmacıklı bularak reddederken, edebiyatın bizzat kendi varlığına bağlı yani “içkin” bir değeri olduğunu öne sürer; ancak bu değerin, birinci modern grubun “okuma faaliyeti”ne değer atfetmesi halinden farklı olduğu düşünülmelidir. İkinci grup için, “nitelikli yazar” ve “nitelikli okur”, genel edebiyat dünyasına hakim olan ve birinci grubun temsil ettiği eğilimlere yabancılaşmıştır.

Söz konusu yabancılaşma hali, Calinescu'ya göre, Roman-tik hareketle birlikte ve orta sınıf görgüsüzlüğünün bir simgesi olan “philistinism”e yani “yontulmamışlık”a yönelik nefret duygularıyla başlar. Bu tavır, 18. yy'dan beri varlığı hissedilen bir problemle ilişkilidir: Sanat/edebiyat alanında söz sahibi olma iddiasındaki bireylerin, bu rolü geleneksel olarak sahip-lenen kesimlerden farklılık göstermeye başlaması, çözülmesi güç bir problem yaratmıştır; mevcut düzenin yerleşik kurum ve kişilerinin, alana yeni girenlere yönelik tepkileri pek de dostça değildir! Bu kapsamda, bir önceki kuşağın alay nesnesi olan “bilgiç”le (pedant) daha sonraki kuşağın alay nesnesi olan “yontulmamış” (philistine) tipleri arasındaki ayrımın da gösterilmesi gerekir. “Bilgiç”in sınıfsal kökeni önemsizken, “yontulmamış”ın, sınıfsal kökeni tarafından belirlendiği, bazı sosyal kaygıları ve pratik ilgileri temsil ettiği kabul edilir. Buna göre, 1830 ve 40'lı yıllarda Almanya'da “devrimci” ile “yontulmamış” tipleri arasında bu konudaki ilk ayrım yapılmıştır. Calinescu, “sanat sanat içindir” anlayışının, “estetik modernlik”in “yontulmamış”ın temsil ettiği modernlik’e yönelik isyanının ilk ürünü olduğunu belirtir. Bunun sonucunda başka bir güzellik anlayışı doğmuştur (Calinescu, 43-45).

Calinescu'nun "bilgiç"le "yontulmamış" arasındaki sınıfsal farklılık tezinin, Bourdieu'nün aşağıda ele alacağımız ve sınıfsal yapıları yansıtan "habitus" kavramı ile ilişkilendirilmesinin yararlı olacağını burada kaydedelim.

Konuya Türk edebiyatı üzerinden yönelmeye devam ederek şu spekülâtif tahmini de ekleyebiliriz: Modernizmin ilk grubuna mensup okurların (ve tabii ki yazarların), ikinci modern grup tarafından, mevcut düzeni sürdürmeye yönelik statükoculukla, edebiyatı ya ucuz bir kaçış yöntemi ya da banal ahlâki fikirlerin ve toplumsal dönüşüm misyonunun doğrulandığı didaktik bir tür olarak yozlaştırmakla suçlanmış olması mümkündür. Cumhuriyet'in ilk kuşakları kapsamında şu örnekler verilebilir: Zenginlik ve aşk fantezisi *Küçük Hanımefendi* serisiyle Muazzez Tahsin Berkand ve *Hıçkırık* ya da *Funda* gibi "acıklı" romanlarla Kerime Nadir, ev hanımlarına kendi gerçeklerinden kaçış olanağı sağlayan romanslar yazarken, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* ve *Nur Baba*, Reşat Nuri Güntekin ise *Yeşil Gece* gibi "eğitsel" ve "tezli" kitaplarıyla toplumsal dönüşümün hizmetindedir.⁹

Bu kapsamda bir diğer eleştiri, ilk grubun "idealize öteki"nin yani Batı'nın edebi üretimine benzer eser üretme kaygısına yöneltilmiş olmalıdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi, Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet döneminin birinci modern gruba mensup bir yazar, roman tekniğinin yetersizliği yani Batı'da örneği verilmiş romanlara yeterince benzeyen eserler verememiş olması nedeniyle, kendi grubu içinde eleştirilmiştir.¹⁰ Birinci modernlere dahil olanların bu eleştiri karşısındaki tavrı ise ya ilgisizliği ya da ikinci grubun beğenerek bizzat ürettiği yapıtlara yönelik "anlaşılmazlık", "dekadans", "yozluk", "halktan kopukluk" gibi eleştirileri bünyesinde barındırmaktadır. Örneğin *Fecr-i Âti* topluluğunun yazarlarının, özellikle Cenap Şahabettin (saat-i semen-fâm!) ve Tevfik Fikret'in kimi şiirlerinin ve Cumhuriyet dönemi İkinci Yeni grubuna

mensup şairlerin durumu bu kapsamda düşünölmelidir. “Anlaşıl原因an” bu şiirler alay konusu edilmiştir!¹¹

Bu noktada, Türk edebiyatının ciddi bir dönüşüm geçirdiği 19. yy’dan itibaren izlediği çizginin, birinci ve ikinci modern hareketler ve bu akımların “seçkinci” ve “halktan” kanatları açısından nasıl sınıflandırılabilceğini görmeye çalışabiliriz. İlk kuşağı Şinasi ve Namık Kemal’le başlatılabilecek olan 19. yy edebiyat modernleşmesi, toplumsal dönüşüm fikrini öne çıkaran, politik misyonu olan kişilerin güdümündeydi. Bu toplumsal işlevin yanı sıra, kullanılan dil, örneğın “Şinasi cümlesi” olarak bilinen anlatı birimine dayalı yeni düzyazı, Türkçenin kitlelerce anlaşılabilcek bir iletişim aracı özelliği kazanmasına yöneliyor ve gazete aracılığıyla yaygınlaşıyordu.¹² Burada dikkat edilmesi gereken husus, bu yeni düzyazının, biçimsel bir yenilik taşımakla birlikte, sanat kaygısıyla yapılmış bir deneyselciliği ifade etmediğidir. Daha sonraki dönemlerle, özellikle de yakın geçmişle karşılaştırıldığında, yol açtığı etkiler bakımından, örneğın, dille gerçek anlamda deney yapmak isteyen ve sonuna kadar kapalı ya da “erişilmez” kalan İkinci Yeni şiiriyle değil, Garip şiirinin önce özgürleştirici sonra genelleştirici ve nihayet sıradanlaştırıcı sonuçlarıyla bağdaştırılabilir. Bu açıdan, Osmanlı 19. yy’ının ilk kuşak yazarları birinci modern kesime mensup sayılmalıdır; bu evrede birinci modernizmin seçkinci/halktan ayrımı ise henüz ortaya çıkmamıştır. Söz konusu akımın yazar ve yapıtları günümüz birinci moderninin “halk” kesimine karşılık gelir görünmekle birlikte, yaşadıkları dönem ve toplum dikkate alındığında, bu tür retrospektif bir tanımlamanın hatalı olacağı kanısındayım. Günümüz koşullarında ikinci modernizm olarak adlandırılan tutum da yine bu dönemde temsil edilir gözükmemektedir.

19. yy’ın ileri dönemlerinde ise tablonun kısmen değişmeye başladığını görürüz. Bu çerçevede Tanzimat dönemi edebiyatı birinci modernlerin etkisi altında ilerlerken, bu kesim

içinde “seçkin/halk” ayrımının ortaya çıkmaya başladığı düşünülebilir: Recaizade Mahmut Ekrem, “yanlış Batılılaşmaya” yönelik ironik tonlu *Araba Sevdası* romanıyla birinci modernlerin “seçkin” kuşağına dahil edilebilirken, dönemin büyük meselesi olan Batılılaşmayı sorunsallaştıran bir yüzeyin altında, “başarılammış bireyleşme”yi ele alması ve bilinç akışı tekniğini (belki de dünyada ilk kez!) kullanarak biçimsel deneylere açılmasıyla, ikinci modern kapsamında düşünülmelidir. Bireyi ve bunalımlarını ele alan *Eylül*’le Mehmet Rauf ve toplumsal konuları tümüyle dışta bırakan büyük üslup romanı *Aşk-ı Memnu* ile Halit Ziya Uşaklıgil, ikinci modern hareketin yükselişini temsil eder.

Süreç bir başka çizgi üzerinden şu şekilde takip edilebilir: Birinci modernin Ahmet Mithat Efendi’de doruğa ulaşan “halk” kesimi, Tanzimat edebiyatını büyük ölçüde belirlerken, daha sonra gelen ve Tefik Fikret’le Ahmet Haşim’in temsil ettikleri Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti edebiyatları ikinci modernin etkilerini yansıtır. Birinci modernizm ise, Milli Edebiyat kapsamında Ömer Seyfettin gibi yazarlarla, Mehmet Akif Ersoy gibi şairlerle devam eder; yine bu kapsamda Ahmet Mithat çizgisini izleyen Hüseyin Rahmi Gürpınar bir satir yazarı olarak toplumsal dönüşüm işlevine sahip çıkmaktadır. Birinci modern hareketin, hem seçkinleri hem de halk kesimini temsil eden Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoglu ve Reşat Nuri Güntekin gibi yazarlarla yirminci yüzyıl içlerine ilerlediğini de burada belirtelim. Yahya Kemal Beyatlı, Sait Faik, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şair, öykücü ve romancılar ikinci modernizmin ve bir ölçüde birinci modernizmin seçkin gruba kapsamı içinde düşünülmelidir.

Bu noktada, konuya yönelik yaklaşımımızı spesifik bir içerik problemi üzerinden ve bu problem kapsamında derinleştirmeyi deneyebiliriz: Tanzimat’la başlayan edebi modernleşme hareketinin ilk evresinin temel sorunu “yanlış

Batılılaşma”dır. Öte yandan, bu konunun söz konusu dönem edebiyatı tarafından yeterince *sorunsallaştırılmadığı* da burada kaydedilmelidir. Dönemin yapıtları, bir yandan “ulusal beka” kaygısıyla Batı uygarlığının belirli niteliklerini alma mecburiyetini hisseden, bir yandan da yine aynı kaygıyla ve “yerli, milli bir bünye”yi koruma gayreti içinde *kendi kendisini duraklatan, giderek bloke eden bir tavrı ifade eder ve bunu aşamaz*. Devrin temel endişesi, modernleşme arzusu kadar, hatta ondan da fazla olmak üzere, modernleşme korkusudur. Bu kaygı, “yanlış Batılılaşmış” anakarakterin karşısına “doğru Batılılaşmış” bir karakterin konamamış olması haliyle temsil edilir: *Felâtnun Bey ile Râkım Efendi*’de Râkım Efendi inandırıcı olmayan bir idealizasyona konu edilirken, taşıdığı olumlu vasıflar yeterince temellendirilemeyen bir ahlâki çerçeveye oturtulur; bu durum günümüzün “özümüze dönelim” anlayışının bir erken dönem edebiyat verimindeki metaforik ifadesi olarak düşünülmelidir; dönülmesi arzu edilen “öz” ise bir türlü tanımlanamamaktadır. Râkım Efendi’de denenen ve yaratılamayan “olumlu kahraman”, diğer bazı yapıtlarda ancak “yokluğuyla” tasavvur edilebilir. Örneğin, *Araba Sevdası*’nda Bihruz Bey’e alternatif olabilecek tek bir olumlu kişi mevcut değildir! Benzer biçimde, *Şıpsevdî*’de “olumsuz Batılılaşmış” Meftun’un karşısına olumlu bir karakter çıkarılamaz. Dönemin yazarları korktukları gerçeklikle mücadele edebilecek bir kahramanı tahayyül edememişlerdir. Tükenmiş bir Doğu’yu az çok ifade edebilmelerine karşın, çözümünü yine bu tükenmişliğin içinde gizlenmiş bir “öz”ün varlığında bulmayı umarlar; ancak, muhtemelen temel prensiplerini tasavvur edemedikleri için, bu “soyut” özü “somut” biçimde temsil edecek olan karakteri de yaratamamışlardır.¹³

Bu korkunun değişik evreleri ve “kabul edilebilir biçimde Batılılaşmış”, yani “moderniteyi makul biçimde içselleştirmiş” bir kahramanın yaratılması sorunu günümüze kadar uzanır

ve ulusalcı soldan, milliyetçi-mukaddesatçı çevrelerin yayınlarına kadar geniş bir yelpaze üzerinden izlenebilir. Burada, daha önceki kuşaktan Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal*'ı ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'ından başlayarak Adalet Ağaoğlu'nun çağdaş aydının rolünü sorguladığı *Ölmeye Yatmak* ve *Bir Düşün Gecesi* gibi romanlarına, Kemal Tahir'in alternatif bir tarih perspektifi getirmeye çalıştığı *Yorgun Savaşçı* gibi tarihsel kurgularından Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Fatih-Harbiye* gibi yapıtlarına ve Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa'sı* gibi gelenekçi romanlara, İstanbul merkezli Müslüman bir kent uygarlığını canlandırmak isteyen Sâmîha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı*'ndan Safiye Erol ve Münevver Ayaşlı gibi "Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet hanımları"nın ve bu kesimin sonraki kuşağından Emine Işın-su gibi yazarların benzer temalı yapıtlarına varana dek izleyebileceğimiz bir süreç söz konusudur.

Burada özellikle dikkat çekmek istediğim bir husus, yukarıda bahsedilen "muhafazakâr" yazarların birinci modern kategorisinde ve bu kategorinin seçkin grubu içinde değerlendirilebilmelerine karşın, aynı grubun benzer kaygıları ifade eden daha sonraki kuşağının, Hekimoğlu İsmail'in *Minyeli Abdullah*, Emine Şenlikoğlu'nun *Bize Nasıl Kıydınız?* ve Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* gibi kitaplarında örneklandığı üzere, popüler halk yazarları haline gelmeleri, söz konusu akımın "seçkin" kesiminin suskunlaşmasıdır. Bu durum, birinci modern hareketin muhafazakâr kanadının toplumsal dönüştürme işlevinin, entellektüel çevreler için ilgi çekici olmaktan çıktığı biçiminde yorumlanabilir. Bir ideolojinin yükselme döneminde toplumun en yaratıcı zihinlerini cezbedeceği, düşme döneminde ise takipçilerinin nispeten mütevazı bir profili yansıtacağı anımsanmalıdır. Örneğin günümüzde Marksizm entellektüeller arasında önde gelen ideoloji olmaktan çıkmıştır; bu ideolojinin izleyicileri hâlâ mevcut bulunmakla birlikte,

yeni ve parlak düşünürler zihinsel faaliyetlerini başka alanlara yöneltmektedirler. Oysa daha önceki Avrupalı entelektüel kuşaklar arasında Marksizm şimdi olduğundan çok daha saygın ve taraftar bulan bir yaklaşımı yansıtıyordu. Bu durumun bir tür döngüselligi gösterdiğini söyleyebiliriz. Parlak zihinlerin desteği olmayan ideolojiler sönükleşmekte, sönükleşen ideolojiler genç kuşakların ilgisini çekecek biçimde yenilene-memektedir. Bahsedilen süreç “Birinci modern gruplara mensup muhafazakârların seçkinci kanadı” için işler görünmekte; buna karşılık, aynı grubun halk kesimi, yukarıdaki varsayımı doğrulayacak biçimde, canlılığını korumaktadır. Bu durumun Gans’ın aşağıda ele alacağımız zevk kültürleri ve gruplarına ilişkin tanımları içinde düşünülmesi gerektiğini göreceğiz.¹⁴

Zevk Kültürü ve Zevk Toplulukları

Calinescu’nun sözünü ettiği “iki modernite” ve Levine’in sözünü ettiği “geniş alınlı”-“dar alınlı” kavramları çerçevesinde tartıştığımız hiyerarşik yapıyı, bir diğer edebiyat araştırmacısı olan Gans’ın görüşleri uyarınca ayrıntılandırmayı deneyelim. Gans, *Popular Culture&High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* adlı yapıtında, halktan kişilerin kültürü ile seçkinlerin kültürü arasındaki ayrım üzerinde dururken, kültür etkinliğinin “yaratıcı merkezli” ve “kullanıcı merkezli” olmak üzere iki grup içinde değerlendirilebileceğini belirtir. Kitle kültürünü eleştirenler “yaratıcı merkezli” bir perspektiften yola çıkarak kitlelerin sanatçıya uyması gerektiğini öne sürmektedir.¹⁵ Bu tutumun Calinescu’nun “ikinci modernizm”i ve Levine’in “geniş alınlı” kategorisiyle kolayca ilişkilendirilebileceği açıktır.

Gans, bütün insanların estetik duyguları olduğunu, bir toplumun sanatının, o toplumun üyelerinin ihtiyaç, değer ve karakterlerinden kaynaklanan içerik ve formları yansıtması gerektiğini düşünür. Buna göre, bireylerin sanatsal seçimleri

tesadüfî değildir; farklı seçimlerin varlığı, bu seçimleri yapanların benzer değer ve estetik standartlara sahip olup olmamaları hususuna bağlıdır. Gans, sözü edilen estetik standart ve değerleri “zevk kültürü” olarak adlandırırken, benzer sebeplerle benzer seçimler yapan kişilere de “zevk topluluğu” adını vermektedir. Bu kapsamda, zevk kültürlerinin sayısına ilişkin düşüncenin öteden beri bilindiğini ve “geniş alınlı”, “orta alınlı” ve “dar alınlı” olmak üzere üç kategoriden söz edildiğini kaydeder; böylece Levine’in yukarıda ele aldığımız ikili ayrımını genişletmiş olur. Gans’e göre, “zevk kültürleri” bütüncül değer sistemleri olmadıkları gibi, “zevk toplulukları” da organize gruplar değildir. Daha çok, araştırmacıların analiz yapma amacıyla yarattıkları yapay oluşumlar olarak görülebilirler. Gans bizzat bir sınıflandırma geliştirerek, 1- “Yüksek kültür”, 2- “Üst-orta kültür”, 3- “Alt-orta kültür”, 4- “Altkültür” ve 5- “Yarı folklorik kültür” şeklinde beşli bir ayırım yapar. Bu çerçevede, yaptığı ayırımın “yüksek kültür” haricinde, daha önce geliştirdiği “yaratıcı-kullanıcı” yönelimine bağlı sınıflandırmadan bağımsız olduğunu belirtir. Bu durumda, Calinescu’nun “ikinci modern” ve Levine’in “geniş alınlı” kategorisine ait bazı bireyler dışında kalanların, Gans’in “kullanıcı yönelimli” grup ve bireylerine karşılık geldiğini kaydedebiliriz.¹⁶ Gans’in tanımladığı kavramların aşağıda Bourdieu’nün görüşleri çerçevesinde ele alacağımız “habitus” kavramı ile ilişkili olduğunu burada belirtelim. Bu noktadan itibaren, Gans’in yaptığı beşli ayrımı daha ayrıntılı olarak ele alacağız:

1- “Yüksek kültür topluluğu”: Gans, üstkültürün “yaratıcı sanatçı” ve “yaratıcı eleştirmen”lerin hakimiyetinde olduğunu, “kullanıcı”ların ise yaratıcıların standart ve perspektiflerini kabul ettiklerini belirtir. “Kullanıcılar” iki gruba ayrılır: a- “Yaratıcı-yönelimli kullanıcılar”: Bu grup yaratıcı sanatçıyı ve yaratım problemlerini temel ilgi alanları olarak belirlemiştir; kendileri de önemli ölçüde sanatçılardan ve düşünürlerden

oluşmaktadır; b- “Kullanıcı-yönelimli kullanıcılar”: Bu grup-
takiler yaratıcı sanatçının “yaratıcılıkla ilgili problemler”ine
ve kullandığı yöntemlere yönelmekten çok ürünün kendisiyle
ilgilidirler. Her iki grup da üst ve üst-orta sınıflara mensup
eğitilmiş kişilerden oluşur; genellikle akademik dünyada ya da
üst düzey mesleklerde yer alırlar. Edebiyat söz konusu oldu-
ğunda, üstkültür “kurgu”dan çok “karakter gelişimi”ni önem-
ser. Bu iş için, çoğu zaman, yaratıcı sanatçının kendisi bir
model işlevi görür; böylece kişinin *yabancılaşması* ve birey-
le toplum arasındaki çatışma olgusu öne çıkar. Üstkültürün
“kurgusal olmayan” ürünleri de edebi bir özellik taşır; nitekim
geçmişte toplumsal analizler özellikle romancılar tarafından
yapılmıştır. “Yaratıcı-yönelimli” olduğu için, üstkültür, “yara-
tıcı sanatçı”lara “performans sanatçıları”ndan daha yüksek bir
statü verir. Bu kapsamda, eleştirmenler bazen yaratıcı sanatçı-
lardan daha önemli olabilir; çünkü belirli bir kültür ürününün
yüksek kültüre ait olup olmadığına onlar karar vermektedir.
Sinema eleştirmenleri “auteur” kuramını geliştirerek bu alan-
da önyak olmuşlardır.¹⁷

Üstkültür, çoğu kez, “kişinin hayatını kazanma zorunlulu-
ğu” gibi gündelik hayat meselelerine değinmez; çünkü bunlar
üstkültür topluluğu için problematik konular değildir. Üstkül-
tür topluluğunun “kullanıcı yönelimli” kesimi, eser seçimini
yaratıcı sanatçıyla özdeşlik ilişkisi kurmaksızın yapar; yani es-
tetik ödevini yerine getirmez. Bu açıdan altkültür gruplarına
benzer; bir diğer deyişle, söz konusu eseri yaratıcı sanatçı ya
da “yaratıcı yönelimli” topluluğun anladığı gibi anlayamamış
olabilir. Yaratıcı sanatçılar bu grubu bazen “yontulmamış”lar
(philistines) olarak tanımlar. Bu kişiler, popüler sanatçıların
hayranları gibi, üründen çok sanatçının kendisiyle ilgilidirler
ve “yüksek kültürün sağladığı prestij”i eserin kendisinden daha
çok önemsedikleri de söylenebilir (Gans, 36, 91, 93-5, 97, 100,
102, 104-5). Bu grup, eleştirmenlerden çok yaratıcı sanatçıları

öne çıkarır ve bazı sanatçıları “yıldız” statüsüne ulaştırır. ABD bağlamında Thomas Wolfe, Hemingway, Salinger, Baldwin ve Norman Mailer gibi isimler bu kapsamda sayılabilir.

Türkiye’de yüksek kültür gruplarının hem yaratıcı hem de kullanıcı yönelimli olanları açısından öne çıkan yazarlarla ilgili olarak şu değinide bulunabiliriz: Yaratıcı yönelimli gruplar için idol niteliği kazanmış üç yazar, Oğuz Atay, Bilge Karasu ve Yusuf Atılgan’dır. Hem yaratıcı hem kullanıcı yönelimli grupların ve üst-orta grupların hayranlığını kazanmış bulunan Ahmet Hamdi Tanpınar, dördüncü isim olarak bunlara eklenmelidir. Tanpınar’ı ilk üç yazardan ayıran ve daha “popüler” kılan şey, kanımca, eserinde yer yer karşımıza çıkan ve hayatı olumlayan unsurların varlığıdır. Yaratıcı yönelimli yazar-okurların “hakim” kesimi açısından, varoluş ancak bir bunalım hali üzerinden algılanabildiği için, yeterince karanlık olmayan bir yazarın “mutlak yazar” olma özelliği kazanması zordur. Tanpınar aynı zamanda muhafazakâr kesimlerin de üzerinde olumlu kanaat geliştirdiği bir yazardır; yüksek zevk gruplarının, sol ve Batı eğilimli kesimlerin hakimiyetinde olduğu düşünülürse, bu durum, Tanpınar’ın göreceli prestiji açısından bir handikap olarak da algılanabilir. Öte yandan, birinci modernlerin büyük şairi Nazım Hikmet’in son yıllarda muhafazakâr kesimlerden de ilgi görmeye başlaması bir geçişlilik halini temsil eder ve bu açıdan dikkate değer bir olguyu yansıtır. Yukarıda da değinildiği gibi, Aydınlanmacı-sol ve milliyetçi-mukaddesatçı kesimler arasında bazı geçişliliklerden söz edilebilir. Bu durum belki de milliyetçi ve sol çevrelerin belirli olgulara yönelik ortak karşıtlıklar üzerinden yakınlaşmalarıyla ilgilidir. Örneğin Nazım Hikmet’in şiirlerindeki anti-emperyalist söylem, kendisini Amerikan ve İsrail karşıtlığıyla tanımlayan milli-muhafazakâr çevrelerin ilgisini çekiyor olsa gerektir. Burada yönelimin içeriğe doğru olduğu unutulmamalıdır. Nazım Hikmet’in belirli şiirlerinin içeriği ve hitabet tınıları taşıyan ses yapısı, örneğin Yahya Kemal’in

daha kapsamlı bir müzikalite taşıyan şiir sesine göre kitlelerin nispeten kolay ulaşabilecekleri niteliktedir. Bu durumda Yahya Kemal'in geçmişte işgal ettiği alanın bir yandan Necip Fazıl'a bir yandan Nazım Hikmet'e transfer edilmeye başlanması olgusu, okuyucuların form-içerik önceliği üzerinden düşünülmelidir.

Yukarıdaki dörtlüyü daha da marjinal ve dar bir çerçevede kabul gören bazı kadın yazarlarla genişletmek mümkündür: Sevim Burak başta olmak üzere, Tezer Özlü ve Lale Müldür gibi "çılgın yazarlar" bu kesimde sayılabilir. Yine yukarıdaki dörtlüye bir alternatif olarak, başta melodramatik romans türünü üst seviyelere taşıyan Selim İleri olmak üzere, epik özellikler taşıyan romanlarıyla Yaşar Kemal, "hendesî" romanlar yazan Orhan Pamuk ve bir bilgelik anlatısı oluşturmaya çalışan Murathan Mungan sayılabilir.

Yukarıda sözü edilen yazarların "kurumsallaşmış" yazarlar olduklarını anımsatarak, yüksek kültür grubunun ilgisini çeken daha yeni kuşakların bu metin çerçevesinde yeterince temsil edilmediklerini anımsatmak isterim. İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Hakan Günday ve Nilüfer Kuyaş bu kapsamda sayılabilecek isimlerdir.

Yukarıda söze edilen dikey ayrım kapsamında, muhafazakâr kesimlerin seçkinci kanadı için "büyük şair"i hâlâ Yahya Kemal Beyatlı temsil ederken, bu kesimin daha yeni kuşakları Necip Fazıl Kısakürek'i idealize etmekte, buna Cahit Zarifoğlu'nu, Sezai Karakoç'u ve İsmet Özel'i de eklemektedir. Bu kesimin önemli romancısı Tarık Buğra olup öykücüler arasında Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu sayılabilir. Popüler yazarları ise, yukarıda sayılan Hekimoğlu İsmail ve Şule Yüksel Şenler gibi isimlere ilaveten, meşhur *Yanık Buğdaylar*'ın yazarı Ahmed Günbay Yıldız'dan başlayarak İskender Pala'ya kadar uzanan bir çizgi izler. Bu yazarların ciddi bir satış grafiğine sahip olduğu belirtilmektedir.

Amerika'da üstkültür grubu yaygın ve varlıklı olduğu için,

ticari dağıtıcılar bu grubun ihtiyaçlarına karşılık vermeye çalışmaktadır. Gans, üstkültürün genellikle “ciddi” olması nedeniyle, bazı kişilerin altkültür unsurlarını “eğlence amacıyla” kullandığını vurgular. Bu kişiler spor programlarını seyreden, dedektif romanı okuyan ya da kötü bulduklarını iddia ettikleri televizyon programlarını seyreden kişilerdir. Örneğin 60’lı yıllarda Susan Sontag’ın “camp”i bir üstkültür unsuru olarak tanımlaması, bu kavramın “kullanıcı yönelimli üstkültür grubu” tarafından benimsenmesi sonucunu vermiştir. Bu sayede, söz konusu grup, “aslında ‘camp’ olup da üstkültür ürünü olarak kabul edilen unsurlar”ı eğlence amacıyla kullanma olanağı bulmuştur (Gans, 106).¹⁸ Bu kapsamda, Mehmet Murat Somer’in anakarakterleri travestilerden oluşan dedektif romanlarından söz edebiliriz. Bu kitapların Murathan Mungan gibi üst ve üst-orta zevk gruplarını temsil eden bir yazarın desteğini kazanmış olması da ayrıca ilgi çekicidir! Durumu şöyle izah edebiliriz: “Kategori dışı” sayılan bu dedektif romanlarının Mungan’ın kitaplarıyla rekabet etmesi mümkün değildir; şu halde “mesleki kıskançlık” nedeniyle sessiz kalma ya da olumsuz bir tutum takınma ihtiyacından söz edilemez. Buna ek olarak ve yine aynı sebeplerle, Mungan’ın “okuma zevki”ne yönelik bir eleştiri de kolaylıkla savuşturulabilir. Anılan kitaplar “ciddi edebiyat” değildir! Bu durumda Somer’in dedektif romanlarının promosyonunu yapmanın bir sakıncası yoktur; tam tersine “ciddi” bir sanatçının “yan ilgi”sini göstererek ilave bir prestij unsuruna dönüşebilir. Meşhur antropolog Lévi-Strauss’un müzik ilgisi nasıl hoşgörüle karşılanıyor ve egzotik bir unsur olarak sahibine ilave prestij sağlıyorsa, Mungan’ın söz konusu kitaplara yönelik ilgisi de yazarın meslek dışı hayatına ilişkin ipuçları ve buna bağlı olarak ilave cazibe unsurları sağlamaktadır diyebiliriz.

Tüketici yönelimli üstkültür grubunun bu tutumu nede-

niyle, “yaratıcı sanatçılar” ve “yaratıcı yönelimli kitle” kendisine yeni çıkış alanları bulmaya çalışır; bu çerçevede, bazı sanatçıların ürünlerinin “fazla popüler” olmasından rahatsızlık duydukları söylenebilir. Bununla birlikte, bir kısım sanatçı da söz konusu olguyu paraya tahvil etmekte bir sakınca görmemektedir (Gans, 105-6). Konuya Türkiye açısından bakıldığında, örneğin Elif Şafak’ın magazine yönelen fotoğraf ve açıklamalarının yanı sıra konu ve üslup seçimi açısından geçirdiği evrim, örneğin *Aşk* romanı bu kapsamda düşünülebilir. Bu yazarın *Pinhan* ve *Bit Palas* gibi eserlerle başlayan kariyerinin ilerleyen dönemlerinde, örneğin *İskender* romanı için erkek kıyafetiyle resim çektirmesi, yakın zamanda biseksüel olduğuna ilişkin açıklamada bulunması gibi durumlar, popülerlik ve çok satışlı roman yazma kaygısı taşıdığını düşündürmektedir. Orhan Pamuk benzer biçimde öteden beri “Batı pazarı” için üretim yapan bir yazar olmakla eleştirilmektedir. Bu kategorinin karşısına, röportaj vermeyen, fotoğraf çekirtmeyen yazarlar konabilir. Örneğin Salinger ölene kadar medyayla temastan kaçınmış yazarları temsil eden bir isim olarak bu kapsamda anılabilir.

2- “Üst-orta kültür topluluğu”: Bu topluluğun üyeleri, üst-kültür grubunun “kullanıcı yönelimli” kesimine benzemekle birlikte, bu gruptan farklı olarak, üstkültürü *tatmin edici bulmaz*. Daha çok “içerik”e yönelen, “form ve yöntem”e ilişkin yenilikleri kültürün bir unsuru olarak görmeyen bir kesimdir. Üst-orta kesim, “kurgu”yu “atmosfer”den ya da “karakter gelişimi”nden daha çok *önemser*. “Kahraman” figürleri bu grup için üstkültür grubuna göre daha çok önem taşır. Üst-orta kültür topluluğu, kendi sosyo-ekonomik rolünün kurguda temsil edilmesini bekler; kurgusal kahramanların rekabet ortamı içinde hedeflerine *ulaşmalarını*, bireyin “yalnızlığı ve yabancılaşması” gibi konulardan daha önemli bulur. Üst sınıflara yükselme ve başarı temalarını taşıyan roman, tiyatro

ve biyografik çalışmalara yakınlık duyar. Gans, bu grubun “üstkültürün kullanıcı yönelimli kesimi”nin tercihleri arasındaki en popüler unsurları seçtiği kanısındadır. Kitle kültürünü eleştirenlerin en büyük düşmanlığı bu gruba yönelir.

Bu grup, yaratıcı sanatçılara “yıldız” muamelesi yapar; tercihlerinde eleştirmenlerin ve yorumcuların görüşlerini dikkate alır; böylece üst, üst-orta, alt-orta ve altkültür içerikleri arasında ayırım yapma konusunda yardım görmüş olur. Bazı yayın organları, fazlasıyla deneysel ve felsefi eserlerle, klişe ve bayağı içerikli eserleri ayırmaları konusunda bu topluluğa yol gösterir. Gans, ABD’de üniversiteye gitme oranının artması ve zenginleşmesi sonucunda bu grubun en hızlı büyüyen zevk topluluğunu oluşturduğu kanısındadır. Bu grubun favori yazarları arasında Vonnegut, Hesse ve Tolkien sayılabilir (Gans, 107-10). Türkiye özelinden bakılacak olursa, gazetelerin edebiyat eki okurlarının bu kesimden çıktığı düşünülebilir. Bu yayınlarda övülen (“köpürtülen”!) ve ödül kazanmış yazarlar, örneğin kullanımcı yönelimli yüksek kültür gruplarının gözde yazarları olan Murathan Mungan, Orhan Pamuk, Elif Şafak’ın dışında, İnci Aral, Ayşe Kulin, Buket Uzuner gibi romancılar da bu kesimin yazarları olarak düşünülebilir. Sözü edilen yazarların önemli ölçüde kadın okuyucuya sahip olduğu ve kadın sorunlarını ve perspektifini temsil ettiği de düşünülebilir. Bu yazarlar aynı zamanda rol modeli olma niteliği de taşımaktadırlar. Bu durumda yükseköğrenimli ve meslek sahibi kadınlardan, büro çalışanlarına varana dek orta ve üst-orta kesime mensup çalışan kadınların tercih ettiği yazarlardan söz etmiş oluyoruz. Cinsiyete dayalı bu tarz, geçmişte romans ve pembe diziler tarafından temsil edilirken, günümüzde kadın yazarların kaleme aldığı ve kadın kahramanı olan yapıtlara, Mina Urgan’ın otobiyografisi *Bir Dinozorun Anıları* ve Kulin’in *Adı Aylin*’inden İpek Çalışlar’ın *Halide Edib: Biyografisine Sığmayan Kadın* gibi biyografi çalışmaları-

na, Esmahan Aykol'un dedektif romanlarına kadar yayılan bir kategoriye ifade etmektedir.

3- "Alt-orta kültür topluluğu": Orta ve alt-orta sosyo-ekonomik sınıflardan insanları ve ikinci dereceden meslek sahiplerini içerir. Bu grup ABD'de eskiden olduğu gibi üst ve üst-orta grupların beğendiği şeyleri reddetme huyundan vazgeçmiştir; soyut sanattan hâlâ hoşlanmamakla birlikte "kültür"ün varlığını kabul etmektedir. Ancak bu kültür de içeriği vurgulama eğilimindedir; "form" ise içeriği daha anlaşılır ve tatmin edici kılmakla görevli sayılır. Bu grup bir edebi eserde bazı konularda *sorular sorulmasına ve tereddütlerin oluşmasına karşı değildir; buna karşılık, eserin sonunda sorunların çözülmesini bekler*. Çözümlemeyen problemleri açıkça dile getirmekten kaçınır. "Alt-orta kültür topluluğu"nun edebi eserlerde bulunmasını umduğu kahramanlar "ortalama" insanlardır; olağandışı kişiler oldukları zamanlarda da, geleneksel erdemlerin geçerliliğini kabul etmek suretiyle, ortalama insan özelliği kazanırlar. Bu grup kullanıcı yönelimli olduğu için, yazar ya da yönetmenlerden çok "performans sanatçıları"nı önemseme eğilimi taşır. ABD bağlamında Harold Robbins ve Jacqueline Susann gibi romancılar bu grubun popüler yazarlarıdır.

Gans'e göre, alt-orta sınıf toplumun gerçekte nasıl işlediğinden çok, bu işleyişin kendi ahlâk anlayışına uyması üzerinde durur; o yüzden "pratik bilgiler" türü kitaplar hariç, kuramsal metinlere değil, dünya olaylarını ve liderleri, meşhur kişileri canlandıran eserlere ilgi duyar. Bu metinler, söz konusu kültür topluluğu açısından, ahlâk dersi veren bir tür "menkıbe" (morality play) olma özelliği taşır. Gans'e göre, politikacılar, popüler sanatçılar ve iş adamları, alt-orta sınıfın değerlerine göre hareket etmeleri gerçeğiyle yüzleşmek zorundadır. Bu kapsamda, "çözümü olan" ve alt-orta sınıf ahlâk standartlarının kesin bir biçimde uygulanabileceği konulara yönelirler.

Bu topluluğun üyeleri romantik olma eğilimi gösterir, sert natüralizmden ve soyut sanattan aynı şekilde kaçınırlar (Gans, 110-3). Türkiye özelinde bu kesimin TV dizisi izleyicileri arasında yaygın olduğu düşünülebilir. Türk edebiyatında örneğin popüler romancı Canan Tan bu kategori içinde düşünülebilir. Muhafazakâr okuyucuların birinci modern kesiminden “halk kanadı”na mensup olanların sevdiği “hidayet romanları” bu kategori içinde düşünülmelidir. Burada temel kaygı, misyon sahibi kişiler aracılığıyla ahlâki bir dönüşümün sağlanması, bir yandan da dini-ahlâki kurallara uygun bir mutluluk olanağının sağlanmasıdır.

4- “Altkültür topluluğu”: Altkültür grupları aslında “kültür” kavramından hoşlanmaz; bu kapsamdaki yapıt ve konuları yalnızca sıkıcı bulmakla kalmazlar, aynı zamanda ahlâka aykırı, kadınsı ve kutsal değerlere zararlı olduğunu düşünürler. Cinsellikle ilgili konularda, polis, dini otorite ve hükümetin girişimlerini desteklerler; buna karşılık bu sınıfın melodrama ve aksiyon merakı, şiddet haberleri karşısında tutum takınmalarını engeller. Bu grup bütünüyle içeriğe yöneliktir; form içeriğe tâbi olmalıdır. Soyut düşüncelere, çağdaş sorun ve konulara ilişkin kurgulara ise ilgi duymazlar. O nedenle “üst” ve “üst-orta” kültür gruplarının unsurlarını *ödünç almazlar*. Bu grup da “ahlâk dersi veren menkıbe”yi (morality play) öne çıkarır. *Bu grubun önceliği, edebi eserlerde “kötü” ve “iyi”nin net biçimde birbirinden ayrılması üzerinedir; bu kapsamda, “melodramatik bir evren tasarımı” öne çıkar: Dünya, kahramanların kazanacağı biçimde, kahramanlar ve hainler arasında ikiye bölünmüştür. Kötülükle savaşan bireysel kahraman tipi önemlidir. Bu topluluğun beğendiği kahraman tipi açık biçimde belirli bir sınıfa mensup olmamakla birlikte, işçi sınıfının davranış özelliklerini gösterir. Başarısı kısmen şansa ve kadere bağlıdır; kurumsallaşmış otoriteye ise güven duymaz.*

Bu kültür, performans sanatçısını “yıldız” seviyesine çıkarır. Aynı zamanda, *sanatçı ile oynadığı karakter arasında ayırım da yapmaz; yıldızların rollerinde de kendilerini, yani kamusal imgelerini canlandırmalarını bekler*. Yazarlara ve diğer yaratıcı sanatçılara ise itibar etmez. Genellikle “alt-orta sınıf” kültür içeriğini, kendi “çalışan sınıf” değerlerine uyarlayarak kullanır. Bu grubun kadınları dinsel sanattan ve canlı renklerden hoşlanır; ev dekorasyonunda da aynı zevk hakimdir. Üst ve üst-orta kültür grupları basitlik ve yalınlıktan hoşlanırken, altkültür süslü şeylere ilgi duyar (Gans, 115-7, 119).¹⁹ Türkiye özelinden baktığımızda, bu topluluğun gecekondlu ve minibus süsleme zevkini yansıttığı, kötülere karşı direnen dövüşçü kahraman figürlerini içeren dizi film izleyicisi olduğu düşünülebilir. *Kurtlar Vadisi* adlı televizyon dizisi bu topluluğun sevdiği bir yapım olarak düşünülebilir. Yeşilçam filmlerinin “kötü adam”larının, örneğin Erol Taş’ın, gerçek hayatta “kötülüklerinden dolayı kendilerini cezalandırmak isteyenlerin” fiziksel saldırısına uğramış kişiler olduklarını düşünürsek, rolle oyuncuyu ayıramayan “altkültür topluluğu”nun geçmişte ne kadar yaygın olduğu konusunda bir fikir edinmiş oluruz.

Din ve pratik hayat ilişkisini ele alan TV programları bu grubun entellektüel ilgisini gösterirken, müzik programlarının yanı sıra melodramatik bir oyunculuk performansı üzerinden sunulan şiir programları da altkültür gruplarının yarı folklorik kültür topluluğu ile paylaştığı bir özellik olarak gözükmektedir.

5- “Yarı folklorik kültür topluluğu”: Gans bu topluluğu Amerikan toplumu açısından görelî olarak küçük bulur; öte yandan Türkiye koşullarında şehre yeni göç eden ailelerin ve onların ilk kuşak çocuklarının bu kategoriye girdiği dikkate alınmalıdır; dolayısıyla söz konusu grubun hali hazırda Türkiye nüfusunun önemli bir yüzdesini oluşturduğu söylenebilir. Bu grup “altkültür topluluğu” ile alan paylaşmakta olup, TV

izlediği ve AVM'lerde sosyalleştiği, kendisini ifade için müzikten yararlandığı, okuma alışkanlığının pek olmadığı düşünülmelidir.

Zevk Yapılanması

Gans'e göre, zevk kültürleri ve zevk toplulukları, “zevk yapılanmaları” içinde yer alır; bu “yapılanma”lar, kültürler ve topluluklar arasındaki ilişkileri düzenler. Söz konusu ilişkiler bazen uyumlu bazen de çatışmalı olabilir; *çünkü bir grup birden fazla kültürü seçebilirken, bir kültür de birden fazla topluluğa hitap ediyor olabilir*. Zevk yapılanmasının ortaya çıkabilmesindeki en önemli faktör ise toplumun geneline ilişkin sosyo-ekonomik hiyerarşidir (Gans, 135). Bütün zevk kültürleri ve toplulukları bu hiyerarşi içinde yer alır; zevk yapılanması da hiyerarşik özellik gösterir.

Genel olarak, hemen herkesin daha üst ya da altkültürlerden bazı unsurlara ilgi duyduğu olur. Üstkültüre ilişkin seçim, altkültüre mensup kişiler açısından “yukarı doğru mesafe azaltma”, yani sosyal statü kazanma faaliyetinin bir işareti olarak görülebilirken, altkültür ürünlerine yönelik seçim, üstkültüre mensup kişiler açısından “aşağı doğru mesafe azaltma”, duygusal boşalma ya da günlük kültürel rutinden uzaklaşma ihtiyaçlarına karşılık verir. Bu kapsamda, hangi altkültür unsurlarının üstkültür mensupları tarafından “meşru biçimde” kullanılabileceği de üstkültür iletişim araçlarında dolaylı biçimde gösterilmektedir. Statü önemli olduğu için, üstkültür gruplarının altkültür unsurlarına ilgi duymaları, genellikle bu unsur asıl zevk topluluğu tarafından bırakıldıktan sonra meydana gelir. Bu kapsamda, altkültüre ait kültürel unsurların, örneğin Arabesk müziğin üstkültür tarafından benimsenmesi, bu kültür unsurunun altkültürün gündemindeki yerinin zayıflamasıyla ilişkilidir; bu sayede üstkültür grubuna mensup kişiler için Arabesk müzikte “güçlü ifade olanakları”nın

keşfedilmesi mümkün olabilmıştır. Benzer biçimde, eskiden “soylu” olarak kabul edilen boks ve futbol gibi sporlar, alt-kültür gruplarının ilgisini çekmeye başlayınca itibar kaybetmiştir.²⁰ Görüşlerini aşağıda kapsamlı biçimde ele alacağımız Bourdieu’ye göre, bazı sporların ve bazı kişilerin ekonomik-siyasi pozisyonlarının görece önemi ile edebiyat ve kültür alanları ve bu alanlardaki faaliyetin görece önemi arasındaki prestij çatışması, egemen sınıfın kendi içindeki fraksiyon rekabetiyle ilgilidir. Hakim sınıfın baskın kısmı, bir yandan aynı sınıfın entellektüel kesimiyle, bir yandan da bu alanda faaliyet gösterebilecek küçük burjuvalarla rekabet halindedir (Bourdieu, 93).²¹

Konuyu Eskişehir üzerinden örnekendirirsek, Porsuk Çayı’nda yapılan “gondol turu”nun hem yukarı hem de aşağı doğru hareketlenmenin bir örneği sayılması gerektiğini söyleyebiliriz: Üst-kültür grubunun bir üyesinin gondol turu yapması, alt-kültür gruplarının ilgi duyacağı bir faaliyete ironik tonlar taşıyan “camp” bir katılımı temsil ederken, yani “aşağı doğru mesafe azaltma” eylemine karşılık düşerken, aynı eylem, alt-kültür grubu için üst-kültüre ait olduğu *zannonulan* bir eyleme katılarak statü yükseltme çabası olarak düşünülebilir, yani “yukarı doğru mesafe azaltma” eylemine karşılık düşer.²²

Gans’e göre zevk topluluklarıyla ilgili temel bir olgu söz konusudur: Herkes kendi zevk grubundan memnun gözükmemektedir; üst sosyo-ekonomik sınıflara geçecek biçimde gelir ve statü artışı sağlayanlar da yine eski zevk gruplarında yer almayı sürdürürler. Örneğin, pek çok üniversite hocası “alt-orta zevk grubu”na dahildir. Öte yandan şu hususa dikkat edilmelidir: Zevk hiyerarşisi sınıfsal hiyerarşiden farklı olmakla birlikte, statü hiyerarşisine yakındır; *prestij anlamında üst zevk kültürü yukarıda yer alırken, alt zevk kültürü en aşağıda bulunur*. Bir diğer deyişle, bütün zevk kültürleri kendi standartlarının en iyisi olduğunu iddia etmekle birlikte, üst zevk

kültürü diğer kültürlerle göre *daha prestijlidir* ve kuralları da daha açık bir biçimde görülür; bu kurallar aynı zamanda *üniversite düzeyinde öğretilir*. Diğer zevk kültürlerinin bu tür bir olanağı pek yoktur. Bu nedenle, üst zevk kültürü, üyelerinin sayısının ve ekonomik gücünün ötesinde bir etkiye sahiptir. Gans, bir yandan da “kısmi kültür” olgusundan söz eder. “Kısmi kültür”, bir kültür alanının “ana akım” gruplarına mensup kişilerin katılımıyla oluşur; bu kişilerin diğer kültür alanlarına hafta sonlarında ya da akşam saatlerinde vs dahil olmaları bu durumu örneklendirir. Örneğin her pazar günü futbol maçına giden bir üniversite hocasının davranışı bu kapsamda ele alınabilir. Gans’ın tanımlarının Bourdieu’nün habitus kavramıyla yakınlığı konusunu tekrar anımsatalım. Burada şu hususların da kaydedilmesi gerekir: Bütün zevk toplulukları kendi gruplarından aşağı bir grubun zevkini benimsiyor görünmekten kaçınır. Bu nedenle, “*kendi özel seçimleri*” ile “*kamu önünde beğendikleri*” şeyler farklılık gösterebilir. Bu durumun nedeni, üstkültür dışındaki zevk kültürlerinin standartlarının görünmezliğidir. Konuya Eskişehir örneği üzerinden bakarsak, içdünyasında Porsuk Çayı’ndaki gondol turundan hoşlanan bir kişinin, “seçkin” arkadaşlarının yanında bu faaliyeti “görgüsüzce” bulduğunu söylemesi ve ancak “ironik” bir deneyim olarak kabul edebileceğini iddia etmesi böyledir!

Şu da unutulmamalıdır ki, her zevk kültürünün içinde iyi ve kötü içeriğe ilişkin ölçütler vardır. Örneğin western filmlerini seven altkültür grupları bu filmlerin içinde iyi ve kötü olanları ayırt eder; bu durum üstkültür gruplarının farklı tiyatro oyunları arasında ayırım yapmaları gibidir. Öte yandan, tiyatro izleyicisinin eleştirisi western filmi izleyicisinininkine göre daha net olabilir; çünkü bu konuda kullanabileceği eleştirel standartlar daha belirgindir ve kendisini yönlendirecek yayınlar ve eleştirmenler vardır. Dolayısıyla iki grup arasında estetik kaygılar açısından bir fark olduğu söylenemezse

de estetik eğitimi açısından bir fark bulunduğu muhakkaktır. Tekrar söylersek, aralarındaki temel ayırım noktası, altkültür grubu mensuplarının duygularını ifade edebilecekleri sözcük dağarcığının sınırlı olmasıdır.

Gans, zevk kültürlerinin, özellikle de bir çözümün olmadığı durumlarda, kitlelerini hoş olmayan gerçeklerle ve sorunlarla yüzleştirmek istemediğini kaydeder. Üstkültür sorunları soyutlayarak ve sembolizm üzerinden, popüler kültüre basitleştirerek, abartarak ya da sahte-gerçekçilik aracılığıyla maskeleye çalışır (Gans, 123, 142-3, 145-6, 189).

“İki Modernlik”in Sınıfsal Çözümlemesi

Levine ve Gans’in zevk toplulukları konusundaki görüşlerinin sosyo-ekonomik bir perspektife oturtulması, ve nihai olarak, Calinescu’nun tanımladığı “iki modernlik”in kavramsal çerçevesiyle bağdaştırılması için, Bourdieu’nün görüşlerinden yararlanma yoluna gideceğim: Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* adlı yapıtında, “sınıf rekabeti” kavramı çerçevesinde bir “zevk kuramı” geliştirir: “Zevk”, kendisi sınıflandırılmış ve bir yandan da sınıflandırma özelliği taşıyan bir dizi nesne ve uygulamayı alma eğilimi ve kapasitesi olup, “hayat tarzı” oluşturan bir formül niteliği taşır.

Buna göre, “zevk”, sınıfsal köken temeline dayalı olarak, bireylerin kendilerini tanımlama ve ayırmalarının bir aracı olma özelliğindedir; nesnel bir temele dayandığı ise söylenemez. Bourdieu’ye göre zevk erken dönemde aile çevresinde “kazanılmış” bir duyarlık ve yönelimi gösterir; ancak *kazanılmış bir şey olduğu unutulur ve doğal bir durum olarak algılanır*: “Kültürel ihtiyaçlar eğitim düzeyi ve yetiştirilmeyle... bu da bir sosyal hiyerarşiyle ilgilidir; makbul kültür aile çevrelerinde edinilir, ancak söz konusu *edinme* hali daha sonra *unutulur*.” Bu nedenle, bireyler kendilerini zevkleri kapsamında tanımlarken ve kendi zevklerini farklı zevklerle karşılaştırırken, bunları

kişinin doğal nitelikleri olarak düşünür, zevkler ve insanlar arasında “üstünlük/hakirlik” ayrımı yapma eğilimi gösterirler. Özetle, “zevk bir sınıflandırma halini gösterir ve sınıflandırmanı da sınıflandırır.” Bourdieu’nün yukarıdaki tanımlarının Levine’in “geniş alınlı”-“dar alınlı” ayrımı çerçevesinde ve yine Gans’in “zevk toplulukları” kavramı kapsamında düşünölebileceğı açıktır.

Bu noktada, “habitus” kavramını Bourdieu’nün geliştirdiğı biçimiyle ele almak yararlı olacaktır: Bourdieu, *bir sınıfa ait koşulların ve buna bağılı olarak ortaya çıkan koşullandırma olgusunun “habitus” adını taşıdığını, bunun uygulamaları birleştiren ve uygulama üreten bir prensip olduğunu* belirtir. Buna göre, aynı koşullarda yaşayanlar, bu koşulları çevrelerine empoze ederler ve benzer uygulamaları üretecek eğilim sistemleri oluştururlar.

“Yönelim” (disposition) sözü habitus kavramının kapsadığı alanı ifade etmeye uygundur; bu açıdan, habitus bir yönelimler sistemi olarak da tanımlanabilir; benzer biçimde, “yapı” sözüne uygun bir anlam taşır ve öncelikle organize edici bir eylemin sonucunu gösterir; aynı zamanda bir varoluş biçimini, bir eğilimi ya da yatkınlığı ifade eder. *Habitus, etkinliğini, bilincin ve içe bakışın erişemediğı, dilin ve bilincin altındaki bir düzeyde işlev göstermesine borçludur.* Bu açıdan bakıldığında, “zevk” olgusu habitus’un bir unsuru olarak, bilinçdışı süreçler üzerinden etken olan ve bu nedenle doğal olarak algılanan bir tür sosyal “yön buldurucu” işlevi görür; kişinin toplumsal yerini, bu yere uyan nesne ve uygulamaları gösterir.

Bourdieu, *habitus’un, “sınıflandırılabilir uygulama ve işler üretme kapasitesi” ile “bu uygulama ve ürünleri değerlendirme ve ayırma kapasitesi”* yani “zevk” arasındaki ilişkiyle belirlendiğini vurgular ki böylece, temsil edilen sosyal dünya, yani “hayat tarzları” mekânı kurulmuş olur. Söz konusu ilişki aslında sosyo-ekonomik duruma ilişkin koşullar ile “hayat

tarzları evreni”nde bu koşullara karşılık düşen ayırıcı özellikler arasında kurulur. Bu durum, *habitus*’un, hem sınıflandırılabilir uygulama ve ürünler hem de bu uygulama ve ürünleri “ayırıcı bir işaretler sistemi” haline getiren ve “kendisi de sınıflandırılan değer yargıları” oluşturan “genel bir üretici formül” olduğu anlaşılmadan, anlaşılamaz. *Habitus zorunlu olarak içselleştirilir ve anlamlı uygulamalar, anlam oluşturan algılar üreten bir eğilime dönüştürülür.*

Bourdieu, “zevk olgusu”nun şöyle bir prensip üzerinden işlediği kanısındadır: Açık estetik tercihler, genellikle, *sosyal açıdan en yakın* ve bu açıdan rekabetin en yoğun olduğu grubun tercihleriyle *zıtlık oluşturacak biçimde* belirlenir.²³ Zevk konusundaki tavır farklılıkları, kültürü edinme durumunda-ki farklılıklara, yani *hakim sınıfa mensubiyetin eskiliğine ilişkin veriler taşımaktadır*; ve bu durum da, hakim sınıfın kendi içindeki süreklilik gösteren çatışmalarla karakterize olur (Bourdieu, 1, 3, 6, 60, 68-9, 101, 170, 466, 562). *Bu tespit, Calinescu’nun farklı modern gruplar arasındaki en yoğun rekabetin en çok benzeşen gruplar arasındaki sınırda gerçekleştiği yolundaki gözlemiyle örtüşmektedir.* İşte, Eskişehir üzerinde çatışmaya giren iki modern grup arasındaki ilişki de kanımca Bourdieu’nün bu tanımı üzerinden düşünüldüğünde daha iyi anlaşılacaktır. Konuya, temsili örneğimiz olan “heykel kullanımı” açısından bakarsak, “modern hayat biçimleriyle ilişkisi daha önceye dayanan burjuva sınıfı mensupları”yla, yani heykel kullanımını Eskişehir’deki uygulaması itibarıyla (muhtemelen) “eleştirenler”le, “burjuva sınıfına mensubiyeti görelî olarak yeni” olan, yani heykellerin bu şekilde kullanımını (muhtemelen) “onaylayan gruplar” arasındaki bir çatışmadan söz edilebilecektir. Bu gruplardan daha eski olanı, yeni katılanları görgüsüzlükle suçlamaktadır! Eskişehir genel olarak beğenilen ve estetik açıdan başarılı bulunan bir şehir olduğu için, “eleştirel grup”un perspektifinden görüldüğünde, şeh-

rin “makbul kültür”ü temsil ettiği “hüsnükuruntu”su içinde bulunan bir zevkin “işgal”i altında olduğu söylenebilir! Bu “işgal”in temsilcileri, “makbul zevk”e tâbi olmaları gerekirken, kendi tâbi konumlarını hakim pozisyona dönüştürmeyi başaran hırslı küçük burjuvalardan, bir diğer deyişle “görgüsüz/philistine” gruplarından oluşmaktadır! Heykel kullanımını eleştirenlerin “makbul kültür”ü tekellerinde tutma iddiaları ise Gans’ın “yüksek kültür”ün diğer kültürlerle göre daha prestijli olduğu yolundaki gözlemi üzerinden açıklanabilir. Buna göre yüksek kültür ürünleri ve uygulamalarının daha prestijli olduğu yolundaki inanç, diğer kültür grupları tarafından da paylaşılmaktadır; bunun nedeni, üstkültürün hem kendisini ifade edecek terminolojiyi geliştirmesi, hem de sesini duyuracak mecralara sahip olmasıyla ilgilidir.²⁴

Bir başka ayrım noktası ise, burjuva sınıfı ve bu sınıfı oluşturan “habitus”un kendi içindeki hiyerarşiden bağımsız olarak (bir diğer deyişle, burjuva sınıfının materyal ilerlemeyi önemseyen kesimi ile bu sınıfın materyal anlamda gelişmeyi önemsemeyen entellektüel unsuru arasındaki çatışmadan bağımsız olarak), çalışan sınıfların, kırsal kesim kökenlilerin ve diğer politik, dinsel vs aidiyet gruplarının oluşturdukları habituslar üzerinden düşünülmelidir. Burada hangi sosyo-ekonomik grubun hangi modern grupla ittifak yaptığı hususu dikkate değer bir konu olarak karşımıza çıkar ve yine Bourdieu’nün kuramı çerçevesinde ele alınabilir. Buna göre, rekabet halindeki gruplar zaman dizimi içinde yerleşmiş farklılıklarla birbirinden ayrılır. Bir diğer deyişle, Bourdieu, sosyal düzenin bir zaman düzeni olduğunu, her bir grubun bir aşağısındaki grubu kendi “geçmişi” ve bir üstündeki grubu da kendi “geleceği” olarak algıladığını belirtir (Bourdieu, 163).²⁵ Buradan yola çıkılarak, Eskişehir’deki heykelleri beğenen/beğenmeyen kırsal kesim kökenli ya da işçi sınıfı mensubu kişilerin durumunun, burjuva sınıfına göreli olarak yakınlıklarına bağlı olduğu söylenebilecektir. Bu kesim-

lerin kendi gelecekleri olan “yeni burjuvalar”la ittifak yapmaları ve heykel kullanımını mevcut durumuyla beğenmeleri beklenebilir.²⁶ Yukarıda “düşey kesitler” üzerinden gösterilen Aydınlanmacı, liberal, muhafazakâr ayını bu kapsamda anımsanmalıdır.

Bu noktada, yine spekülâtif ve estetik odaklı bir perspektiften yola çıkarak, Eskişehir heykellerini beğenen “birinci grup modernlerin” bu heykelleri neden beğeniyor olabileceklerini kısmen farklı bir açıdan görmeye çalışalım: Bourdieu’nün kuramında önemli bir yer tutan *allodoxia* kavramı, yani “bilgi” ile “kabul edilen şey” arasındaki farktan kaynaklanan yanlış tanımlama ve teşhislerin yol açtığı, heterodoks olanı ortodoks sanma durumu, söz konusu beğeniyi belirleyen temel bir etken olarak düşünülebilir: Küçük burjuvazinin, hafif operaları ciddi müzik, bilim magazinini bilim, taklidi orijinal sanmasına yol açan *allodoxia*’dır. Sosyal köken ve buna bağlı kültürel edimle, yani “makbul kültür”le yakınlık derecesine göre farklı formlar alan “kültürel iyi niyet”in kaynağı buradadır. Yükselen küçük burjuva sınıfı, makbul kültür çerçevesinde ortaya çıkan ve geçerli olduğunu sandığı, aslında ilgi çekmeye yönelik anıt ve şato gibi nesne ve uygulamalara “iyi niyet yatırımları” yapar. Eskişehir’in anıtları da bu kategoride düşünülebilir; burada saygının, uygulamanın sonucuna değil de uygulamaya yol açan düşünceye, bir diğer deyişle forma değil de içeriğe yöneltildiğini söyleyebiliriz. Buna bağlı olarak yaşanan tatmin, seçkinlik elde etmeye yönelik duyguya bağlıdır. Orta sınıf kültürü, bu sınıfın gözünde sahip olduğu cazibeyi, içinde barındırdığı “makbul” kültür unsurlarına yönelik göndermelerle ve avangard deneylerin bu sınıf mensuplarınca anlaşılır olanlarını teşvik etmesiyle kazanır. Klasik müziğin popüler düzenlemeleri, klasik edebiyatın film uyarlamaları vs bu kategoridendir. Böylece, makbul kültürü herkesin kavrayabileceği bir şekilde sunan ve normalde birbirini dışlayan iki durumu, “hemen anlaşılabilirlik” ile “makbul kültüre ait işaretler”i bir ara-

da tutan bir tarz söz konusu olmaktadır. Özetle söylersek, orta sınıf kültürünü belirleyen unsur, orta sınıfın kültürle, yanılı ve yanlış anlamaya dayalı ilişkisidir. Makbul kültür nasıl her neye dokunursa onu meşru kılıyor ise, küçük burjuva da her neye dokunursa onu orta sınıf haline getirir; çünkü makbul kültür bu sınıf için yapılmamıştır; küçük burjuvaların eline geçtiği zaman makbul kültür olmaktan çıkar (Bourdieu, 319, 327).²⁷

Buradan başlanarak, edebiyat alanına hakim olan eğilim ve zevklerin “allodoxia” kavramı kapsamında karşılaştırılması mümkündür. “Birinci grup modernlerin halk kesimi”nin, “romans” türü yapıtları ciddi ve önemli edebiyat ürünleri sanmaları böyle açıklanabilir. Nitekim edebi tür ve kavramlara ilişkin bilginin sınırlılığının yol açtığı temel bir sorun, özellikle edebiyat terimlerinin kullanımında ortaya çıkar: Örneğin bir metnin “şiirsel” olduğunu düşünen kişinin “şiirsellik”ten ne anladığı konusu bu kapsamdadır. Orhan Pamuk’un metinlerinin “şiirsel” olduğunu düşünen ve söz konusu yapıtları bu nedenle sevdiğini söyleyen kişi ile aynı yapıtları “şiirsel” olmadıkları için sevmeyen kişinin durumu, çözülmesi zor bir sorun oluşturur. Kimin “şiirsellik” anlayışı geçerlidir? Burada metnin temel bir niteliği konusunda “nesnel görünümlü” bir uyuşmazlık olduğu hatırlanmalıdır. Eğer şiirsellik nesnel bir nitelikse bu niteliğin “doğru tanım”ını bilen kişinin görüşlerinin geçerli olması beklenir. Öte yandan, söz konusu tanımın kültür hiyerarşisi içinde hakim pozisyonda olanların “adlandırması” çerçevesinde anlam kazanacağı unutulmamalıdır. Bu kapsamda *bir metnin şiirsel olduğuna ilişkin iddia, o metnin nesnel bir niteliğini tanımlamaz, bu iddia üzerinden izlenen stratejik bir tutumu ifade eder!* Neyin ne olarak adlandırılacağı konusu öncelikle bir güç mücadelesi konusudur. Bourdieu’ye göre, “hakim adlandırmalar” sınıflandırma çatışmaları üzerinden sürekli bir revizyona tâbidir; bu çatışmalar sırasında, farklı sınıflar ya da aynı sınıfın fraksiyonları kendi adlandırmalarını meşru kılmaya çalışırlar. Bir diğer

deyişle, mücadele farklı sınıflar arasında olduğu gibi aynı sosyal grubun fraksiyonları, özellikle de yaşlı ve genç kuşakları arasında da yaşanmaktadır (Bourdieu, 578).²⁸

Hakim sınıfların kendi içindeki gruplar arasındaki çatışmaların “ihtiyaç” olgusuyla kurulan temel ilişkinin değişik versiyonlarını yansıttığı unutulmamalıdır. Büyük burjuva yani “hakim sınıfın hakim unsuru” sosyal dünyanın inkâr edildiği, rahatlık ve kolaylığa ilişkin hedonistik bir sanata yönelirken, “hakim sınıfın tâbi unsuru”, yani sanatçı ve entellektüeller, *estetğin “çileci” (ascetic) kısmına yönelir*; bu açıdan, burjuva zevkinin gösteriş ve süs merakını reddeder (Bourdieu, 177). Bir diğer söyleyişle, zevkle maddi olanaklar arasında bir uyumsuzluk olursa, yani “kültürel (aslında eğitimsel) kapital” ve “ekonomik kapital” farklıysa, bu durum bir çilecilik estetiğine yol açar; sanatçı hayat tarzı bunun bir örneğidir: *Aşk-ı Memnu*’daki pahalı mücevher ve ağır kumaşların, moda sanatçıları olarak kabul edilen “Melih Bey Takımı”, yani Firdevs Hanım ve kızları Peyker’le Bihter tarafından kabalıkla itham edilerek reddedilmesi hali bunun bir örneğini oluşturur diyebiliriz. Bir başka sahne, Firdevs Hanım’la kızlarını, kendi aralarındaki ayrımı temsil edecek biçimde, yeni bir pelerin tasarımı üzerinden canlandırır. Firdevs Hanım, yeni giysisine bir başlık ilave etmek istemekte, “kalabalık, gürültülü” bir obje oluşturmayı tercih etmektedir. Buna karşılık, Bihter ve Peyker bu başlığın “işlevsiz” olacağını öne sürerek annelerine karşı çıkar. Bu noktada iki önemli husus dikkatimizi çekmektedir. Söz konusu çatışma, bir yandan aynı sınıfın kendi içindeki kuşak mücadelesini temsil ederken, bir yandan da “işlev”in sanatta belirleyici bir unsur olup olmadığı konusundaki tartışmayı ve buna bağlı olarak mensup olunan zevk topluluğunu gündeme getirir. “İşlev” ve “içerik”in alt sınıfların önemseddiği konular olduğunu da anımsayalım. Yeni burjuvazinin yarattığı yeni ekonomi ise aza kanaat fikrine dayalı çilekeş estetiğini reddeder ve onun yerine hedonistik bir tük-

ketim ahlâkı ve estetiği geçirir. *Burada kişiler yaptıkları tüketim kapsamında prestij kazanmaktadır.* Bu tarz sınıfsal farklılıklara ilişkin işaretleri silmeye gayret eder.

Burada şu husus da eklenmelidir: Entellektüel gruplar sosyal gerçekliğin sanat tarafından eleştirilmesini ve doğru biçimde tasvir edilmesini beklerken, burjuva fraksiyonları sanattan “seçkinlik işaretleri” üretmesini ve bir yandan da sosyal gerçekliği inkâr etmesini beklerler. Sınıfsal ayrım noktası, entellektüel karşıtlığı ile belirlenmekten çok seçilen sanatçı ve entellektüellerin niteliği ile belirlenir. “Hakim sınıfın hakim fraksiyonu”nun entellektüel karşıtlığı, “kendileri entellektüellik karşıtlıkları ile bilinen entellektüeller”i tercih etmeleriyle temsil edilmiş olur (Bourdieu, 287, 293, 311).

Bu noktada, Calinescu, Levine, Gans ve Bourdieu’nün görüşlerini Türkiye ve Eskişehir koşullarına uyarlayarak bir şema oluşturmaya gayret edeceğim: *Şemadaki ilk ayrım “düşey kesitler” üzerinden yapılabilirken; ikinci ayrım düşey kesitleri “yatay hiyerarşik tabakalar”a bölen modernite içi sınıflandırma üzerinden düşünülmelidir.* Bu kapsamda, düşey ve yatay “zevk yapılanmaları”nı sembolize ettiğini düşündüğüm bazı yazarlara da temsili olarak yer vereceğim.

Modernite dışında kalma çabası gösteren uç ve marjinal grupların durumu ise yine modernite kapsamında değerlendirilebilmelidir; çağımızda moderniteden gerçek anlamıyla bir kaçış olanağı bulunmamaktadır. En azından, moderniteye karşı pozisyon alma çabası, pozisyon alanın uğradığı kaçınılmaz bir “modernlik hali”ni gösterir.

1. Dikey Kesitler	
Aydınlanmacı/Liberal Gruplar	Muhafazakâr Gruplar
2. Yatay Kesitler	
Birinci modern fraksiyonlar: Seçkinler (Levine: Geniş alınılılar/Gans: Geniş alınılılar-uygulamacı yönelimli yüksek kültür-üst-orta kültür/Bourdieu: hakim grubun hakim fraksiyonu)	Birinci modern fraksiyonlar Seçkinler (Levine: Geniş alınılılar/ Gans: Geniş alınılılar-uygulamacı yönelimli yüksek kültür-üst-orta kültür/Bourdieu: hakim grubun hakim fraksiyonu)
Belirgin Vasıflar: - Evrenselcilik olarak gözüken içselleştirilmiş Batıcılık: - Materyal gelişim, Aydınlanma değerleri ve buna ilişkin sembollerin önemsenmesi - Toplumsal dönüşüm misyonu -bu fraksiyonun mensupları ikinci modernlerin perspektifinden “görgüsüz” kişiler /“philistines”/ “dar alınlı” olarak algılanır. - Bu grubun mensupları Eskişehir’i “beğenenler” kategorisindedir diyebiliriz. Sembolik örnek yazar: Orhan Pamuk	Belirgin Vasıflar: - Milli ve dini duyarlıklar - Materyal gelişimin manevi değerlerle bağdaştırılması çabası - Toplumsal dönüşüm misyonu - Bu grubun mensupları Eskişehir’i “beğenenler” kategorisindedir diyebiliriz. Sembolik örnek yazar: Necip Fazıl Kısakürek

Halk Kesimi (Levine: dar alınlılar/Gans: Orta&dar alınlılar - uygulamacı yönelimli yüksek kültür -üst-orta kültür-altkültür / Bourdieu: tâbi sınıflar):	Halk Kesimi (Levine: dar alınlılar/Gans: Orta&dar alınlılar- uygulamacı yönelimli yüksek kültür -üst- orta kültür-altkültür/ Bourdieu: tâbi sınıflar):
Belirgin Vasıflar: - Bilinçdışı oryantalizm - Birinci modernlerin seçkin kesiminin Vesayeti altında bulunan topluluklardır. - Yüksek kültür mensupları tarafından “dar alınlı” olarak algılanırlar. - Bu grubun mensupları Eskişehir’i “beğenenler” kategorisindedir diyebiliriz. Sembolik örnek yazar: Canan Tan	Belirgin Vasıflar: - Kaba oksidentalizm - Birinci modernlerin seçkin kesiminin Vesayeti altında bulunan topluluklardır. - Yüksek kültür mensupları tarafından “dar alınlı” olarak algılanırlar. - Bu grubun mensupları Eskişehir’i “şartlı” olarak “beğenenler” kategorisindedir diyebiliriz. Sembolik örnek yazar: Emine Şenlikoğlu

İkinci modern fraksiyonlar A Grubu Levine: geniş alınlılar/Gans: yaratıcı yönelimli yüksek kültür Bourdieu: Hakim sınıfın tâbi fraksiyonu: Belirgin Vasıflar: - Evrenselcilik olarak öne sürülen (içselleştirilmiş) Batıcılık: - Birinci modernizmin estetik gerekçelerle reddi toplumsal dönüşüm misyonunun reddi - Bu fraksiyonun mensupları birinci kesim modernler tarafından yozlaşmış, “decadent”, olumsuz anlamda “geniş alınlı” olarak görülür.	İkinci modern fraksiyonlar A Grubu Levine: geniş alınlılar/Gans: yaratıcı yönelimli yüksek kültür Bourdieu: Hakim sınıfın hakim fraksiyonu: Belirgin Vasıflar: - Oksidentalizm - Birinci modernizmin estetik gerekçelerle reddi toplumsal dönüşüm misyonunun reddi - Bu fraksiyonun mensupları kendi birinci kesim modernlerinden saygı görür Aydınlanmacı/liberal birinci modernlerce genel olarak olumsuzlanır
- Bu grubun mensupları Eskişehir’i “Batılı formların yanlış uygulanması” nedeniyle “beğenmeyenler” kategorisindedir diyebiliriz. Sembolik örnek yazar: İkinci Yeni Şairleri	- Eskişehir’e yönelik zıt duygulu tutum Sembolik örnek yazar: Abdülhak Şinasi Hisar

B Grubu

Alternatif Fraksiyon

Bu satırların yazarının da muhtemelen dahil olduğu “alternatif fraksiyon”, birinci modern fraksiyonlarla ikinci modern grubun birinci fraksiyonu arasındaki “görgü” temeline dayalı ayrımı reddeder. “Egzotizm” arayışını “milli ve yerli” olma iddiasıyla ifade etmesi bakımından, bir yandan, birinci modern grubun “milli kesimi”nin toplumsal dönüşüm “misyonu” fikrine ve moderniteyi reddetme eğilimindeki “muhafazakârlara” yaklaştığı, bir yandan da, yine aynı “egzotizm” arayışı nedeniyle, en yakın rakibi olan ikinci modern kesimin birinci fraksiyonunun içselleştirilmiş “oryantalizm”ine yaklaştığı söylenebilir. Nitekim, bu fraksiyon açısından özgün ve egzotik olanı tanımlayan şey, yine bir Batı standardı üzerinden belirlenir gözükmektedir. Yukarıda sayılan nedenlerle, bu grubun üyelerinin, rakip grupların görelî perspektiflerinden hem geniş hem de dar alınlı olarak algılanmaları mümkündür.

(seçkinler/geniş alınlı):

- Talepleri itibarıyla bu kesimin Aydınlanmacı/liberal ve muhafazakarlar arasında bir benzerliği ifade ettiği söylenebilir:
- İçselleştirilmiş “oryantalizm” kapsamında ulaşılan bir “oksidantalizm” üzerinden otantik unsur arayışı
- Bu kapsamda Batı modernitesine ilişkin kimi formların uygulanmasının reddi:
- Toplumsal misyon fikri:
- Bu grubun mensupları Eskişehir’i “otantik/yerel” niteliklerini muhafaza etmediği için “beğenmeyenler” kategorisindedir diyebiliriz.

Sembolik Örnek Yazar: Ahmet Hamdi Tanpınar

Edebi Heyet Yazısı

Bu noktadan itibaren, çalışmamızın temelini oluşturan “edebi zevkin evrimi” konusuna geçebiliriz. Bu kapsamda, edebiyatın entellektüel bir faaliyet alanı olarak tanımlanması, buna bağlı olarak da “edebi tür”ün, “bireysel edebiyat yapıtı”nın, bu yapıtların sistematik düzenlenmesiyle oluşan “edebiyat kanonu”nun, nihayet “yazar”ın, “eleştirmen”in ve “okur”un *kim* ve *ne* olduğu konuları üzerinde durmayı hedefliyorum. Çalışmanın temel yönelimi, yukarıda sayılan kavramlara yönelik “değer yargıları”nın, bir diğer deyişle “iyi/kötü” değerlendirmelerinin nasıl geliştiği konusunu kavramsal analizin odağında tutmaktır. Mutlak sonuçlara ve yargılara varmaktan çok alanı araştırmayı amaçladığımı da burada belirtmek isterim!

Girişte kaleme aldığım “Eskişehir Yazısı” kapsamında sözü edilen görüşler incelendiğinde, edebiyat yapıtına ilişkin “nesnel” bir değerlendirmenin mümkün olamayacağı sonucu çıkarılabilir! Böyle bir sonucun arzu edilir olup olmadığı da ayrıca sorgulanabilir! Öte yandan, mutlak kesinlikler ummadan yapılacak bir araştırmanın, söz konusu olgulara yönelik bakışımızı zenginleştireceğine inanıyorum. Aşağıdaki çalışma bu yönde bir perspektif kazanma çabasını ifade etmektedir!..

Bir Serencam: Edebi Heyet

Neden bazı yazar ve yapıtları beğenir, bu beğenimizin başkalarınca da paylaşılmasını isteriz? Üstelik beklentimiz gerçekleşmeyince, ki bu durum tahmin edileceğinden daha sık

başımıza gelir, şaşırır, hayal kırıklığına uğrar, üzülr ve nihayet kızarız! Elinizdeki kitabın yazılma nedenlerinden biri, söz konusu süreci, üyesi bulunduğum bir “okuma kulübü” olan *Edebi Heyet*’te geçirdiğim uzun yıllar içinde birçok kez deneyimlemiş ve zaman içinde, karşılaştığım bu olguyu analiz etme isteğine kapılmış olmamdır!

Şu halde, her şeyin başlangıç noktası olan *Edebi Heyet*’e dönelim!

Edebi Heyet nasıl tarif edilebilir? Yukarıda bir “okuma kulübü” olarak andığım *Edebi Heyet* ya da İngilizce adıyla “Literary Circle”, ilk toplantısını benim yurtdışında University of Michigan’da ders vermekte olduğum bir sırada, 2001 yılı Şubat ayında, üç arkadaşın önayak olmalarıyla gerçekleştirir: 2000 yılı yazında Tophane kahvelerinde edebiyat sohbetleri yapan Hatice Aynur, Nihan Özyıldırım ve İsmail Akyıldız buluşmalarını daha düzenli bir biçimde sürdürme kararı alırlar; toplantılar için uygun mekân olarak Beyoğlu Büyük Parmakkapı Sokağı’ndaki, kendisi de bir tür edebiyat kuruluşu sayılması gereken *Kitaplı Kahve*²⁹ belirlenir; sahibi olan Selmin Kurç’un da razı olmasıyla ilk toplantı yapılır... Heyet’in tarihçesini ana hatlarıyla temsil eden “defter”e göre 2001 yılı Şubat-Haziran ayları arasında Yahya Kemal Beyatlı, Nurullah Ataç, Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Haşim, okunan ve tartışılan yazarlardır.

Bu döneme ait kayıtlar katılımcıları ismen belirtmiyor; ben, sanırım Hisar’dan itibaren toplantılara katılmış olmalıyım... Katılımcıların ismen belirtildiği ilk toplantı ise 31 Ekim 2001 tarihini taşıyor. Ahmet Hamdi Tanpınar konulu bu toplantıya Bahar Kaya, Adnan Işık, Oğuz Cebeci, Nergis Perçinel, İsmail Akyıldız, Hatice Aynur ve Lale Müldür katılmışlar... Tanpınar toplantıları 15 Kasım (*Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü*) ve 28 Kasım (Tanpınar’da kadın, cinsellik, *Huzur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve eski edebiyat) tarihlerinde devam ettirilir. Söz konusu toplantıların istisnai bir özellik taşıdığını

da burada belirtmeliyim. Edebi Heyet tarihinde, aynı yazarın birden fazla toplantıda ele alındığı nadiren de olsa görülmüştür, aynı yazarın üst üste toplantılarla ele alınması ise bir tek Tanpınar için söz konusu olmuştu...

Edebi Heyet'in işleyiş biçimi anahatlarıyla şöyleydi: Öncelikle, toplantıların hangi aralıklarla yapılacağı konusu belirlenmiş, 26 Aralık 2001'den itibaren ayda bir toplanılmaya başlanmıştı; eski İstanbul folklorundan etkiler taşıyan bir seçimle, toplantıların her ayın son çarşamba günü yapılması kabul edilmişti ve bu kurala hemen her zaman uyuluyordu! Üyelerin tatile çıktıkları ve yazın en sıcak iki ayı olan temmuz ve ağustosta ise toplantılara ara verilirdi. Başlangıçta "adsız" olan okuma topluluğunun Edebi Heyet/Literary Circle adını alması da bu sıralarda gerçekleşir...

Edebi Heyet toplantılarını uzun bir süre Kitaplı Kahve'de devam ettirdi. Toplantı, Kahve'nin genel müşteri kitlesi çekildikten sonraki akşam saatlerinde başlıyor ve belirli bir süre kısıtlaması olmadan devam ediyordu. Sandalyelerin toplantı odasının çevresine dizilmesi yoluyla oturuluyor, konuşma arasında Kahve tarafından sessizce sunulan bir ya da iki bardak çay içiliyor ve bazen de katılımcılardan birinin getirdiği kurabiye ya da krik kraklar yeniyordu. Yiyecek ve içecek tüketiminin en alt düzeyde tutularak bütün dikkatin konuşulan kitaba verilmesi kuraldı, ki bu kuralın bozulması daha sonraki yıllarda Edebi Heyet'e zarar verecektir! Toplantılar, o akşamki katılımcıların çoğunun geldiği fikri doğduğu zaman, genellikle saat sekiz civarında başlıyor, yeni katılımcı varsa hazır bulunan grup üyelerinin isim ve bazen meslek bilgileri vererek kendilerini tanıttığı bir girişten sonra, konuşmaya kiminle başlanacağı kısaca tartışılıyor, önerilen isim ilk konuşmacı olmayı kabul ederse o kişiyle ve daha sonra sağdan ya da soldan, oturma sırasına göre devam edilerek, herkesin o ayın kitabına ilişkin temel görüşlerini, eseri beğenip beğenmediği-

ni söylediği birkaç dakikalık “hızlı tur” a geçiliyordu. Asıl tartışma “ikinci tur” da yer alıyor, süre sınırlaması olmadığı için daha uzun süren ve bazen de ikili-üçlü tartışmalara dönüşen konuşmalar başlıyordu. Bu arada dikkat edilen bir husus, sıralı konuşma düzeninin aksamaması ve ikili-üçlü tartışmaların çok uzamamasıydı! Arada atlanan kimse olursa buna dikkat eden birinin uyarısıyla o kişiye de söz veriliyordu...

Demokratik ve eşitlikçi bir temele dayalı bu toplantılar dışarıdan katılımcılara açıktı; eski üyeler kendi tanıdıkları kişileri Heyet’e getirebiliyorlardı; bu sayede Edebi Heyet’in zaman içinde devamlılığı sağlanabilmiştir! Tesadüfen mekânda bulunan, toplantı sırasında gelen, hatta yanlış anlamalarla davet edilen kişilerin de gruba, hiç değilse bir süreliğine, katılabilmeleri söz konusuydu!³⁰ Bir kısım üyenin çeşitli nedenlerle zaman içinde gruptan ayrılmasına karşın, çekirdek kurucu kadronun büyük ölçüde faaliyetine devam ettiğini de belirtmeliyim!³¹

İkinci tur konuşmalar da tamamlandıktan sonra, sıra gelecek ayın kitabının belirlenmesi işine geliyordu; burada izlenen yöntem şuydu: Herkesin “yazar önerme” hakkı vardı; genellikle üç ya da dört yazar öneriliyor, sonra bu yazarlarla ilgili oylamalar yapılıyordu. Bazen defalarca tekrarlanan oylamalar sonucunda o ayın yazarı belirlenirdi. Yazarın belirlenmesi öncelikli faaliyet olup, okunacak kitabın belirlenmesi bazen daha uzun bir sürece yayılıyordu. Eğer yazar ve kitap aynı anda önerilmemiş ya da karara bağlanmamışsa, yazarı öneren ya da kitap piyasasını bilen bir üyeye, o yazarın hangi kitabının okunacağını belirleme görevi verilirdi. Bu durum o yazarın mümkünse en iyi kitabının okunmasına ve kitabın piyasada bulunup bulunmadığını anlamaya yönelik bir istekten kaynaklanıyordu. Gazetelerin kitap ekleri ya da edebiyat dergilerinde adı duyulan yeni yazarlar konusunda “şans” seçimleri yapıldığı da olurdu; nispeten eski yazarlardan yapılan

seçimlerde ise bilinen ve sevilen yapıtların tekrar okunmasından, bilinen ancak ihmal edilip okunmamış yapıtlara kadar uzanan bir yelpaze söz konusuydu. Bu sayede, mecburiyet olmasa muhtemelen asla okunma sırası gelmeyecek, *Divanu Lugati't-Türk* gibi kitapların da okunması mümkün olabilmiştir!..

Kitaplı Kahve'ye çay servisi ve mekân ücreti olarak cüz'i bir miktarda ödeme yapılıyor, çıkışta, sohbet ortamı içinde bazen başka bir yerde oturuluyor, karnı aç olanlar bir şeyler de yiyebiliyordu. Bazen de gelecek ay buluşmak için Kahve'nin kapısında ayrılıyor ve Beyoğlu gecesinde dağılıyorduk...³²

Edebi Heyet'in kısaca sözünü etmek istediğim bir kuralı daha vardı: İlke olarak, kitabı hakkında konuşulan ve halen yaşamakta olan bir yazarı toplantımıza davet etmiyorduk; bunun nedeni üyelerin eleştirel özgürlüğünü koruma kaygısıydı. Yazarın katıldığı toplantının bir "övgü toplantısı" olma ihtimalinden kaçınmak istiyorduk! Buna karşın, söz konusu kuralı bozduğumuz durumlar da oldu; bir süre gruba devam eden şair Lale Müldür kendi şiirlerinin ele alındığı toplantıya katıldı; Selim İleri, Edebi Heyet tarihinin muhtemelen en kalabalık toplantısına gelerek sorularımıza cevap verdi; aynı şekilde, İlhan Berk şiirlerini ele aldığımız ve İkbal Kahvesi'nde yapılan toplantıya geldi. *Genesis: "Büyük Ulusal Anlatı"* ve *Türklerin Kökeni* adlı çalışmasını incelediğimiz Murat Belge, Leylek adlı kafede gerçekleşen toplantıya katıldı. Ben de, bir çalışmam dolayısıyla, Sahaf Nedret Bey'in kitap deposunda yapılan toplantıya "yazar sıfatıyla" katıldım, ancak Heyet üyelerinin isteği üzerine ayrı bir bölmede, kimsenin beni görmeyeceği biçimde oturdum! Bir yazar ya da eser hakkında kapsamlı bilgi sahibi kişileri toplantılarımıza davet etmekse sanırım daha da nadiren başvurduğumuz bir yöntemdi: Burhan Cahit Morkaya'nın romanlarını eski dilden yeni yazıya aktaran Akgül Zorbay'ı ve Sabahattin Ali

toplantısında da Nüket Esen'i konuşmacı olarak davet ettik! Sanırım hepsi bu!

Edebi Heyet ülkemizde var olabilmiş bir okuma topluluğu için uzun sayılabilecek on sekiz yıllık ömründe çeşitli mekânlarda misafir edildi! Bu mekânların en önemlileri sırasıyla Kitaplı Kahve, Cihangir'de bulunan İkbal Kahvesi, yine Cihangir'de bulunan Mavikum Kitabevi, ki bu mekân kapana kadar bizi misafir etmeye devam etmiştir, ve sahaf Nedret Bey'in Tünel taraflarındaki kitap deposu olarak sıralanabilir; toplantılarımızı yaptığımız başka mekânlar da bulunmakla birlikte, ticari kuruluşlar olan bu işletmelerle bir gönül bağı kuramadığımız için onları dikkate almıyorum!

Edebi Heyet'in tasvirî özelliklerini bu şekilde saydıktan sonra, topluluğun yapısal özelliklerinin kuramsal bir perspektiften nasıl analiz edilebileceği, bir okuma topluluğu olarak temsil ettiği değerlerin niteliği ya da bu değerlerin var olup olmadığı konularını düşünmeye başlayabiliriz!

Her grup gibi Edebi Heyet de üyelerinin varlığıyla var olan bir oluşumdur! Bu çok açık ve ayrıca belirtilmesi gerekmeyeceği düşünülecek olgunun, genel kavramsal çerçevemiz açısından vurgulanması gereken bir yönü bulunduğuna dikkat çekmek isterim. Edebi Heyet en başından itibaren farklı entelektüel ilgi, zevk ve kapasiteye sahip insanların bir araya geldiği bir platformdu; üyeleri arasında az çok ortaklıklarla belirlenen bir kuruluş olmaktan çok, zaman zaman zıtlıkların daha belirgin olduğu bir bileşime sahipti! Bu durumun en önemli sonucu, Edebi Heyet'e yönelik analitik bir değerlendirmenin, birinci bölümde ele aldığımız kuramcılarının oluşturduğu kavramsal çerçeve ve bu kapsamda "zevk yapılanması", "yüksek/altkültür grubu", "habitus" gibi terimlerle gerçekleştirilmesinin bazı güçlükler içermesidir!

Edebi Heyet üyelerinin hiç mi ortak yönleri yoktu? Eğer öy-

leyse nasıl olmuş da bir araya gelmişlerdi? Üye kompozisyonu zaman içinde değişiklikler göstermekle birlikte, katılımcılar arasındaki bazı ortak noktaların belirtilmesi yararlı olacaktır: Öncelikle, Edebi Heyet, kurucu üyelerinin ve ilk katılımcıların yirmili yaşlarının sonlarında ve otuzlu yaşlarının muhtelif kesimlerinde oldukları, yani genç sayılabilecekleri bir dönemde kuruldu. Geçen on sekiz yıl içinde bu ortalamanın ellili yaşlara doğru ilerlediği söylenebilir. Yeni katılımcıların bir miktar gençleştirici etkisi olmakla birlikte, Edebi Heyet son zamanlarında bir “orta yaş” grubu olma özelliği kazanmıştı. Grup içinde cinsiyet/yönelim dengeleri ise başlangıçtan itibaren az çok sabit kalma özelliği gösteriyordu. Edebi Heyet’in üyeleri büyük ölçüde yükseköğretilmiş kişilerden oluşuyor ve orta gelir gruplarından geliyorlardı. Öğrenciler ya da nispeten düşük ücretli işlerde çalışanlar var olmakla birlikte, zamanla “orta sınıf” niteliği daha da belirginleşti. Edebi Heyet üyelerinin ortak özelliği sayılması gereken en önemli (ve problemlî!) husus ise “edebiyat”a yönelik “sevgi” ve “merak”larıydı!

Burada bir cep açarak tartışmamız açısından önemli bir konuya dikkat çekmek istiyorum: Acaba “okuma” denilen şey tümüyle bireysel bir faaliyet midir? Topluluk okuması ya da bireysel okumaların neticesinde oluşan bir “okuma konsensüsü”, uzlaşma ve uyuşma hali olabilir mi? Edebi Heyet gibi bir okuma topluluğundaki okumaların amacı neydi? Grup üyeleri farklı okumaların “zenginleştirici” etkisi konusunda hemfikir olmakla birlikte, acaba “zenginleşme” ne demekti! Üstelik üyelerin farklı okumalarının “ne kadar farklı” olabileceği konusu da bir sorun olarak duruyordu! Aşağıda, bu sorulara bir ölçüye kadar somut cevapların verilmesine olanak sağlayacağını düşündüğüm birkaç toplantıyı ele almak istiyorum. Bir ön açıklama olarak, Edebi Heyet’in defterinde genel itibarıyla hangi tarihte, hangi yazar ve kitap üzerinde konuşulduğunun ve katılımcıların kimler olduğunun kaydedildiğini, ancak, ko-

nuşma ve tartışma ayrıntılarına yer verilmediğini belirtmeliyim. Öte yandan, istisnai şekilde, bazı toplantılarda tartışma konularına ve bazı konuşmacıların yorumlarına kısaca yer verilmiştir. Aşağıda ele alacağım örnek toplantılar bu tür “kaydı nispeten ayrıntılı tutulmuş” buluşmalar olup, kısmen örnek azlığının etkisiyle, kısmen de ele alınan metnin ve farklı yorumların temsili değeri açısından seçilmişlerdir!

Sözünü etmek istediğim ilk toplantı 26 Aralık 2007 tarihinde yapılmış olup, geç Osmanlı-erken Cumhuriyet dönemi edebiyatının ilk kadın romancılarından Güzide Sabri'nin *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* adlı yapıtıyla ilgilidir. Metnin dikkat çekici bir yönü, 50'li hatta 60'lı yıllarda, ev hanımlarının komşu toplantılarında bazen sesli olarak okunan ve dinlenen, sinema uyarlaması da yapılmış, popüler bir eser olmasıdır.³³

Cihangir'de bulunan Mavikum Kitabevi'nde gerçekleşen toplantıya, aşağıda ön isimleri ve (toplantı sırasındaki) faaliyet alanları verilmiş olan kişiler katılmıştı: Berat (sosyolog, mimarlık tarihi doktora öğrencisi); Bahar (mimar, mimarlık tarihi doktora öğrencisi); Özkan (reklamcı); Fikret (tekstil mühendisi, iplik tüccarı); Murat (İngiliz edebiyatçısı akademisyen); Melda (modern Türk edebiyatçısı akademisyen); Aynur (tıp doktoru-biyokimya uzmanı); Ezgi (Aynur'un biyoloji okuyan üniversite öğrencisi kızı); Funda (kitabevi sahibi, yayıncı ve sigortacı); Vasili (Funda'nın arkadaşı); Nihan (serbest çevirmen, kurucu üye); Oğuz (karşılaştırmalı edebiyatçı akademisyen); Vehbi (tarihçi akademisyen).

Güzide Sabri'nin yer yer “gotik” nitelikte acıklı bir “romans” olan bu yapıtı, bir çerçeve öykü içinde, çerçeve öykünün anlatı zamanında artık ölmüş bulunan Fikret Hanım'ın hatıra defteri üzerinden aktarılır: Evli bir erkeğe âşık olan Fikret bir bakıma yüksek ahlâkının kurbanı olmuştur! Sevdigine kavuşamadığı gibi mutsuz bir evlilik de yapar ve bir

çocuğu olur; ardından, tesadüfler neticesinde sevdiği adamla aynı mekânı paylaşmak durumunda kalır, ancak bu durum iki tarafın da acılarını arttırmaktan başka bir işe yaramaz! Hastalık, yalnızlık, delilik, ölüm duyguları etrafında seyreden eser, Fatma Aliye Hanım'ın *Muhadarat*'ındakine benzer bir ahlâk anlayışını, bireysel duyguların aile değerleri uğruna feda edilmesi temasını işler ve daha sonraki kuşaktan Kerime Nadir'in sado-mazoşistik tonlar taşıyan "verem edebiyatı"na bağlanır. Okur, doğa güzelliklerinin çevrelediği bir dekorda ve Fikret'in birbirinden şık giysilerinin tasvirleri arasında, kahramanların çektiği acıya tanıklık eder!

Daha sonraki bölümlerde ele alınacak "formül edebiyatı" kapsamında düşünülmesi gereken bu "romans"a yönelik okur tepkileri nasıldı? Selim İleri'nin anılarında, 20. yy'ın ortalarında ev hanımlarına gözyaşı döktüren bu yapıt, 21. yy'ın ilk onyılında Edebi Heyet'in yükseköğrenimli üyeleri için ne ifade ediyordu? Öncelikle okur tepkilerinin iki zıt tavrı yansıttığını söyleyebiliriz. O akşam alınan kayıtlara göre Murat, Özkan ve Fikret kitabı çok beğenirlerken, Funda ve Nihan hiç beğenmemişlerdi! Bu iki okura göre kitap hiçbir derinliği olmayan, basit bir romandı! Özkan ise bu romanın kaybolmuş ve hatırlanması gereken bir eser olduğu kanısındaydı. Melda, kitabın kendi dönemi içinde değerlendirilmesi gerektiğini, üslup olarak Selim İleri'yi hatırlattığını düşünüyordu. Bahar ise romanın 1905 yılında yazıldığını vurguluyordu, o nedenle başarılı sayılması gerektiği düşüncesindeydi; buna göre, *Evrak-ı Metruke* kadının ilk özgürleşme adımı olarak düşünülebilirdi! Karşı cepheden Berat, Güzide Sabri'nin eserini "kötü bir roman, zaman kaybı" olarak niteliyordu... İlk turda eserin Batılılaşmayı ve ilk romanları temsil ettiğini söyleyen Oğuz, eseri, evli bir kadının hayatını ve evlilik ideolojisini yansıtmaması bakımından önemli buluyordu; 1956 ve 1969 yıllarında iki kez filme alınan romanın "ev kadını erdemi" ve "kendini feda

etme anlayışı”nı vurgulaması ve kadın toplantılarında okunması açısından dikkate değer bir çalışma olduğu kanısındaydı; ancak kitaba ilişkin edebi değerlendirmesi farklıydı. Murat ilk turda beğenmiş olduğunu söylediği eseri ikinci turda daha ayrıntılı olarak ele alıyor, kadın kahramanın iki boyutlu ve bu yüzden gerçekdışı olduğunu, “kadın”ın melodram yazdığını, kadınların iyi roman yazamadığını söylüyordu! Serap, haz duyararak okumadığını, romanın kendisine bir şey katmadığını, betimlemeler dahil her şeyin sıg olduğunu, yüzeysel olduğunu belirtmişti. Nihai olarak Aynur, Vasili, Berat ve Serap kitabı beğenmediklerini vurguluyorlardı; Fikret ve Özkan çok beğendikleri konusunda ısrarlıydı. Ezgi ve Vehbi’nin esere yönelik tepkileri ise yazık ki kayda geçirilmemişti...

Edebi Heyet’in kim olduğunu bilmediğim bir üyesinin (defter uzun yıllar boyunca Aynur tarafından muhafaza edildi) *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* üzerine aldığı değerlendirme notları bu kadar! Şimdi bu sınırlı kayıtlardan neler çıkarabileceğimizi görmeye çalışalım!..

Öncelikle, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*’nin zamanının çok popüler bir “romans”ı³⁴ olduğu gerçeğine dikkat çekmek istiyorum! Romans türünün yapısal özellikleri gereği, bu türün eserlerinin piyasaya çıktıkları ve meşhur oldukları dönem geçtikten, yani satışları azaldıktan sonra, “tekrar canlanma” yeteneklerinin *bulunmadığı* kabul edilmektedir!³⁵ Bu durum popüler edebiyatın iki dalı olan “romans” ve “çok satışlı yapıtlar” arasındaki ayrım noktalarından biridir! Çok satışlı yapıtların “raf ömrü” uzun olup satış grafikleri dalgalı bir seyir izler. Bu durumda *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*’nin onyıllar boyunca popüler kalmış olması hususu eseri bir “bestseller” yapmaya yeterli midir? Bu soruya iki açıdan hayır cevabı vermek istiyorum: Öncelikle, Edebi Heyet’in okuma zamanında piyasada kitabın yeni baskısı bulunamıyordu; öyle ki grup üyelerinden biri tarafından fotokopi yoluyla çoğaltılmış

ve spiralle tutturulmuş kopyalar üzerinden okunmuştu! Yani ölmüştü ve bir kez ölünce de “tam olarak ölmüştü!” Eserin “popüler romans” mı yoksa “bestseller” mı olduğu yolundaki tartışmanın bizi daha çok ilgilendiren yanı ise “çok satışlı” yapıtların sınıflar ve gruplar arasındaki sınırları aşma ve başka alanlarda buluşmayan toplumsal kesimleri “bağlama” niteliğidir! *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*, gerek popüler olduğu zamanlardaki okurlarının niteliğinin (muhtemelen fazla tahsilli olmayan ev kadınları), gerekse Edebi Heyet içindeki beğenenlerinin (altısı kadın, yedisi erkek ve tümü yüksek tahsilli olmak kaydıyla toplam on üç kişiden, üç erkek, bir kadın okur) gösterdiği gibi ancak belirli gruplar içinde etkin olup, farklı kesimler arasında “bağlayıcılık” özelliği de taşııyordu!

Şu halde bu roman için bir zamanların belirli bir kesiminin (ev kadınları) popüler kitabı olma özelliği taşıdığı, günümüzde de sınırlı sayıda okurun ilgisini çekmeyi başardığı söylenebilecektir! Öte yandan, yapıtın özgün okuru olan ev kadınları ile kitabı beğenen heyet üyeleri olan üç erkek ve bir kadın okur nasıl bir bağlantı içinde düşünülmelidir? Bu kişiler tarihsel süreklilik gösteren bir “zevk topluluğu”nun üyeleri midir? Konuyu açıklama çabası kapsamında, “formül edebiyatı”na ilişkin bir başka veriden yola çıkarak şu hususlara değinmek istiyorum: Edebiyat eleştirisi alanında, “güzel ve iyi genç kızın türlü engellere rağmen sonuçta yakışıklı ve zengin gençle evlenmeyi başardığı *mutlu aile romanı*”nda olduğu gibi, belirli bir reçetenin az çok tahmin edilecek biçimde uygulanmasıyla üretilen yapıtların, okur psikolojisinde karşıladığı bazı ihtiyaçların bulunduğı kabul edilmektedir! Bu ihtiyaçlardan ikisi özellikle önemlidir: 1- Formül edebiyatı gündelik hayatın gerçeklerinden kaçış olanağı sağlayarak okurunu rahatlatma niteliğine sahiptir. Bu çerçevede, *Evrak-ı Metruke*’nin özgün okuruna, kendi hayatına hem (gerçekte) benzeyen hem de (görünürde) benzemeyen bir alternatif hayatta yer alıp, (gö-

rünüſte) bir baſkasının (gerçekte kendi) kaderine “ağlayarak” rahatlama olanağı sunduğunu varsayabiliriz! Bu açıdan “kaçış edebiyatı”nın bir örneğini oluşturur; 2- Formül edebiyatı, özellikle de romans türü, belirli ideolojilerin yansıtıcısı ve doğrulayıcısı olarak işlev görür: Romans konusunda çalışan araştırmacılara göre, bu türün temel işlevlerinden biri, içinde yaşadığımız dünyanın düzeninin, aslında olması gereken düzen olduğu duygusunu uyandırmak ve sürdürmektir!.. Bu ilkeyi *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*’ne uyarladığımız zaman ſu durumla karşılaşırız: Bireysel hayatlar yaşayamayan ev kadınları, okuma süreci içinde, evliliğin esas sayıldığını, kişinin kendisini inkâr ettiği ve başkalarına öncelik verdiği düzenin zaten *olması gereken düzen* olduğunu bir kez daha deneyimlemekte, romanın mesajı doğrultusunda feragate dayalı hayatlarını sürdüreceğ güç ve gerekçeyi bulmaktadırlar. Üstelik gündelik hayatlarının gerçekliğini, şık tuvaletler içinde, güzel doğa manzaralarıyla sarmalanmış olarak üst sınıfa mensup hayatlar üzerinden tekrar yaşamakta, böylece hiç dahil olamayacakları bir peri masalı atmosferine girme olanağı da bulmaktadırlar. Kanımca bu analiz, en azından bir ölçüde, ev kadınlarının *Güzide Sabri*’de ne bulduklarını açıklar.

Öte yandan, Edebi Heyet’in bazı üyelerinin eseri ne sebeple beğenmiş oldukları konusu bir problem olarak karşımızda durmaktadır: Bu kişilerden klişelerle yazılmış bir metni beğenmemeleri, popüler edebiyat metinleri yerine “yüksek edebiyat” olarak tanımlanabilecek yapıtlara yönelmeleri, *Evrak-ı Metruke* gibi eserleri ise ancak bir tür “camp” duyarlılığı üzerinden ele almaları beklenebilirdi!³⁶ Oysa kitaba yönelik tutumları bundan uzaktır!.. Bu beklenmedik durum nasıl açıklanabilir? Nasıl bir olguyla karşılaşmış olduğumuzu anlamak için bir başka perspektife yönelmeyi deneyelim: Bilindiği gibi edebi eserler kabaca içerik ve form olarak adlandırabileceğimiz iki kurucu unsurdan oluşmaktadır. Bu iki yönün birbi-

rinden gerçekten farklı olup olmadığı, hangisinin öncelikli olduğu ve nasıl bir denge içinde bulunmaları gerektiği meselesi ise edebiyat ve eleştiri tarihinin bitmeyen bir tartışma konusudur! Tartışmanın devam ettiğini aklımızda tutarak bizi ilgilendirecek bazı hususlara yönelebiliriz. Edebiyat eleştirisi çevrelerinde, “üst düzey” edebiyat yapıtlarının ve “yaratıcı yönelimli” yapıtların *formal* özelliklerinin ağır basması ve bu açıdan değerlendirilmeleri gerektiğine ilişkin bir kabul vardır; buna karşılık, “alt düzey” ve “kullanıcı yönelimli” edebiyat yapıtlarının *içerik* açısından değerlendirilmesi söz konusudur. Daha doğrusu, her iki türün görelî okurları, eserleri bu açılardan ele almakta, kendi öncelikleri kapsamında başarılı ya da başarısız bulmaktadır. Buna göre, formal özellikleri öne çıkan bir yapıtın *içerik* arayan okur tarafından karmaşık, soğuk ve anlaşılmaz bulunarak reddedilmesi, diğerkutupta, *içeriğı* öne çıkan bir yapıtın formal özelliklere dönük grup tarafından ilkel, kontrolsüz ve yetersiz bulunması söz konusudur. Bu iki grup yapıta karşılık düşen görelî okurların, anahatlarıyla, “yüksek kültür/yaratıcı yönelimli zevk topluluğı” ve “alt-orta kültür/kullanıcı yönelimli zevk topluluğı” mensupları olarak düşünülmesi mümkündür.

Bu bilgilerin ışığında, Edebi Heyet üyelerinin *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*’ne verdikleri tepkileri tekrar ele alırsak, ilginç bir olguyla karşılaşacağımız kanısındayım. Öncelikle, bir kısım üyenin yapıtı sığ, yüzeysel, basit, kötü yazılmış vs sıfatlarla ele aldıklarını ve reddettiklerini görüyoruz. Bunlar, yapıtta formal nitelikler arayan, *içeriğı* ikincil bulan ya da önemsemeyen okurlar olmalıdır. İkinci ve karşı grup ise baştan sona kitabı beğendiklerini ve yeniden keşfedilmesi gerektiğini söyleyen okurlardan oluşmaktadır; bu kişiler *içeriğı* önemseyen, yapıtı ele aldığı konu açısından beğenen kişilerdir.³⁷ Bu noktada dikkatlerden kaçmış olabilecek bir üçüncü grup karşımıza çıkar: Bu kişiler ilk turda yapıtın konu ve ki-

şilerine ve tarihsel bağlamına dikkat eden, yani içeriği önemseyen, ancak ikinci turda yapıtı formal yetersizlikleri nedeniyle eleştiren kişilerden oluşmaktadır. Bu grup formal analizin dışına çıkmayı reddeden grupla, içeriğin ötesine uzanmayı reddeden grubun arasında bulunmaktadır; ancak nihai olarak metni beğenmedikleri unutulmamalıdır!

Bu durumda nasıl bir sonuca ulaşıyoruz? Kanımca ilk ve en önemli sonuç, Edebi Heyet'in *homojen* bir “zevk topluluğu” olmadığı, çeşitli “zevk toplulukları”dan kişileri bünyesinde barındıran *heterojen* bir yapıya sahip olduğudur. Üyelerin sosyo-ekonomik açıdan ve eğitim düzeyleri açısından yakın oldukları düşünüldüğünde, daha benzer ya da özdeş değerlendirmeler yapmaları beklenebilecekken, aynı konudaki değerlendirmeleri arasında ciddi farklılıklar gözükmemektedir! Bu durum, öncelikle, sosyo-ekonomik benzerliklerin ve yükseköğrenimli olmanın, zevk yönelimleri açısından standart bir insan tipi üretmediği hususuna dikkatimizi çeker; ikinci olarak “içeriği vurgulayan” okuma ve zevk gruplarının dağılımının sınıflararası olabileceğine ilişkin ipuçları verir; bir diğer deyişle, üst sosyo-ekonomik gruplara mensubiyet otomatik olarak bir “yüksek kültür yönelimi” geliştirmemektedir.³⁸ Bu noktada cevaplanması gereken bir başka soru karşımıza çıkar: Farklı zevk topluluklarından kişiler nasıl olmuş da Edebi Heyet'te bir araya gelmiş ve uzun bir süre boyunca aynı topluluk bünyesinde faaliyet gösterebilmişlerdir? Bu kişiler kendilerinininkinden farklı görüşleri nasıl karşılamaktadırlar? Konuyu bir başka örnek toplantı üzerinden ilerletmeyi deneyelim!³⁹

Edebi Heyet'in burada ele alacağımız ikinci toplantısı 28 Eylül 2011 tarihini taşıyor ve Murathan Mungan'ın *Şairin Romanı* adlı yapıtı üzerine. Katılımcılar, ön isimleri ve (toplantı sırasındaki) faaliyet alanları itibarıyla şöyle sıralanıyor: Hatice (Eski Türk edebiyatçısı akademisyen, kurucu üye), Vehbi (tarihçi akademisyen), Aynur (tıp doktoru-biyokimya uzmanı),

Nihan (serbest çevirmen, kurucu üye), Oğuz (karşılaştırmalı edebiyatçı akademisyen), Bahar (mimar, mimarlık tarihi doktora öğrencisi), Nami (?), Muharrem (Türk halk edebiyatçısı akademisyen), Ulaş (üniversite kimya mühendisliği öğrencisi), Serap (avukat-hava taşıtları hukuku uzmanı), Özkan (rek-lamcı).

Murathan Mungan'ın, Türkiye olduğu anlaşılan fantastik bir ülkede geçen romanı, memleketinden uzak kalmış bir şairin, içinde cinayetler ve bir katilin aranmasının da yer aldığı dönüş serüveni olarak tanımlanabilir. Fantastik kişi, nesne, bitki ve hayvan isimleriyle dolu olan anlatı, şiir ve bağlantılı kavramlar üzerinden ilerler: Şair kimdir, şiir nedir, doğa-insan ilişkileri nasıl olmalıdır gibi sorulara cevap bulmaya çalışır.

Murathan Mungan'ın "üst/üst-orta zevk toplulukları"nın bir yazarı olduğunu daha önceki bölümde belirtmiştik. Üst ve altkültür grupları arasındaki temel farklılıklardan birinin "yaratıcı yönelimli" edebiyat ve bu edebiyatın sorunlarına gösterilen duyarlık aracılığıyla belirlendiğini bu çerçevede hatırlayalım. Buna göre, sanatçının kim olduğu, sanatının ne olduğu, nasıl oluştuğu ve sorunları, yine o sanatın merkezî konusunu oluşturur. Bu perspektiften bakıldığında, *Şairin Romanı*'nın, şairin ve şiirin kim ve ne olduğu konularını sorunsallaştırarak "yaratıcı yönelimli üst okur kitlesi"ne hitap ettiği düşünülebilir. En azından eserin (ve yazarın) niyetinin böyle olduğunu düşünebiliriz! Acaba Mungan'ın bu girişimine yönelik okur tepkisi, Edebi Heyet kapsamında, nasıl biçimlenmişti?

Toplantı kayıtlarına göre yorumlar şöyle geliyor: Oğuz, kitabın bir bilgelik anlatısı kurmak istediği, ancak bilgelik yerine çokbilmişliğe vardığı, ulaşamayacağı bir seviyeye heves ettiği kanısındaydı. Mungan'ın iyi bir öykücü olduğunu, güzel şiirleri olduğunu, ancak şair olmadığını düşünüyordu. Yazarı, zamanını çalmakla suçluyordu, bir papağan gibi çokbilmiş olduğu kanısındaydı! Serap, kitabın şifreli bir metin olduğunu,

farklı isim kullanımlarının hoşuna gittiğini söylüyordu. Yazar içini dökmüştü! Olgunluk çağında yazılmış bir yapıtı. Çok güzel şiirleri ve öyküleri olmasına karşın, Mungan şair ya da yazar sayılmazdı. Nami'ye göre bu kitabı roman saymak zor-du, kurgusu zayıftı. Kullanılan farklı isimler insanda kimden bahsedildiğine ilişkin merak uyandırıyordu. Bunun tehlikeli olduğu düşüncesindeydi... Vehbi, kitabın bir destan gibi ol-duğunu, içinde çok güzel tanımlamaların bulunduğunu ama dikkat dağıttığını, kitabın sonunu ise hiç beğenmediğini söy-lüyordu. Muharrem, kitabın bir şairin nasıl olması ve şiirin nasıl yazılması gerektiğini anlattığını, Mungan'ın bir dil ustası olduğunu belirtiyordu. Hatice, fantastik, destansı bir roman olduğu kanısındaydı. Kitabı sevmiştii ama sanki yazarın son kitabıymış gibi hissetmişti. Neye dokunuyor, kimi kastedi-yor insanı merakta bırakıyordu... Nihan, yazarın *Yüzüklerin Efendisi*'ne özendiğini, "ben de yazarım" diye düşündüğünü, ancak sonucun böyle olmadığını söylüyordu. Okumaya de-vam edememişti... Bahar, eskiden Murathan Mungan'ın hayra-nı olduğunu, şimdi bunu söylemekten utandığını ifade ediyor-du. Sevmemişti, okuyamamıştı! Özkan, kitabın Türkçesinin harika olduğunu, ancak ağır ilerlediğini, özentili olduğunu söylüyordu. Aynur, kitabı çok beğenmişti; anatemanın başka-sının şiirini çalarak meşhur olmuş bir şairin trajik hikâyesi olduğunu düşünüyordu. Kitabı ilk çıktığında okumuştii, tek-rar okuyacaktı; çünkü içinde yaşama ve insana dair çok güzel cümlelerin olduğu kanısındaydı ve bu cümlelerin altını çiz-mek istiyordu. Ulaş'ın görüşleri ise yazık ki kaydedilmeden kalmıştı...

Bu yorumları nasıl yorumlayabiliriz? Dikkat çeken ilk hu-sus, katılımcıların önemli bir kesiminin kitapla ve yazarla ilgili iki zıt duyguyu aynı anda, hatta aynı cümle içinde dile getiri-yor olmalarıdır! Acaba bu durum kayıt tutan kişinin acelesin-den, notları daha sonra tuttuysa belleğindeki boşluklardan ya

da konuşmaları tam takip edememesinden mi kaynaklanmıştı? Kayıtlar iki türlü bir konuşmanın özeti olduğu için mi bu şekilde tutulmuştu? Ya da kayıtları doğru tutmuştu da, bu zıt duygulu cümlelerin bize iletmek istediği bir başka anlam mı vardı? Bu aşamada konumuzla bağlantılı bir noktaya dikkat çekmek istiyorum: Toplantı notlarında, Murathan Mungan “yüksek beklentiler”le yaklaşılan ve anlaşıldığı kadarıyla, en azından bu kitap özelinde, söz konusu beklentileri *karşılamayan* bir yazar olarak görülmektedir! Acaba Edebi Heyet, bu kez, “yüksek kültür gruplarının yüksek beklentili tavrı”nı takınmış ve yazarı geçilmesi zor bir sınava mı sokmuştu? “Güzide Sabri için geçerli olan standartlar” bir yana bırakılmış ve başka standartlar mı belirlenmişti? Bu durum Edebi Heyet’in sabit yönelimli bir zevk topluluğu olmaktan çok, farklı rollere bürünebilen bir grup olduğunu mu gösteriyordu?

Levine’in “geniş alınlı” ve “dar alınlı” kategorileri ve buna Gans’in eklediği “orta alınlı” yazar/okur kategorisi düşünülerek belki şunlar söylenebilecektir: Güzide Sabri gibi, “dar alınlı” okurlara yönelen bir yazara ilişkin okur tepkisi, Edebi Heyet’in “dar alınlı okur/eleştirmen kapasitesi” içinde oluşmuş; Murathan Mungan’ın “geniş alınlı” okur kitlesine yönelen yapıtı da, yine Edebi Heyet özelinde, grubun “geniş alınlı okur/eleştirmen kapasitesi” dahilinde karşılık görmüştü. Buradan yola çıkılarak, Edebi Heyet’in tek bir “zevk topluluğu” olmaktan çok farklı kapasitelerde tepkiler üretme yeteneğinde bir “zevk toplulukları grubu” olarak görülmesi gerektiği söylenebilecek midir? Bir diğer deyişle, Edebi Heyet, eklektik ve heterojen yapıya sahip ve geniş bir yelpaze üzerinden tepkiler üretebilen bir tür “koalisyon” muydu?

Edebi Heyet bir “koalisyon”sa, bu tür koalisyonların ne tür konsensüsler üzerinden oluştuğu ve işlediği konusu bir başka sorunlu alan oluşturur. *Şairin Romanı* özelinden yola çıkarsak, ilk konuşmacının esere yönelik olumsuz tepkisinin, üyeler

arasında, önce kuvvetli, sonra giderek azalan biçimde yayıldığı görüldüğümüzü söyleyebilir miyiz? Bu durumda grubun tepkisinin belirli bir yönlendirmeye tâbi olduğu düşünülebilir mi? Bütün üye yorumları aynı ağırlığa sahip miydi? Olumlu ve olumsuz tepkilerin eşzamanlı olması, okurun “grup yaklaşımını temsil eden görüş”e uyma ve bir yandan da kendi kişisel tavrını ifade etme çabası olarak görülebilir miydi? Bu soruların cevaplarının, elimizdeki bulgularla tam olarak verilmesinin zor olduğu açıktır!⁴⁰

Ancak, Güzide Sabri'ye yönelik tepkileri incelerken sorduğumuz soruya, yani Edebi Heyet'in nasıl olup da bir arada kalmayı başardığı sorusuna, bu aşamada, kısmi bir cevap verebileceğimiz kanısındayım: Öncelikle, üye bileşimi ve eserlere verilen tepkiler düşünüldüğünde, oluştuktan nispeten kısa bir süre sonra parçalanması beklenebilecek Edebi Heyet'in, bir “zevk toplulukları koalisyonu” olarak varlığını uzun yıllar sürdürebilmesinin, grup üyelerinin bir arada olmalarından kaynaklanan ve kaybetmek istemedikleri avantajları gösterdiği kanısındayım! Bu avantajlar ve dayandıkları olgular şöyle sıralanabilecektir: 1- Öncelikle, üyelerin ilgi yelpazesinin genişliği sayesinde, hemen her kesimden yazar ve eserin ele alınması olanağı; böylece, üyelerin diğer üyelerin bağlı oldukları komşu/rakip zevk yapılanmalarıyla temas halinde olmalarını sağlayan bir dinamğin oluşması! Bu husus grubun devamını sağlayan bir etken olarak düşünülmelidir; 2- Günümüzün yükselen eğilimi, “zevk toplulukları”nı aşan ve bütün grupların alanında faaliyet gösteren bireylerin öne çıkmasıdır; metaforik olarak “omnivor” yani “her şeyi yiyen” olarak adlandırılan bu bireyler, örneğin, hem Klasik Batı Müziği'nden hem Arabesk'ten hem de Türk Halk/Sanat müziklerinden ve bu alanlardaki üretimin her bir unsurundan hemen hemen eşit derecede hoşlanan, “hiçbir şeyi kaçırmama” eğilimindeki kişilerdir; Edebi Heyet bu bireylere uygun bir faaliyet alanı

sunabilmiştir; ilk maddede belirtilen husus, yani “farklı zevk gruplarının bir arada bulunmasından kaynaklanan dinamik”, bu tür üyeler için bir “avantaj”dır; 3- Özellikle Gans’ın kuramında da belirtildiği gibi, “yüksek kültür” topluluğunu temsil eden üyelerin, Edebi Heyet’te yer alıp da diğer kültür topluluklarına mensup üyelerin nazarında belirli bir “itibar”larının olması ve görüşlerinin dikkate alınması olgusu: Böylece, bir yandan farklı perspektifler ifade olanağı bulurken, bir yandan da yüksek kültür grubunun rehberliğinde ilerlendiği duygusunu yaratmak mümkün olabiliyordu. Bu durumun pratik sonucu ise şuydu: “Yüksek kültür grubu” diğer gruplar üzerindeki otoritesini sürdürürken, diğer grupların da yüksek kültür grubunun prestijinden yararlanması mümkün oluyordu. Yukarıda kaydedilen hususlar, kanımca, Edebi Heyet’in çatışmalı unsurları bitıştiren bir “koalisyon” olmasına karşın varlığını nasıl olup da sürdürebildiği yolundaki soruya verilen, en azından kısmen geçerli, bir cevap oluşturmaktadır.⁴¹

Yukarıdaki görüşleri aklımızda bulundurarak şu hususları da kaydedebiliriz: Okur değerlendirmelerinden çıkan bir sonuç, Mungan’ın malzemesini iyi kullanamadığına işaret etmektedir. Yazarı övenlerin önemli bir kısmı, diğer eserlerine, diline, sözcük seçimine vs yönelik olumlu bir tutum izlemekte, ancak tartışılan yapıtı bütün olarak beğenmemektedir. *Şairin Romanı*’nı bütün olarak çok başarılı bulan tek bir okur (Aynur) varken, bazı okurlar hiç beğenmemiştir. Beğenmeyenlerin tepkileri arasında ortak bir özellik, zaman zaman hissedilen bir kızgınlık ve hayal kırıklığı duygusudur. Burada, Murathan Mungan’ın hangi kültür topluluğunun yazarı olduğu konusundaki tartışmaya ilişkin ipuçlarının görülebileceğini düşünüyorum. Mungan, hırslı ve iddialı bir yazar olarak algılanmakta, ancak bu roman özelinde hedefine ulaşamadığı hissedilmektedir! Bu durum okuyucuda öfke uyandırmış

olmalıdır. Yazarla kurulması arzu edilen “özdeşlik ilişkisi”ne yönelik çaba boşa gitmiş, okurun yazar üzerinden gerçekleştirmek istediği “yüksek kültür”e aidiyet projesi de başarısızlığa uğramıştır. Bu durumda yazara öfke duyulması ve “yüksek kültür”le ilişkinin “eleştiri” ve “eleştirmen” üzerinden gerçekleştirilmesi söz konusudur.⁴²

Edebi Heyet’in burada ele alacağım son toplantısı Mahmut Yesari’nin *Çulluk* adlı romanına ilişkin. 26 Ekim 2011 tarihinde yapılan toplantıya katılanlar ön isimleri ve (toplantı sırasındaki) faaliyetleri itibarıyla şöyle: Vehbi (tarihçi akademisyen), Özkan (reklamcı), Aynur (tıp doktoru-biyokimya uzmanı), Hatice (Eski Türk edebiyatçısı akademisyen, kurucu üye), Serap (avukat-hava taşıtları hukuku uzmanı), Aydın (?), Oğuz (karşılaştırmalı edebiyatçı akademisyen), Irving Cemil (matematikçi akademisyen), Hami (edebiyat dergisi yayın yönetmeni), Nihan (serbest çevirmen, kurucu üye).

Çulluk, Mahmut Yesari’nin en tanınmış yapıtlarından biri olup, 1927 yılında yayımlanmıştır. Türk edebiyatında ilk işçi ve fabrika romanı olarak nitelenen eserin birinci bölümünde Cibali Tütün Fabrikası “Reji”de çalışan yoksul işçilerin hayatları ele alınır; ikinci bölümde ise bir köy atmosferi canlandırılmaktadır. Tefrika roman olarak yazılan kitap, bu türün bütün avantaj ve dezavantajlarını sergilemektedir. Sürükleyici ve ritmik yapısı, aynı zamanda kopuşlar ve yapısal dengesizliklerle belirlenmiştir. Anakarakterler Münevver adlı güzel, yoksul ve sağlığı bozulmakta olan bir işçi kız ve ailesiyle, Murat adlı çapkın bir işçidir. Realist fabrika tablolarının ve yoksul insanların hayatlarının anlatıldığı roman, Münevver’in Murat’tan ümidini keserek mantık evliliği yapması, ikinci bölümde ise Murat’ın öteden beri sevdiği Esma’yı kaçırma girişiminin başarısızlığı (Esma olaylar sırasında ölür!) nedeniyle mutsuz bir sona bağlanır. Esere adını veren *çulluk*, bir metafor olarak saf,

temiz ve kolayca yaralanabilir olanı temsil etmektedir; roman Esmâ'nın çulluk olduğunu ima ederse de çulluk sıfatının, yeterince geliştirilemeyen bu karakterden çok, hayatın örselediği Münevver'e ait olduğunu hissederiz.

Şimdi okur tepkilerini değerlendirmeye başlayalım: Vehbi, kitabı okuyamamıştı! Aydın, romanın tıpkı bir Yeşilçam filmine benzediğini düşünüyordu ve kitabın asıl kahramanının Hayri adlı karakter olduğu kanısındaydı; bu karakteri İsa Peygamber'e benzetiyordu. Özkan, kitabın rahat okunduğunu söylüyordu; Türkçesi zengindi, keyifle okumuştı. Gerçek karakterler söz konusuydu, bu yazar Yeşilçam'a hayat veren yazarlardan biriydi. Çulluğu bir metafor olarak görüyordu ve giriş için güzel olduğu kanısındaydı. Aynur, kitabı sevmemişti; dili sade buluyordu, senaryo okur gibi okumuştı. Fabrika yaşamı ve işçilerin tanımı iyiydi. Nihan, karakterleri basit ama canlı bulmuştu; Murat'ın mekân ve karakter değişimini ilginç buluyordu. Dil güzeldi. Hatice, *Çulluk*'un dönem romanı olduğunu düşünüyordu. *Fosforlu Cevriye*'yi hatırlamıştı. Dinlendirici bir kitaptı, sevmişti. Serap çok beğenmişti; diyalog ağırlıklı ve çok gerçekçiydi. Farklı atmosferler çok güzel betimlenmişti; kadınların birbirleri için kötülük düşünmeleri, bugün hâlâ devam eden dedikoduculuk, büyük şehrin kenar mahallesindeki yaşam aynen anlatılmıştı. Oğuz, *Çulluk*'un tefrika bir roman olmasının başarısını azalttığı kanısındaydı. Köy romanı, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Suat Derviş gibiydi... Zaafı anakarakterinin olmaması ve bu yüzden odaklanamamasıydı. Öne çıkan karakterler önce Münevver ve daha sonra Murat olmuştu. Çulluk olduğu söylenen Esmâ'nın romanda yeri azdı. İnşileri ve çıkışları olan bir kitaptı. Planlanmamış bir romandı ancak zaafı aynı zamanda avantajıydı da; romana verdiği bir tazelik duygusu vardı. Hami, av hikâyesinin ve romanın bu av hikâyesine monte edilmesinin güzel olduğunu düşünüyordu. Roman aniden bitiriliyordu. Zaman zaman ko-

pukluklar olmuştı, yanlışlar vardı. Kurgu sağlam değildi. Orhan Kemal'in romanları gibiydi. Köyü iyi tanımlayamamıştı. Birçok şiir ve romana konu olan Cibali Tütün Fabrikası ya da Reji İdaresi şimdiki Has Üniversitesi'ydi. Bu roman günümüz yazarlarınıninkilere göre daha başarılı, daha akıcıydı... Tefrika'nın amacı biraz da toplum mühendisliğiydi; "böyle yapmayın ya da böyle yapın diyor"du. Katılımcılardan Irving Cemil'in görüşlerini ise maalesef öğrenemiyoruz...

Çulluk'un Edebi Heyet okurlarını şaşırtmış olduğu söylenebilir mi? Dikkatimi çeken bir olgu, üyelerin yorumlarının, Murathan Mungan'ın kitabıyla ilgili değerlendirmeleriyle karşılaştırıldığı zaman, beğenenlerle beğenmeyenlerin yer değiştirdiği bir tür simetri oluşturma eğilimiydi! Bununla bağlantılı bir başka eğilim, Mungan'ı çeşitli yazarlık yetenekleriyle anan, ancak *Şairin Romanı* özelinde başarısız bulan okurların, Yesari'yi metnin kusurlarına karşın *Çulluk* özelinde başarılı bulma yaklaşımıydı! Yukarıda sözünü ettiğim "zıt beğeni simetrisi"ni temsil etmesi açısından, okurlardan birinin tepkilerine yer vermek istiyorum: Aynur, *Şairin Romanı*'nı hayata ilişkin güzel cümleleri nedeniyle çok beğenirken, *Çulluk*'u dili sade olduğu, senaryo okunur gibi okunduğu, fabrika ve işçi tasvirleri iyi olduğu halde beğenmemişti! Bu okurun, ilk romanı "mutlak anlamda beğenen tek okur" olması ve ikinci romanı da yine "beğenmeyen tek okur olması"nın Edebi Heyet'te temsil edilen "zevk topluluğu" yapılarını belirginleştirmesi açısından anlamlı olduğunu düşünüyorum!

Çulluk'a yönelik tepkiler nasıl değerlendirilebilir? Burada Gans'in terminolojisini kullanarak, muhtemelen "orta alınlı" okur kitlesine sahip bir metinden söz ettiğimizi düşünüyorum. Bu ifadeyi şöyle ayrıntılandırabiliriz: *Çulluk*'un Edebi Heyet kapsamındaki okurları, yüksek zevk kesimlerine kadar uzanabilmekte, ancak asıl olarak üst-orta kültür ve alt-orta kültür gruplarına ait tepkiler vermektedir; metne yönelik

değerlendirmelerin önemli bir bölümünün “içerik” üzerinde durması ve içeriğin başarıyla temsil edildiğini kaydetmesi bu yorumu destekler niteliktedir. Bilindiği gibi, üst ve alt-orta kültür grupları daha çok içeriği vurgulayan bir sanattan hoşlanmaktadır.⁴³ Edebi Heyet, öncelikle, yapıtın bu yönünü görmüş ve bu yönüne olumlu bir tepki vermiştir; ancak bu tepki sadece “ham içerik”e verilmiş bir tepki değildir; yapıt bu içeriği “doğru” yansıttığı, bir diğer deyişle formal başarısı nedeniyle de (en çok da bunun için) beğenilmiştir... Romana bulunan kusurların da yine forma ilişkin olması bu kapsamda düşünülmelidir. *Çulluk*, karakterler ve olaylar arasında yeterli dengeyi gözetemediği, parçalı ve eksik kaldığı için eleştirilmektedir; romanın tefrika edilmesi de durumun bir gerekçesi olarak öne sürülmektedir ki bu husus da yine forma yönelik bir eleştiri niteliği taşır!..

Şu halde Edebi Heyet “orta alınlı” bir metne kendi “orta alınlı zevk topluluğu” kapasitesi içinde karşılık üretmiştir diyebilir miyiz? Bu tepki Güzide Sabri’nin metnine verilen “beğenmeme tepkisi”nden olduğu kadar, Murathan Mungan’ın metnine verilen “beğenmeme tepkisi”nden de farklıdır! *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*, “dar alınlı” okur kitlesine ve “alt-orta zevk grupları”na özgü bir metin olarak değerlendirilmiş ve Edebi Heyet’in bünyesel özellikleri kapsamında, yani üyelerin çoğunun bu zevk topluluğuna mensup olmaması nedeniyle reddedilmiştir; *Şairin Romanı* ise “yüksek alınlı” okur kitlesine ve “yüksek zevk gruplarına” ait bir metin olarak değerlendirilmiş, bu gruba özgü standartları yakalayamadığı için reddedilmiştir. Burada şu husus da sorgulanabilir: Edebi Heyet *Şairin Romanı*’nı doğru anlayamamış ve “yaratıcı yönelimli” bir metnin standartlarına ulaşamamış olabilir mi? Bu seçenek mümkün olmakla birlikte, üyelerin kendi inançları eseri doğru değerlendirdikleri yolundadır ve bu değerlendirmeyi nesnel bir analize tâbi tutma olanağı yoktur!

Özetle söylersek, Edebi Heyet bir “koalisyon” olma özelliğine dayanarak farklı yorum stratejileri geliştirebilmekte, bir diğer deyişle, ele alınan metnin gereklerine göre farklı ve esnek değerlendirme standartları üretebilmektedir. Edebi Heyet farklı değerlendirme stratejilerini, kendi bünyesi içindeki kaynakları, yani üyelerinin farklı mensubiyetlerini kullanarak oluşturmaktadır. Örneğin, *Çulluk*’la ilgili okur tepkilerinin dikkat çeken bir özelliği, beğenilerin karakterler üzerinden ifade edilmesi eğilimidir; bilindiği gibi, *karakter* ve *atmosfer* “yüksek zevk grupları”nın dikkat ettikleri konularken, altkültür grupları *içerik* ve *kurgu*’ya önem vermektedir. *Çulluk* başarılı bulunan karakter yapısıyla yüksek zevk gruplarına özgü bazı standartları da yakalamış görünmektedir. Öte yandan, ele aldığı işçi-fabrika hayatı, yoksulluk, cinsellik gibi konuları ve realist anlatımıyla alt-orta grupların beklentilerini tatmin etmektedir; nitekim metnin (yazarın çok iyi tanımadığı anlaşılan) köy yaşamına ilişkin sahneleri aynı derecede beğenilmemiştir.

Burada nihai değerlendirmemiz belki şu olacaktır: Ele alınan üç metinden yalnızca *Çulluk*’un çoğunluğun beğenisini kazanmış olması, Edebi Heyet’in ait bulunduğu asıl kategorinin, belki de “orta alınlı” üyelerin çoğunluğu oluşturduğu, ancak yüksek kültür gruplarının temsilcilerine da saygı duyulan bir “üst-orta zevk yapılanması” olduğunu gösterir. *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* altkültür gruplarına ilişkin özellikleri nedeniyle grup tarafından eleştirilmiştir. Buna göre söz konusu roman hem içeriğinin işlenmemiş, “ham” niteliği yüzünden, hem de formal yetersizlikleri nedeniyle beğenilmiyordu. Öte yandan esere karşı toptan bir red duygusunun uyanmadığı da burada kaydedilmelidir. Ancak *Evrak-ı Metruke*’ye yönelik beğenin “hoşgörü” sınırları içinde yapılmış “sınıfsal bir jest”i gösteriyor olması ihtimali de göz ardı edilmemelidir... Öte yandan *Şairin Romanı* daha yoğun bir eleştiriyle kar-

şlaşmıştır. Bu durum Edebi Heyet'in yüksek kültür alanında da belirli bir iddiaya sahip olduğunun belirtisi olarak kabul edilmelidir. Edebi Heyet'in üyeleri, pragmatik bir tavır takınarak, bir yandan prestijli olan yüksek kültür gruplarının öncülüğünü kabul etmekte, bir yandan da kendi zevklerini öne sürmektedir. Bu tavır altkültür gruplarında bulunmayan bir "farkındalık" durumunu gösterir ve bilinçli orta sınıf okurluk halini temsil eder.

Edebi Heyet'e ilişkin bu değerlendirmelerden sonra, girişte sözünü ettiğimiz kavramsal sorunlara yönelebiliriz. Edebi Heyet'te çoğunlukla roman olmak üzere, şiir, biyografi, anı türünde kitapları, hatta Tanpınar'ın *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* gibi, edebi yönü de olan akademik çalışmaları okuyorduk.⁴⁴ Farklı türler ve zamanlar arasında gidip gelirken seçimlerimizi belirleyen şey ise okuyacağımız eserin bir "edebiyat eseri" olduğu duygusuydu. Üzerinde hemen hiç tartışmadığımız ve içgüdüsel biçimde sahip olduğumuz bir tür "bilgi", bizi hangi eserlerin seçilebileceği konusunda yönlendiriyordu. Peki, bu duygu neydi, nereden geliyordu? Öncelikle "edebi eser", daha doğrusu "edebiyat" neydi?

Edebiyatın ne olduğunun anlaşılması, ister istemez "iyi" ve "kötü" edebiyat kavramlarına kafa yormamızı da gerektirecektir; bu da bizi pratikte "seçkin" edebiyat ve "popüler" edebiyat kavramlarına, giderek estetik duygusunun ve "zevk" in nitelikleri konusuna, ve nihayet, Türkçeye "çirkin", "bayağı", "abartılı", "sakil", "kalitesiz", "tapon" gibi olumsuzluk bildiren sıfatlarla aktarılabilen "kitsch" (kiç) kavramına ulaştırır. Bir sanat yapıtının, özel olarak da bir edebiyat eserinin "güzel" olup olmadığı bir bakıma bu "karşı kavram"a, yani yapıtın "kitsch"le ilişkisine bağlanabilir. Çalışmamıza bu doğrultuda devam ediyoruz...

Yukarıdaki bilgiler, bize Edebi Heyet'in faaliyetiyle ilgili hangi yorumları yapma olanağını sunar? Öncelikle Heyet'in eser seçimi konusunda "edebiyat kanonu"yla kurduğu ilişkiyi sorgulayabiliriz. İlk olarak belirtilmesi gereken şey, Edebi Heyet'in "kanon" kavramının *farıkında* bir okuma topluluğu olduğudur! Edebi Heyet'in 30 Nisan 2004 tarihli toplantısının konusu, "*Kitap-lık ve Doğu Batı* dergilerindeki kanon"du! Buradan yola çıkılarak, Heyet'in genel okuma etkinliğinin belirli bir bilinç hali eşliğinde gerçekleştiğini söylemek hatalı olmayacaktır...

Bu bilinç hali hangi olgular üzerinden ifade ediliyordu? Edebi Heyet'in tarihçesinde verilen bilgiler kapsamında anımsanabileceği gibi, her toplantıda bir sonraki ayın yazarına ilişkin oylama yapılmaktaydı. Bu oylama üyelerden gelen önerilere dayanıyordu. Üyeler, önerdikleri yazar adlarına nasıl ulaşıyorlardı? Bu noktada okul sisteminin ve müfredatın etkilerine değinilebilir. Okul yılları boyunca adı duyulmuş ancak okunmamış yazarların ya da yapıtların Heyet üyelerinin zihinlerinde merak konuları olarak kaldıklarını varsayabiliriz. Seçimleri belirleyen temel bir ilke, "eski" ve "yeni" yazarların sırayla okunmasıydı. Bu kurala uyulmasını, özellikle de "eski yazar okuma ilkesi"nin ihmal edilmemesini sağlayan temel etken, eğitim sisteminin "eksik bıraktığı" hissedilen bir alanın tamamlanması ihtiyacı olmalıdır. "Önemli" bazı yazarları ya da eserleri ismen biliyorduk ama okumamıştık! Bu duygu kendi kültür dünyamız olarak algıladığımız ancak nüfuz etmekte yetersiz kaldığımızı hissettiğimiz bir alanla temas kurma isteğini doğurmuştu!

Bu konuda, Heyet'in "yüksek kültür/zevk topluluğu" mensubu üyelerinin muhtemelen öncü rolü oynadığını da belirtmek gerekir! Bu üyeler, bazen kendi bildikleri ve diğer üyelerin de bilmesini istedikleri, bazen de bilmedikleri ancak merak ettikleri metinleri öneriyorlardı! "Eskiden yazmış" ve

ortalama okur zevkinin dışında kalan yazar ve eserlerin Edebi Heyet'in okuma listelerinde kapsamlı bir yer tutması, bu üyelerin etkinliğinin bir işareti olarak görülmelidir. Bu konuyla bağlantılı bir başka husus da şuydu: Önceki bölümde Türk edebiyatının “muhafazakâr” dikey kesitinde yer aldığına ilişkin görüş belirttiğimiz yazarlar, genel olarak Heyet'in okuma deneyiminin dışında kalıyordu; bu kesimi de okumalarımıza ekledik! Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa ve İbişin Rüyası* (2004), Sâmîha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı* (2005), Safiye Erol'dan *Kadıköyü'nün Romanı* (2005), Şule Yüksel Şenler'den *Huzur Sokağı* (2007), Beşir Ayvazoglu'nun *1924'ü* (2007) bu kapsamda sayılabilir. Bu okumaların temel yararı, Tarık Buğra'nın ve bir ölçüde Safiye Erol'un yazarlık değerinin Heyet tarafından “keşfedilmesi” oldu!⁴⁵

Bu kapsamda, “daha genel” okuma ilgimizin iki kol üzerinden ilerlediğini ve her seferinde kanonla bir tür “hesaplaşma ihtiyacı”nı dile getirdiğini kaydetmeliyim; bir taraftan, mevcut kanona saygı duyuyorduk. Yukarıda belirtildiği gibi, adı duyulmuş ancak eseri okunmamış yazarlara yönelik merakımız muhtemelen böyle açıklanabilir! Ancak bir de zıt yönlü bir eğilim vardı ki, bu da iki ayrı biçimde ortaya çıkıyordu. Öncelikle, mevcut kanona kuşkuyla yaklaşıyorduk ve kanonda yeterince yer edinememiş, belki de “kayıp bir hazine”yi temsil eden eserleri bulma isteği ve merakı taşıyorduk; bu merak “eski” yazar seçerken devreye giren temel etkenlerden biriydi!.. İkinci olarak, günümüz yazarları arasında meşhur olmamış kişilere bir şans verme ve böylece “kurumsallaşmış” eleştirinin, yani “çağdaş kanon”un etki alanından sıyrılma girişiminde bulunuyorduk!⁴⁶

Yazar belirlerken gerek kanona uyarak gerekse kanonu esneterek yapılan seçimlerin Heyet'i nihai olarak ulaştırdığı nokta neydi? Burada yine ikili bir duygudan söz etmek yerinde olur: Edebi Heyet, edebiyat kanonuna eleştirel biçimde

yaklaşırken, yani eskinin “minör” yazarlarını gündeme getirmeye çalışırken, bir şeyler bulmayı başarmıştı. Örneğin Suat Derviş’in *Fosforlu Cevriye’si* (2007) Heyet üyelerini heyecanlandıran bir keşif oldu; benzer biçimde, romancılığı arka planda bırakılan Oktay Rifat’ın *Bir Kadının Penceresinden* (2010) adlı romanı önemli bir keşifti. Buna karşılık hayal kırıklıkları da çoktu. Örneğin Peride Celal’in *Evli Bir Kadının Günlüğünden*’i (2006) ve Melih Cevdet Anday’ın *Gizli Emir*’i (2011) bu kapsamda sayılabilir! Eski edebiyata ilişkin ilgi çekici keşifler bazen anonim eserler arasında bulunuyordu. Bu kapsamda *Dede Korkut Hikâyeleri* (2001), David Selim Sayers’in editörlüğünü yaptığı *Tıfli Hikâyeleri* (2013), Behçet Necatigil’in aktarımıyla *Tûtînâme* (2016) sayılabilir. Yusup Has Hacıp’in 11. Yüzyıl’a tarihlenen eseri *Kutadgu Bilig* ve yine Kâşgarlı Mahmut’un aynı dönemden eseri *Divanu Lugati’t-Türk*, Heyet’in edebiyat arkeolojisi olarak tanımlanabilecek ilgisini temsil eder!

Eski edebiyatın bazı yapıtları, edebi eser olmanın ötesinde, yer yer arkeolojik kazı ve keşif heyecanıyla, zaman zaman da sosyolojik belgeler olarak okunuyordu. Buna bağlı olarak, söz konusu yazarlar ve yapıtlar için “edebiyat dışı bir standart”ın geçerli olduğunu kaydedelim. Hatta bu standart, daha önce ele aldığımız Güzide Sabri gibi çağımıza nispeten yakın bir yazarın değerlendirmesinde de bir ölçüde etken olmuş sayılabilir. Bu açıdan bakıldığında, değerlendirme standartlarının her bir yazar için, o yazarın çağına ve metne ilişkin çağdaş algıyla ilgili olduğu gerçeğiyle karşılaşırız. Edebi Heyet ister istemez kendi çağının perspektifinden gördüğü bir geçmişi değerlendirmeye çalışıyordu. O halde, “saf edebi değerlendirme” mümkün bir durumsa, bunun, grup okumaları kapsamında “Edebi Heyet’in çağdaşı yazarlar” için saklı tutulması gerektiği kanısındayım.

Söz konusu arkeolojik-sosyolojik kazı ya da “dalış” faaliyeti sırasında rastlanan “batıklar” ve içlerinde “hazine” olup

olmadığı hususunu, bazı imalar hariç, okurların düş gücüne bırakarak, çok kısa bir liste ve birkaç ayrıntı veriyorum:

Ahmet Rasim'in *Fuhş-ı Atik*'i (2008): Sosyal tarih açısından ilginç; edebi bir yönü de var.

Mehmet Akif Ersoy'un *Safahat*'ı (2009): Sosyal tarih açısından ilginç; *Âsım* bölümü kapsamında bazı şiirler önemli.

Müfide Ferit Tek'in *Pervaneler*'i (2011): Okunmasa da olur.

Burhan Cahit Morkaya'nın *Ayten*'i (2011): Okunmasa da olur.

Salâhaddin Enis'in *Zâniyeler*'i (2011): Okunmasa da olur.

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhadarat*'ı (2012-2017): Aile ideolojisinin tuhaf kitabı; tarihi önemi var.

Bekir Fahri'nin *Jönler*'i (2014): Natüralist bir roman; bu yönüyle bir tür belge değeri taşıyor.

Ahmet Bican'ın *Dürr-i Mekkûn*'u (2015): Bir tür fantastik Ortaçağ ansiklopedisi; neyse ki o çağın okumuşlarının bilgi edinebilecekleri başka kaynaklar da varmış; çok eğlenceli.

Kırk Vezir Hikâyeleri (2016): Anonim bir eser; zevkle okunuyor.

Ilhami Bekir Tez'in *Taşlıtarla'daki Ev*'i (2016): Komünist partisinin tarihini ve parti içi insan ilişkilerini merak edenler için ilgi çekici olabilir.

Çağdaş edebiyatta durum nasıldı? Nilüfer Kuyaş'ın *Yeni Baştan* (2009) adlı romanı güçlü bir yazar keşfi anlamına geliyordu! Hakan Günday'ın *Malafa* (2011) adlı romanı da yine iyi bir yazar bulduğumuzu gösteriyordu! Öte yandan şu hususun da kaydedilmesi gerekir: Gerek eski gerek yeni olsun, keşfettiğimiz yazarların başka eserlerini de okuduk ve bazen az bazen çok hayal kırıklığına uğradık! Suat Derviş bir defalık bir başarı kazanmışa benziyordu! Nilüfer Kuyaş'ın *Adadaki Ev* (2013) romanı çok iyi sayılmazdı! Oktay Rifat'ın *Bay Lear*'ı, başarılı, ancak *Bir Kadının Penceresinden*'in düzeyine ulaşamayan bir roman olarak okunmuştu! Nihayet Hakan Günday'ın

Daha'sı (2016) da benzer bir kaderi paylaşacaktı! Doğal olarak, bir yazarın her yapıtında aynı başarı düzeyine ulaşması beklenemez! Ancak bazen kırılmanın çok büyük olduğu duygusuna kapıldığımız oluyordu! Örneğin, Latife Tekin'in tanınmış eseri *Sevgili Arsız Ölüm* yüzde doksan oranında beğenilirken, *Unutma Bahçesi* (2006) kayıtlara göre ancak yüzde otuz oranında beğenilmişti...

Çağdaş kanona henüz girememiş ya da kısmen girebilmiş yazarlarla ilgili deneyimimizin çoğu kez ikinci bir deneme fikrini seçenek dışında bırakan kesin bir hayal kırıklığıyla sonuçlandığını da burada kaydetmeliyim! Örneğin Selçuk Altun'un *Yalnızlık Gittiğin Yoldan Gelir*'i (2004), Cem Kalender'in *Klan*⁴⁷ (2010) adlı eseri, Mehmet Yaşın'ın *Sınırdışı Saatler*'i (2008), Canan Tan'ın *En Son Yüreklere Ölür*'ü (2009), Mine Söğüt'ün *Şahbaz'ın Harikulade Yılı 1979* (2010) adlı yapıtı, Murat Menteş'in *Ruhi Mücerret*'i (2013), Ersan Üldes'in *Hindi'nin Ruhı* (2015) kitabı, Mahir Ünsal Eriş'in *Olduğu Kadar Güzeldik*'i (2015), İbrahim Yıldırım'ın *Madam Samatya'sı* (2016) bu grubu temsil eden yapıtlar olarak sayılabilir.

Neden bu kadar hayal kırıklığına uğruyorduk? Özellikle gazetelerin edebiyat ekleri aracılığıyla işleyen bir ilişkiler ağının bu durumun sorumlusu olduğunu düşünüyorum! Yayınevlerinin görevlileri ve gazetelerin edebiyat ekleri ya da edebiyat dergilerinde kümelenmiş klikler, “köpürtme”ve “parlatma” adı verilen uygulamalarla bazı çalışmaların adının duyulmasını sağlıyor! Bu bir ölçüye kadar normal olmakla birlikte, “köpürtme” mekânizmasının dışında ciddi bir eleştiri geleneğinin bulunmamasının bir dengesizliğe yol açtığı kanısındayım! Bu durum, “eleştirmen”in kim olduğu konusu ele alınırken daha kapsamlı biçimde görülecektir!⁴⁸ Doğal olarak, edebi zevkin kimsenin tekelinde olmadığı, Edebi Heyet'in belirli sosyo-ekonomik kültürel özelliklere sahip bir “orta yaş” topluluğu olduğu, bu nedenle yeni edebiyatı kavrayamadığı

da öne sürülebilir! Bu konuda tartışmaya girmeden, okumalarımızla ilgili genel izlenimlerin aktardığım gibi olduğunu söylemekle yetiniyorum! Bu kapsamda, inanç ve mezhep farklılıklarının da, sosyal sınıf farklılığını aşacak biçimde sınırlar oluşturduğuna dikkat edilmelidir (Schücking, 84).

Yazarın tümüyle reddedilmediği durumlar için, Murat Uyrukulak'ın *Har* (2006), Pınar Kür'ün *Cinayet Fakültesi* (2007) kitapları, Murat Gülsoy'un *Bu Filmin Kötü Adamı Benim'i* (2007), Ayça Şen'in *Hırs ve Ceza'sı* (2009), İnci Aral'ın *Sadakat'i* (2010), Faruk Duman'ın *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur'u* (2012), Mahir Öztaş'ın *Koparıldığımız Topraklar'ı* (2012), Mario Levi'nin *İstanbul Bir Masaldı'sı* (2012) ve Ece Temelkuran'ın *Devir'i* (2015) sayılabilir.

Burada küçük bir cep açmalıyım: Edebi Heyet'te birçok dedektif romanı okundu ve bunlar genel olarak beğenildi.⁴⁹ Burada uygulanan standardın ayrıca tartışılması gerekir. Grubun bütün gün kuramsal metinlerle *boğuşan* ve akşam olduğu zaman “hafif” kitaplar okuyarak rahatlayan bir akademisyen gibi, zaman zaman kendisine “eğlence” ya da “kaçış” olanağı tanıması, özellikle içinde yaşanan mekânı, yani İstanbul'u “gizemlileştiren” türlerle “zihnini meşgul etmesi” dikkate alınması gereken bir konudur.⁵⁰ Bu kapsamda okunan başlıca polisiye kitapları şöyle sıralayabilirim:

Mehmet Murat Somer, *Peygamber Cinayetleri* ve diğer kitapları (2006).

İlk Osmanlı polisiyesi sayılan, Ebüssüreyya Sami'ye ait *Amanvermez Avni'nin Serüvenleri* (2008).

Celil Oker, *Son Ceset, Çıplak Ceset* (2009).

Ahmet Ümit, *Patasana* (2010), *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi*.

Emrah Serbes, *Behzat Ç. Her Temas İz Bırakır* (2011).

Esmahan Aykol, *Kelepir Ev* (2011).

Çağatay Yaşmut, *Beyoğlu Çıkmaşı, Kadıköy Cinayetleri* (2013).

Süleyman Sûdi-Vassaf Kadri, *Milli Cinâyât Koleksiyonu* (2013).

Esra Türkekul, *Kapalıçarşı Cinayeti* (2014).

Bu bağlamda, Mehmet Murat Somer'in seri cinayet romanlarının Edebi Heyet tarihindeki tek "eylemli okuma" olgusuna yol açtığını, kenar mahalle travestisi Gönül'ün hayranlarının, bu karakterin yaşadığı "kurgusal Altımermer semti"nin gerçek hayattaki karşılığını keşfetmek (dile getirilmese de belki de Gönül'le karşılaşmak!) üzere Altımermer semtine bir gezi düzenlediğini bir kez daha anımsatmak isterim. Bu noktayı özellikle vurguluyorum, çünkü edebiyatın ve sanatın temel işlevlerinden biri, duygu ve düşüncelerin "eyleme dökülmeden" zihinde yaşanmasına olanak sağlaması, böylece bir tür "güvenli alan" oluşturmastır. Öte yandan, kült yazarlar ya da kült yapıtlar söz konusu olduğu zaman, bu zihinsel platformun dışına çıkıldığı ya da söz konusu platformun gerçek mekâna yaygınlaştırıldığı görülmektedir.⁵¹ Edebi Heyet üyelerinin Altımermer'i "çok değişmiş!" bularak hayal kırıklığına uğradığı bu gezinin benzerlerinin, örneğin "Tanpınar'ın İstanbul'u"nu keşif gezileri kapsamında tekrarlandığını söyleyebilirim.

Tanpınar-İstanbul gezileri, Gönül yerine, bu kez Tanpınar'ın kendisinin ve belki de Yahya Kemal'in "ruhaniyetleri" eşliğinde yapılan, yarı mistik mekân ziyaretleri kapsamında düşünülmelidir. Bu süreci diğer kutsal mekân gezilerine ve türbe ziyaretlerine bağlamak da mümkündür. "Dış dünya bağlantılı okumalar"ın bizi özellikle ilgilendiren yanı, tümüyle zihinsel bir faaliyet olan okuma eyleminin, yarı bedensel bir faaliyet olan "oyun" olgusuyla buluştuğu ânı temsil etmesidir. Bilindiği gibi, çocuk oyunları hem gerçek olan hem de olmayan bir mekânda, bir eylemlilik hali üzerinden (kabul günü ik-

ramları, doktor muayenesi, okul sahneleri vs) “yaşanır.” Çocuk, oyunun gerçek olmadığını bilir, ancak bir tür “gerçeklik duygusu”nun etkisi altındadır; okuma süreci içinde ortaya çıkan ve Coleridge’in ünlü “inanmamanın askıya alınması” kavramında ifadesini bulan bu süreç, psikolojik bir “gerileme”nin (regression) sonucudur. Ortalama koşullarda, okumayı oyundan ayıran temel farklılık dış dünyada eylemliliği içermemesidir. Öte yandan bazı okumalar, okunan yapıtın ve okurların yatkınlıklarının etkisiyle, dış dünyada eylemlilik olarak yayılma eğilimi gösterir. Şu halde, yukarıda da belirtildiği gibi, dedektif romanı okumaları, özellikle de “Altımermer gezisi”, Edebi Heyet’in kendi “oyun zamanı”nın bulunduğunu ve grup tarafından memnuniyetle değerlendirildiğini gösterir...⁵²

Okuduğumuz dedektif romanlarına eleştirel bir perspektiften yönelirsek neler söyleyebiliriz? Todorov’un klasik dedektif öyküsüne yönelik analizinden yola çıkılarak şu hususların kaydedilebileceğini düşünüyorum: Klasik dedektif öyküsü, biri “suç”un diğeri de “çözüm”ün öyküsü olmak üzere iki ayrı anlatı düzlemine sahiptir. “Suçun öyküsü” yapıtın sonunda “çözümün öyküsü”nün ulaştığı nihai noktadan geriye gidilerek kurulur; yani dedektifin suçlunun kim olduğunu bulmasıyla beraber, suçun neden işlendiği, suçun işlenmesine yol açan “motivasyon”un ne olduğu konuları açıklığa kavuşur! O zamana kadar dedektifin çözümü gerçekleştirmeye yönelik çabalarını izleyen okur bu noktada bir “aydınlanma ânı” yaşar. Öykünün kazandığı anlam bu iki anlatı sürecinin ve iki ayrı öykünün makul bir biçimde “bağlanabilmesine” dayanır. Bu durumda biri açık diğeri gizli iki anlatının bir kesişme noktasında buluştukları, bu noktanın da öykünün “gerçekleşme” yeri ve ânı olduğunu söyleyebiliriz. Okuduğumuz dedektif romanlarını bu iki ayrı anlatı açısından değerlendirecek; romancılarımız genellikle ilgi çekici “çözüm öyküleri” oluşturmakta başarılı gözükmektedir. Dedektiflerin kişiliğinden

özüm süreci içinde karşılaşılan kişi, yer ve olay tasvirlerine kadar, okuma sürecini destekleyen, okurun ilgisini canlı tutabilen “hikâyeler” oluşturabilmektedirler. Buna karşılık, “suçun öyküsü”nde aynı başarıyı gösterebildiklerini söylemek zordur! Okuduğumuz dedektif romanlarında temel problem, “suçlu”nun suçu işlemek için yeterli motivasyona sahip olma-masıdır diyebiliriz... Bu durumda, çözüm öyküsü anlamsızlaşmakta, anlatı varsayımsal ağırlık merkezini kaybetmektedir. Durumu bir metafor üzerinden göstermeye çalışalım: Çözümün öyküsünü bir gemi olarak tasarlırsak, suçun öyküsü bu gemiyi yerinde tutan “ıpa” işlevini görür; suçun öyküsünün yeterli olmaması hali, öykünün “demir tarayan” bir tekne gibi savrulmasına, tehlikeli sulara açılmasına yol açar; kendisini sabit tutan bir demire sahip olmayan “anlatı teknesi”, belki de kayalara bindirecek, batacaktır! Bu durumda, bir dedektif öyküsünde suçluya inandırıcı bir gerekçe sağlama işinin sanıldığından zor olduğunu söyleyebiliriz! Öte yandan, Edebi Heyet okumalarında bu hususun bir şekilde göz ardı edildiği de bir gerçektir! Muhtemelen çözüm öyküsünün oluşturduğu atmosfer ve karakterlerin cazibesi bu temel sorunu maskele-mekte, hatta belki de türün maruz kaldığı bir işlev kayma-sını haber vermektedir. Buna göre, dedektif öyküsü suçu ve suçluyu teşhir etmekten çok bize içinde yaşadığımız dünyaya ilişkin bir ayna tutar, cazip bir atmosfer kurar, temel işlevi de budur!

Bu noktada, yukarıda sözünü ettiğim “edebiyat kanonu”nun nasıl oluştuğu ve okuma seçimlerinin genel olarak nasıl yapıldığı konularını Edebi Heyet’in deneyiminden bağımsız olarak ele alma zamanı gelmiş olmalı! Bu incelemenin sonucunda yine Edebi Heyet’in deneyimiyle ilgili sonuçlar çıkarabileceğimizi umuyorum!..

Edebiyat ve Edebi Dil

“Edebiyat”ın ne olduğu sorusu, entellektüel tarihin kesin sonuca bağlanamamış sorularından biridir! Buna karşılık, sonuca ulaşılammamış olmasının, sorunun tekrar tekrar sorulmasının önüne geçemediğı, aynı çetin meselenin edebiyat okurları ve kuramcılarının zihnini meşgul etmeyi sürdürdüğü de bir gerçektir! İşin aslına bakılırsa, edebiyatın, çağımızdaki anlamıyla, kendi başına bir kategori olarak tarihi sanılabileceğı kadar uzak geçmişe gitmez. Şiir, destan, öykü, deneme ve nihayet roman gibi edebi türler hakkında, Batı dünyasında Aristoteles’ten ve Doğu dünyasında Bharata Muni’den başlayıp Longinos ve El-Cahiz’den geçen, günümüzün “kuramcılarına” kadar ilerletilebilecek bir çizginin varlığına ve bu çizgi üzerinde, İlk ve Orta çağlardan başlayarak, fikir yürüten, eser kaleme alan düşünürlerin çıkmış olmasına karşın, içinde bazı türleri barındırması itibarıyla “kapsayıcı” ve başka bazı alanları da dışta bırakması itibarıyla “dışlayıcı” bir “edebiyat” kavramının geliştirilmesi, nispeten geç zamanların işidir. Bu çerçevede, orta ve yükseköğretim kurumlarında “edebiyat dersleri”nin müfredata girmesi de geç bir gelişmeyi temsil eder. Biz de bu geç gelişmelerin takipçileri olarak, edebi eseri neden ve nasıl beğendiğimiz, kimin yargısına güvendiğimiz, edebi zevkler arasında gerçekten farklılık olup olmadığı gibi konuları anlamak için, öncelikle “edebiyat”ın ve “edebi dil”in ne olduğunu araştırmaya girişiyoruz!

Bu konudaki kavramsal düşüncenin gelişimini, Bourdieu’den etkilenen bir araştırmacı olan John Guillory’nin görüşleri üzerinden izleyeceğiz. İlk olarak, “edebiyat” (literatür/

literature) teriminin çeşitli çağlarda farklı şeyler ifade edebilen esnek bir kavram olduğunu belirtelim. Batı dünyasında edebiyat sözcüğü, 18. yy'a kadar, her türlü yazıyı ve kitabı içine alacak kadar kapsamlı bir kavram olarak kullanılıyordu.⁵³ Edebiyatın "imgelemin kullanılması yoluyla yaratılan yapılara yönelik bir terim" halini alması ise özellikle Romantizm akımıyla başlar ve kurguya dayalı bütün kategorileri kapsama yönünde gelişir. İngiltere örneğinden yola çıkan Marksist edebiyat araştırmacısı Raymond Williams'a göre, "yazılı her şeyi içine alan edebiyat kavramı" ile geç 18. yy'da ortaya çıkan "şiir, oyun gibi belirli yazı türlerini içine alan edebiyat kavramı" arasında bir fark vardır: 18. yy yüzyıl ortası İngilteresi'nde, edebiyat sözcüğü, okuma yeteneği ve deneyimi anlamına geliyordu ve bu anlamda felsefe, tarih, şiir ve denemeyi kapsamaktaydı (Williams, 45 vd). Buna karşılık, kurgusal ve imgeleme dayalı metinler edebiyat eseri sıfatı taşııyordu. Bu kapsamda şu sorular sorulabilir: Yeni 18. yy romanları edebiyat mıydı? Tiyatro yapıtları edebiyat mıydı? Hangi türler edebiyata dahildi?

Guillory, geç 18. yy'da "genel yazma sahası"ndan ayrılan ve bu sahanın üstünde bir yer edinen türleri ifade eden "edebiyat" kategorisinin ortaya çıkmasından önce, edebi olan ve olmayan türler ayrımının "kurgusalılık" temelinde yapılmasının mümkün olmadığını belirtir. Kurgusalılık temeline dayalı ayrım, örneğin, başta *Tom Jones* olmak üzere birçok roman kaleme alan 18. yy'ın ünlü yazarı Fielding'i "edebiyatçı" yapıp (!) diğer alanlardan ayırırken, yine 18. yy'ın ünlü düşünürü Hume'u da "felsefeci" olarak niteleyerek (!) edebiyat dışında bırakır... Halbuki 18. yy sonlarına kadar, tam ters yönde bir yaklaşım söz konusuydu. Hume seçkin bir edebiyat kariyerine sahip sayılırken, Fielding bir roman yazarı olduğu için dikkate alınmıyor, çünkü roman dikkate değer bir tür olarak görülüyordu (Guillory, 69, 213).⁵⁴

Burada, kurgusal olup olmama niteliğinin edebiyat eserini belirleme açısından yeterli bir koşul olup olmadığı sorulabilir: Çağımızda Truman Capote ya da Norman Mailer gibi yazarlar tarafından geliştirilen ve olgulara dayanan “kurgusal olmayan edebiyat” nasıl nitelenecektir? Ya da bir başka perspektif kullanırsak, kurgusal olmayan hiçbir anlatının *bulunmadığını* söyleyenlere ne diyeceğiz? Nitekim, konuya pragmatik bir açıdan yaklaşan araştırmacıları temsil ettiğini söyleyebileceğimiz Stanley Fish’e göre, “*edebi eser*”i neyin “*edebiyat*” olduğuna ilişkin bir “*cemaat kararı*” belirler ve bu tanım, topluluğun üyeleri söz konusu kararlarına uymaya devam ettikleri sürece geçerlidir. Buna göre, edebiyat alanında faaliyet gösteren “yorum toplulukları” vardır ve edebiyat/sanat konularında bu yorum topluluklarının etkinliği belirleyici özellik taşır.⁵⁵ Fish’in görüşlerinin günümüzde en çok taraftar bulan görüşler arasında olduğunu kaydederek, “yorum topluluğu” kavramı ile daha önceki bölümlerde ele aldığımız “geniş/orta/dar alınlı” topluluklar ve “yüksek”, “orta” ve “altı” “ zevk topluluk ve yapılanmaları” kavramları arasındaki ilişkiye dikkat çekelim. Bu yaklaşımın mümkün olabilen en geniş çerçeveyi çizen “görelî” bir yaklaşım olduğunu da anımsatmak istiyorum. Öte yandan, bu kadar kapsamlı ve ister istemez belirsiz bir tanımdan tatmin olmayan ve “edebi eser kavramının sınırları”nı belirlemeye çalışan araştırmacıların bulunması da doğaldır.⁵⁶

“Edebiyat”ın ne olduğunu tanımlamaya yönelik girişimlerin bir kısmı “edebi dil” kavramından yola çıkılması gerektiğini savunur. Buna göre, edebiyat esas olarak “edebi dil” kullanılarak oluşturulan yapıtları kapsar. Guillory’nin görüşlerine başvurduğu Bakhtin, “edebiyat” terimini, Rus Biçimcileri’nin geliştirdiği “mekânikleştirme-yabancılaştırma” kavramlarının kuramsal çerçevesinden çıkarır ve “kendisine özel değer atfedilmiş bir dil” olarak, “dilî sosyal imgeler taşıyan formlarının dahil olduğu hiyerarşi” üzerine yerleştirir. Bakhtin’e göre,

“edebi dil” ile bu dilin “ötekisi” (heteroglossia), buluşma noktalarında, ilişkisel ve bağlamsal olarak tanımlanır.

“Edebi dil her zaman ve her yerde, edebi olarak eğitilmiş bir topluluğun konuşma-“muhavere” dili’ni⁵⁷ kendi faaliyet alanı olarak bulmuştur. Gündelik yazı dili ve mektup, günlük gibi yarı edebi türler, nutuk, tasvir, makale vs gibi sosyo-ideolojik türlerin dili ve nihayet, özellikle roman başta olmak üzere, artistik düzyazı türleri bu faaliyetin gerçekleştiği alandır (*Discourse in the Novel*, Bakhtin, 381; Guillory, 66, 68).

İncelemesine bu bağlam üzerinden devam eden Guillory’nin kaydettiği bir sosyo-linguist olan Charles Ferguson’a göre, belirli bir yazma türü olan “edebiyat”la sosyal olarak belirlenmiş “edebiyat dili” arasındaki “tekrarlı” ilişkiye “diglossia” adı verilir. Charles Ferguson’ın öngördüğü sistemde, görece olarak istikrarlı bir dil halinin içinde, farklılık gösteren, (genel olarak gramatik anlamda sabit dilden daha karmaşık) yazılı bir dil çeşidinin öne çıkması söz konusudur; bu yapı geniş, saygın ve yazılı bir edebiyatın taşıyıcısıdır; bu dil türevi, daha önceki bir döneme ya da belirli bir konuşma topluluğuna ait olabilir; öğrenilmesi önemli ölçüde formal eğitimle gerçekleşir; çoğu kez yazılı ve formal konuşmaya yönelik amaçlarla kullanılır; ancak bu dili toplumun hiçbir kesimi gündelik konuşma amaçlarıyla kullanmamaktadır.⁵⁸

Guillory’nin kaydettiği Renee Balibar ve Dominique Laporte’un araştırmalarına göre, “edebi dil” burjuva sınıfının dilinin yayılmada gösterdiği başarının etkisiyle ortaya çıkan bir tür “yarılma” halini göstermektedir: “Ortak” ya da standart dil, ulusal kimliğin taşıyıcısı haline gelerek sosyal katmanlaşmanın ortadan kalkmasını sağlarken, “edebi dil”, bir başka düzeyde, üst sınıfların kültürel farklılıklarına dikkat çekmelerine olanak sağlar. Bu görüşlerin Bourdieu’nün sınıf

ayrımına dayalı zevk farklılaşması tanımıyla ilişkili olduğunu anımsatmak isterim.

Guillory'nin yine bu kapsamda kaydettiği, tanınmış karşılaştırmalı edebiyatçı Auerbach, yalnızca yazılı değil, eğitilmiş sınıflara ait “konuşulan” ve “gündelik” dilin de “edebi dil” kapsamında sayılması gerektiğini savunur: Dilbilgisi kurallarına uyma ve doğru konuşma yetileri, zaman içinde giderek daha karmaşık bir özellik kazanmıştır; çünkü “edebi dil” değişirken, daha önceki dönemlerin edebi yapıtları devredışı bırakılmaz; bu durum, edebi kanona girmiş metinlerin arkaik, klasik ya da modern gibi hem edebi-tarihi hem de dilbilimsel kategorilere ayrılmasına yol açmıştır. Belirli bir sınıfa ait “ağız”ın, diğer yerel ağızların yerini almasıyla karakterize olan “edebi dil”, edebi üretimin ortaya çıkması için bir şart oluşturur; “edebiyat müfredatı” da standardın yeniden üretilmesi için kurumsal aracı rolünü üstlenir.

Guillory, “şiir dili” ile “düzyazı dili” arasındaki farklılığın, klasik ve yerel okur-yazarlık ayrımını tekrar üretmesi olgusunun, kanon oluşumu açısından da büyük önem taşıdığını vurgular: “Düzyazı kanonunun” ortaya çıkışı, bu iki tür dilbilimsel kapital arasındaki alışverişe bağlıdır.⁵⁹ Daha önceki iki yüzyıl boyunca “edebiyatın yalnızca şiir olduğunu”, ancak burjuva sınıfının yükselişiyle birlikte bunun geçerliliğini yitirdiğini, çünkü bu sınıfın kendisini tanımlamakta kullandığı paradigmaların, düzyazıdan, özellikle de romandan kaynaklandığını savunur (Guillory, 69, 71-2, 77-8, 121).⁶⁰

Edebiyat Bölümlerinin Kuruluşu: Genel Kültürcüler, Araştırmacılar ve Eleştirmenler

“Edebiyat”ın ne olduğu ve “edebi dil”in nasıl olması gerektiği konusu, edebiyatın üniversitelerde okutulan bir disiplin olma özelliği kazanmasından ayrı düşünülmemelidir. Konuya Amerika’da edebiyat eğitimi açısından yaklaşan Graff’a göre, edebiyatın bir eğitim aracı olarak kullanılması Antik çağlardan bu yana devam etmekle birlikte, “akademik edebiyat eğitimi” 19. yy’ın son çeyreğinde “dil ve edebiyat bölümleri”nin kurulmasıyla başlamıştır.

Amerika’da yeni üniversite modeli, Daniel Coit Gilman’ın 1850’deki Avrupa ziyareti sırasında Alman eğitim modelinden etkilenmesine bağlı olarak ortaya çıkıyordu. Gilman, The Johns Hopkins Üniversitesi’nin ilk rektörü olarak, Avrupa üniversiteleri modelini uygulamaya koyacaktı. Gilman’ın modeli bölümlerin ve derslerin birbirinden bağımsızlaşması ilkesine dayanıyordu. Yeni Amerikan üniversitelerinde ortaya çıkan “hoca tipi”, Alman üniversitelerinde eğitim görmüş, bilimsel araştırmalar ve modern dillere ilişkin filolojik çalışmalar yapan kişilerden oluşuyordu; kadronun başarısı ise bilimsel dergi ve yayınlardaki faaliyetleriyle ölçülmekteydi. Lisans sonrası eğitim bu sistemin temel taşıydı.⁶¹

Bu akademisyen türünün karşısına ise yeni tip profesyonelliği reddeden “genel kültürcüler” çıkacaktı. “Genel kültürcüler”, değerlendirmeyi incelemeye, değerleri de olgulara tercih ediyorlardı. Bu iki grup arasındaki çatışma ortamında, “kuru-

mu bir arada tutma işlevi” ise bürokratik idareye düşecekti; söz konusu işlev, akademik tartışmaların kurumu zedeleyecek kadar ciddileşmeden *bastırılması* anlamına geliyordu; bunun sonucu ise, zamanla bölümler arasında bir tür “ilişiksizleşme” halinin ortaya çıkmasıydı. Artık her konunun bir uzmanı vardı; “uzmanlık” kavramı çeşitli sosyal ve ekonomik değişiklikler karşısında bocalayan Amerikalılara bir güven duygusu verirken, bir yandan da bireylerin bağımsız değerlendirme yapma ayrıcalıklarını uzmanlara devretmeleri sonucunu veriyordu.⁶²

Graff, 19. yy’ın sonlarındaki profesyonelleşme öncesinde “edebiyatın sosyal yararı”nın önemsendiğini vurgular. Bu dönemde, “büyük edebi eserler”in kendi kendilerini yorumladıkları, bu nedenle de ayrıca eğitime ihtiyaç göstermedikleri görüşü hakimdi. Graff, 19. yy başlarında Amerikan üniversitelerinin, meslek eğitimi vermek yerine “beyefendi” yetiştirmeye yöneldiğini söyler. Burada bilgi aktarımı değil, dini liderlik yapacak kişiler yetiştirmeye yönelen yarı “manastır” havasında kurumlar söz konusuydu.⁶³ 19. yy’ın son çeyreğine kadar direnen eski üniversite sistemi, Yunanca, Latince, matematik, tarih, mantık ve teoloji öğretimini kapsıyordu; İngilizce, yabancı diller ve diğer konular son iki yılda seçimlik olarak sunuluyordu. Araştırma üniversiteleri ise varlıklı kesimlerin talebi üzerine ancak 1870 ve 80’lerde ortaya çıkacaktı. Öte yandan, muhafazakâr okullar çağdaş dilleri ve edebiyatları öğretmekte gönülsüzdü; bunun nedenlerinden biri, bu tür faaliyetlerin “sosyal meziyet” kategorisine girmesi ve “kadınlara özgü” uğraşlar olarak görülmesiydi. Kadın okulları ise yeni açılıyor ve tam tersine, klasik yani “zor” müfredatı seçerek kadınların yeteneklerini göstermeye çalışıyordu.

Üniversitelerdeki edebiyat eğitiminde hangi ders kitaplarının kullanılacağı sorusu da bir problem oluşturuyordu. “Ezberden okuma” yöntemine ve “alıntı antolojileri” türünden

tek bir ders kitabı kullanma alışkanlığına dayalı eski sistemden vazgeçildikçe, edebiyat alanında “izlenimci” bir değerlendirme tavrı egemenlik kazanmaya başlamıştı. İkisi arasında bir başka seçenek ise mevcut gözüküyordu. Bu sırada, yeni gelişmekte olan üniversitelerde edebiyat kulüpleri kurulmaktaydı; bu topluluklar kendi kütüphanelerine sahip olup, edebiyat dergileri yayımlıyorlardı. Sözü edilen edebiyat toplulukları, “laik edebiyata karşı önyargı”nın kırılmasında önemli bir rol oynamıştır; örneğin, “roman türünün kötü olmadığı”, Oberlin College öğrencilerinin *Tom Amca’nın Kulübesi* (*Uncle Tom’s Cabin*) üzerine yaptıkları tartışmalardan sonra karar verdikleri bir husus olmuştu. 1873’te Harvard Üniversitesi’nde “hitabet” dersi seçimlik hale getirilirken “İngilizce kompozisyon”un zorunlu ders olarak onun yerine konması bir dönüm noktası oluşturur (Graff, 1, 19-20, 22-3, 37, 40-1, 45-6, 55, 57, 60, 64).

Bu noktada küçük bir cep açarak, Osmanlı eğitim sisteminde sözünü ettiğimiz döneme rastlayan gelişmeleri anahatlarıyla gözden geçirelim:⁶⁴ Doğu-İslam geleneğinde, Batı’daki üniversiteye karşılık geldiği kabul edilen medreselerin 19. yy’da gerilediği bilinmektedir. Bu kurumlarda genellikle ilahiyat eğitimiyle yetinilirken, daha nitelikli kabul edilen bazı medreselerde ise Arapça ve Farsçanın, mantık, matematik ve astronomi gibi bilimlerin öğretilmesi söz konusuydu. Çağdaş hayatın ve devlet aygıtının ihtiyaçlarına karşılık veremeyen bu okul sisteminin reform geçirmesi ihtiyacı ise uzun süredir hissediliyordu. Nitekim 18. yy sonlarından itibaren açılan bazı mühendislik okullarından sonra, Batılı anlamda bir üniversite oluşturma fikri güçlenmiş, bu kapsamda bazı kurum ve okulların kurulması yoluna gidilmiştir. Bunlar arasında kaydedebileceğimiz ve 1851-62 yılları arasında hizmet veren “Encümen-i Daniş” kurulu, dönemin önde gelen okumuşla-

rından oluşuyordu; bu topluluk Türkçeye modern kitaplar kazandırma girişimi bakımından önem taşır. Tercüme ve telif eserler yayımlamayı hedefleyen “Encümen-i Daniş”in en dikkate değer üretimi ise Cevdet Paşa’nın *Tarih-i Cevdet* adlı kitabıdır. “Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye” adlı topluluk ve bu topluluğun *Mecmua-i Fünun* adlı dergisi de bu hareketin bir devamı olarak düşünülebilir. Bizi ilgilendirmesi açısından şu hususu kaydedelim: *Mecmua-ı Fünun* dergisinde “edebiyat” konusu da ele alınıyordu; ancak bu “edebiyat”ın içeriği “dil-bilgisi” ve “cümle yapısı”yla sınırlıydı! Burada, Batı’daki edebiyat eğitiminin ancak dilbilim (linguistics) üzerinden başlatılabilmesi ve dilbilimin prestiji sayesinde edebiyatın kendisine akademik dünyada bir yer bulabilmesi olgusunun bir paraleliyle karşılaştığımızı düşünüyorum!

Açılması tasarlanan Darülfünun için öğrenci yetiştirmek üzere 1850 yılında “Darülmaarif”in kurulması da bu kapsamda kaydedilmesi gereken bir gelişmedir. Daniel Coit Gilman’ın 1850’de Almanya’ya yaptığı gezi sonucunda, Amerikan üniversitelerinin Alman modeline göre yapılandırılmasına benzer biçimde, 1857 yılında Hoca Tahsin ve Selim Sabit Efendi’lerin ilk öğrenciler olarak Avrupa’ya gönderilmeleri, nihai olarak, Türk üniversite eğitiminin Avrupa modeline oturmasında etken olacaktı. Yukarıda sözü edilen bu uzun hazırlık döneminden sonra, Batılı anlamdaki ilk üniversite olan Darülfünun’un açılması ise ancak 1863 yılında gerçekleşebilmiştir! Öte yandan, dersleri izleyenlerin düzeyinin yeterli olmaması ve tutucu çevrelerden gelen tepkiler üzerine, okulun 1864 yılında kapatıldığını görüyoruz. Buna karşılık, kurumun düzenlediği halka açık toplantılar bir süre daha devam edecek, ancak bir yıl sonra, toplantıların yapıldığı binanın yanması üzerine, eğitim bütünüyle son bulacaktır. Kurum 1869 yılında kapılarını tekrar açar; bu yeni okulun 1872 ve 74 yılları arasında birer yıl eğitim yapıp kapatıldığı ve tekrar açıldığı bilinmektedir. Bu

okul da 1877 yılına kadar öğrenime devam edebilmiş, çeşitli şubelerinin yanı sıra edebiyat şubesi de 1881 yılında kapatılmıştır. Kurumun bir sonraki açılışı ise 1900 yılını bekleyecektir. Çeşitli değişiklikler geçiren Darülfünun'un kız öğrencileri kabul etmesi 1914'ten itibaren dir. Darülfünun 1933 yılında bugünkü İstanbul Üniversitesi'ne dönüşmüş bulunmaktadır. Yukarıdaki özetten Osmanlı yükseköğretim sisteminin Batı modeline dayandığı ve üniversitede okutulan derslerin de o zaman Batı'da geçerli olana benzer bir zihniyetle seçildiği sonucunu çıkarabiliriz.⁶⁵

Edebiyat Bölümlerinin Yapısal Gelişimi, Edebiyat Kanonu, “Müfredat” ve Edebiyat Kuramı

Bu noktada, günümüzde mevcut üniversite modelinin ve edebiyat bölümlerinin yapısını daha iyi anlamak üzere, yukarıda değinilen “araştırmacı”/“genel kültürcü” çatışmasına dönebiliriz. Öncelikli olarak, 19. yy'da dönemin prestijli “bilimsel çalışma modeli”nin, beşeri bilimler ve edebiyat alanlarındaki akademik kuruluşların yapılandırılmasında örnek alındığı söylenmelidir. Günümüzde üniversitede çalışan edebiyatçıların kendilerini tanımlamaya yönelik olarak geliştirdikleri jargonda yer alan “bilim insanı” olma iddiasının bu olguya dayandığını söyleyebiliriz. Buna bağlı olarak, şu husus da kayda geçmelidir: Edebiyat bölümleri, daha başlangıçtan itibaren, bölümün işleviyle ilgili çatışmalı görüşleri içinde barındırıyordu. Harvard Üniversitesi daha sonra İngiliz Edebiyatı bölümlerinin tipik bir özelliği haline gelecek olan “araştırmacılık” ve “kompozisyon” arasındaki bölünmüşlük halinin ilk örneğini oluşturur. Graff, bu dönemde, edebiyat yapıtlarının boş vakitlerde okunacak şeyler olmak yerine “edebiyat disiplini” altında okutulabilir olmasının bir yenilik olarak görüldüğünü söyler. 1880'li yıllarda bazı filologlar edebiyat çalışmalarının

kendi alanlarına eklemenebileceği kanısına varmışlardı. Bu dönemin prestijli çalışma alanı “dilbilim”in edebiyat çalışmalarıyla bir arada yürütülmesi sayesinde, “edebiyatın sınava tâbi olamayacağı, dolayısıyla ders olarak okutulamayacağı” yolundaki engel aşıliyordu. Böylece edebiyat “meşru” bir çalışma alanı haline gelmişti...

1870’li yıllarda ağırlıklarını hissettiren “genel kültürcüler” ise, Arnold ve Ruskin gibi Viktoryen dönem yazarlarının düşüncelerini izliyorlardı; bu grubun sahip çıktığı “kültür” kavramının taşıdığı prestij, edebiyat çalışmalarının üniversite içinde yer almasını meşrulaştıran bir başka etkeni. Bu açıdan, daha önce filologların prestijleri sayesinde edebiyat çalışmalarının üniversiteye taşınması gibi, genel kültürcülerin hümanizminin taşıdığı prestij de, edebiyat çalışmalarının -entellektüel karakteri tam belirlenemese de- üniversiteye dahil edilmesini mümkün kılıyordu.

“Genel kültürcüler”, kültürlü sınıfların ulusu yönlendirme hakkına sahip olduğu kanısındaydı; bu kapsamda, kendi çağlarının “modern barbarlığı” ve bayağılığıyla mücadele etmeye yöneliyorlardı: “Aşağı tabakaların bayağılığı”nın yanı sıra, “organize iş hayatının bayağılığı”nın ve “endüstriyel pazar değerleri”nin yükseköğretime sızmasına da karşı idiler. “Genel kültürcüler”i bir arada tutan bağ, büyük sanat yapıtları ve düşüncelerin, bir ülkenin hayatını biçimlendirmekte belirleyici bir rol oynadığına ilişkin inançlarıydı; bu kesim, “araştırmacılar”ın kitabi ve kuru yaklaşımını, Matthew Arnold’ın görüşlerine ihanet olarak algılıyordu. Özelleşmiş alanlarda çalışmak yerine, öğrencilere “akla uygun bir yaşama biçimi”ni aktarmayı hedeflerken, kendilerini Amerikan materyalizmine karşı manevi değerlerin savunucusu olarak görüyorlardı. “Genel kültürcüler” büyük edebi eserlerin “kendi kendilerini öğretecekleri” kanısındaydı; bu nedenle, metodoloji ve gereksiz bilgiyle ilgili değillerdi. Buna karşılık,

“araştırmacılar” da “genel kültürcüler”i yüzeysellikle suçluyorlardı. “Genel kültürcüler”in cevabı ise “araştırmacılar”ı, yalnızca aklın geliştirilmesine yönelik “sapkın bir ilgi”yle yaşayan, sakat kişiler olarak tanımlamaktı. Öte yandan, doktora yapmak ve bununla ilgili teknik vasıflara sahip olmak, “genel kültürcüler”in *başaramadığı* şeylerdi; bu da onları dezavantajlı bir konuma sokuyordu.⁶⁶ Bütün bu çatışmaların sonucu olarak, lisans sonrası eğitim metodolojik yönden üstün olan “araştırmacılar”a bırakılırken, “genel kültürcüler” lisans derslerine sahip çıkıyordu. İki grubu ayıran bir başka özellik de şuydu: “Araştırmacılar”, metodolojiye yönelik vurguları ve diğer bilimlerle rekabet duygusu içinde, İngiliz edebiyatı çalışmalarını aşırı derecede “güçleştirme” eğilimi gösteriyordu; bu durum edebiyat bölümlerinde bir krize yol açacaktı.⁶⁷

Bunların dışında gelişen bir başka etken ise, 1890’larda yaygınlaşan “üniversite giriş sınavları”nın edebiyat çalışmalarının bütünleşmesinde oynadığı roldür. Buna göre, komiteler aracılığıyla belirlenen “okuma listeleri”, öğrencileri üniversite giriş sınavlarına hazırlayan ortaöğretim kurumlarını, edebiyat çalışmalarını önemsemeye zorluyordu. Bunun bir sonucu olarak, ortaöğrenim, belirli metinlerin öğretilmesi işini üstlenmek mecburiyetinde kalmıştı. 1894 yılından itibaren “genel” ve “derinliğine” okuma listeleri yapılmaya başlandı. Bu ayrım, “genel kültürcüler”le “araştırmacılar” arasındaki çatışmayı da temsil ediyordu (Graff, 65, 67-8, 73, 7781, 83, 85-7, 91, 99-100).⁶⁸

Edebiyat Kanonu

Bu noktada, belirli bir dönemin önemli sayılan edebiyat yapıtlarını içinde barındıran ve “düşünce düzeyinde bir antoloji” olarak tanımlayabileceğimiz “kanon” konusunu daha kapsamlı biçimde ele alabiliriz.⁶⁹ Daha önce görüşlerine değindiğimiz Guillory, 16. ve 19. yy’lar arasında edebi eserleri kategorize

eden üç tür kanon formunun ortaya çıktığını belirtir: 1- Şiir: Bu kanon klasik dönem okur-yazarlığına (yani Yunan ve Roma uygarlıklarına) ait metinleri dikkate alır; 2- Genel anlamda edebiyat ya da “güzel yazılar”: Ulusal dilde yazılan metinleri dikkate alır; 3- Dar anlamda edebiyat ya da imgeleme dayalı yazılar: Şiir, roman ve oyun türü metinleri dikkate alır. Günümüzde, ilk iki kanon, “uzmanlık alanı kategorisi”nde edebiyat araştırmacılarının ilgisini çekmekle birlikte, asıl ilginin “dar anlamda edebiyat”a yöneldiğini, yani belirli türlerde yazılan imgeleme dayalı yazıları kapsadığını söyleyebiliriz.

Burada kanonun bir özelliğine dikkat çekmek istiyorum: “Edebiyat kanonu” esas olarak önemli (“majör”) yazarları ve eserleri bünyesinde barındırır, buna karşılık, ikinci dereceden (“minör”) yazarlar da ya kanon dışında kalarak ya da alternatif kanonlar üzerinden, kendilerine bir yer bulma çabası içindedir. Acaba büyük ve ikinci dereceden yazarları ayıran şeyler nelerdir?⁷⁰ Bunlardan birincisi yazarın şahsiyetini temsil ettiği kabul edilen “üslup” olarak tanımlanabilir. Guilory’nin değindiği Strunk ve White’ın araştırmaları, “yazı üslubu”nun aslında bir “kulak meselesi” olduğunu, doğal ve bireysel gözükmeyle birlikte, aslında iyi bir eğitimin, doğru kitaplarla temasın bir sonucu olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Buna göre, ancak “kulağı sağlam” bir yazar gramer kurallarının dışına çıkabilir! Bu açıdan görüldüğünde, “majör yazar” gramerin dışına çıkma “yeteneği” olan yazar olarak nitelenebilir! *Edebi üslubun etkisi*, “*dilin kurumsallaşması için organize edilmiş metinlerin oluşturduğu kanon*” ile “*üslup unsuru-nu oluşturmak için kullanılan metinlerin oluşturduğu kanon*”un aynı olmadığı bir sistemin varlığına bağlıdır. 19. yy başlarında, eğitim sisteminin ilksel seviyeleri için kanon oluşturan yazar ve metinlerin, daha üst seviyeden kanona dahil olan “birincil” yazar ve metinlerden ayrılması durumu ortaya çıkmıştı: “İkincil yazarlar” a genel toplum için “standart dil” oluşturma

görevi verilirken, bu dilin katı kuralları, yükseköğretim sisteminde okunacak “birincil” edebi metinlerin öne sürülmesiyle, başka bir düzen oluşturacak biçimde, gevşetiliyordu. Bu konunun Eliot’ın kavramsallaştırdığı “geleneğin şair tarafından sürdürülmesi”yle ilgili olduğunu burada kısaca kaydetmekle yetiniyorum. Gelenek “ikincil” şairler tarafından sürdürülürken yenilenme “birincil” şairlerin işidir!

Guillory, kanon dışında kalmış yazarların yeniden keşfedilebildiklerini, bu keşfin genellikle ırk, cinsiyet ve sosyal sınıf kapsamında meydana geldiğini söyler; öte yandan, bu kategoriler, bir yazarın neden o sırada keşfedildiğini açıklayabilmekle birlikte, neden vaktiyle okunmaz hale geldiği ya da tekrar okunur hale gelmesinin zorunlu olarak kanona dahil edilmesini gerektirmediği hususlarını açıklayamaz. Buna göre, kanon oluşumu yazarın sosyal kimliğinin tek bir unsuruyla izah edilemeyecek kadar karmaşıktır. Irk ve cinsiyet gibi konular yaşadığımız zamanın kanon oluşumu için geçerli, özgül tarihsel koşullardır; bu kategoriler geleceğin eleştirmenlerinin seçimlerini belirlemez. Sosyal kimlikler de tarihsel olgular olup farklı zamanlarda farklı anlamlar taşırlar. “Popüler Edebiyat” ve “Formül Edebiyatı” bölümlerinde bu konulara kapsamlı biçimde değineceğimizi burada anımsatalım.

Guillory, “kültürel değer” kavramını ele alarak, hem “ilerlemeci” hem de “muhafazakâr” eleştirmenlerin kabul ettiklerini düşündüğü ve eleştirmek istediği üç önermeden söz eder: 1- Kanona girmiş eserler kültürel değerleri depolar: Guillory, eğitimin ilk basamaklarında kullanılan “değer taşıyıcı metin”lerin, daha sonraki eğitim seviyelerinde kullanılanlardan farklı olduğunu belirtir. Lisans sonrası ve akademik konferans seviyesinde kullanılan kültürel kapital, daha altkültür seviyelerine ait önemli metinlerin *reddine* ilişkin bir retorik tarafından belirlenebilir. 2- Metinlerin seçimi değerlerin seçimi anlamına gelir: Guillory’ye göre, popüler yazının 18.

yy'da gösterdiği gelişme, yazmanın kendisinin popülerleşmesiyle ilgilidir. Bu durumda, “popüler” kavramı “edebiyat-olmama” damgasını taşımaya devam eder; bu kategori “sözlü edebiyat”ın içinde “bir tür yazı”yı gösterir. “Yüksek kültür”ün perspektifinden, popüler yapıtlar “sözün uçuculuğu”nu yazılı biçimde “taklit eder.” Bu kapsamda, “roman” 19. yy’ın sonlarına kadar kanona dahil edilmemiştir. Bu durumda örneğin kadın yazarların romanlarının kanona girmesi, romanın, yani popüler bir türün kanona girmesine bağlıdır. 3- Kültürel değer ya “esere içkin” olmalı ya da “eserin dışında” bulunmalıdır: Guillory’ye göre, “unutulmuş” ya da “değersizleştirilmiş” yapıtların yeniden değer kazanması, eserin sahip olduğu “gerçek değer” ve kaliteye bağlanmaktadır; bu durum, söz konusu değerleri “mutlak” olarak algılayan belirli bir topluluktaki bir “uzlaş”ı neticesinde ortaya çıkar. Sözü edilen değerler, Stanley Fish’in tanımladığı “yorum toplulukları” açısından içsel ya da “içkin” olma özelliğindedir. Fish’e göre, “edebi eser”in tanımı, neyin edebiyat olduğuna ilişkin bir cemaat kararından doğar ve topluluğun üyeleri bu karara uydukları sürece geçerli kalır. Bu durumda, eserin değerinin içsel ya da dışsal olması meselesi önemini kaybedecektir, çünkü değerlendirme daima bir topluluk içinde yapılacaktır. Guillory, üniversitelerde birden çok yorum topluluğu bulunduğunu, bunun sonucu olarak farklı kanonların kurumsallaştığını söyler. Öte yandan, “aynı yorum topluluğu”nun içinde de çatışmaların olduğunu ve bu durumun “uzlaş”ı kavramının sorgulanmasını gerektirdiğini belirtir. Buna göre, edebiyat kültürü ve üniversiteler, bir “topluluğun uzlaşısı”nı ifade etmeye yönelecek biçimde organize olmamıştır; sosyal ve kurumsal açılardan, bu yapıtların oluşturduğu karmaşık bir hiyerarşi ağı, değerlendirme yetkisi ve ayrıcalığı için rekabete sahne olur. Bu durumda, “edebi değer” problemi “yorum topluluğu” kavramına başvurularak çözülemez. Tam tersine, “uzlaş”ı kavramı, sosyal hiyerarşi içinde

belirlenen konulara kolektif kararlar görüntüsü verir ve süreci “gizemlileştirir.” Aslında kolektif karar olarak gözüken şey bireysel kararların toplamından ibarettir.

Guillory, bu anlayışın, kanon oluşumu sırasında baskın grupların kendi gruplarının üyelerini ve değerlerini kanona dahil ettikleri yolundaki görüşe temel oluşturduğunu belirtir. Ancak bunun olabilmesi için baskın grupların kendi içlerinde bir “uzlaş”ya varmaları gerekir; oysa konu bu kadar basite indirgenemez. Söz konusu değerlendirmenin bir kurum içinde yapılması zorunludur ve bu değerlendirme, yapının kuşaklar boyunca yeniden üretilmesini mümkün kılmalıdır; buna karşılık, ortak değerler ve ortak sosyal kimlik üzerinden bir araya gelen okur topluluklarının, kanona almak üzere bir dizi metinle karşılaştıklarına ilişkin tasavvur aslında “hayali bir sahne”yi gösterir; bu “hayali” yerin karşısına ise kararların gerçekten alındığı yerin, yani “okul”un çıkarılması gerekmektedir. Kanona dahil olan ve olmayan yapıtlar “müfredat”ın kurumsal bir araç olarak yarattığı etkinin bir sonucudur. Müfredata girmeyen eserlerin statüsü de yoktur. *Müfredat belirli bir zamanda, belirli bir sınıfta, bir programda okutulan eserlerin listesi anlamına gelir.* Kitapların “hayali bir liste olan kanon”a girmeleri, müfredata girmeleri sayesinde olur. Buna göre, *kanonun müfredatı belirlemesi yerine müfredatın kanonu belirlemesi söz konusudur.*⁷¹

Guillory’ye göre, müfredatın oluşumu bir seçimi gerektirir ancak bu seçim “eleme” aracılığıyla olmaz; müfredat bir liste görünümündedir; listede yer alan unsurlar, içinden seçildikleri kabul edilen bir bütünle bağlantıda oldukları izlenimini uyandırır; yani bu bütünle “yanıltıcı bir birlik hali”ne sahiptir. Kanon, “hayali bütünlük”ünü, gerçekten var olan bir listeyi içinde barındırmasına değil, içindeki bireysel metinlerin, “geriye bakıldığında bir gelenek oluşturacak biçimde kurulmaları”na borçludur; kanona, “kültürel homojenlik” ya da bütünlük izlenimi bozulmaksızın eserler eklenebilir ya

da çıkarılabilir. Gelenek “hayali olanın gerçek gözükmesi” gibi bir gerçekliğe sahiptir. Bu durumda şu söylenebilecektir: Müfredat yalnızca bir listedir; müfredatın temsil ettiği somut bir kültürel bütünlük hali mevcut değildir. Guillory, kanon üzerine yapılan tartışmaların, çağdaş toplumun parçalanmışlığına ilişkin bir endişeyi dile getirdiği kanısındadır. Kanonu eleştirenler ve cinsiyet, ırk ya da etnik gruplar temelinde yeni kültürel bütünlükler kurmaya çalışanlar, aslında kültürün parçalanmışlığı haline tepki göstermektedirler. Günümüzde siyah Amerikalıların ya da post-kolonyal yazarların üniversite programlarına dahil edilmeleri, politik nedenlere dayanır ya da kültürel çeşitliliğin öne çıkarılması eğilimini gösterir; ancak bu yapıtların okul müfredatında yer almaya devam etmesi, gelecekte, bu yapıtların ilgi çekici ve önemli kültürel yapıtlar oldukları için müfredata dahil edilmiş olduklarına ilişkin bir kanaate yol açacaktır.

Guillory, bir yapıtın üretim ve kabulüne ilişkin tarihi koşullar belirlenmeden, o yapıtın kanona dahil olacağına ilişkin bir tahminin ya da o yapıtın neden kanona dahil edildiğine ilişkin bir açıklamanın yapılmasını sağlayacak “genel bir kanon kuramı”nın mümkün olamayacağı kanısındadır. *Edebiyat kanonu tarihi süreç içinde birbirinden çok farklı yapıtları asimile edebilmişse, bu durum yapıtların değil “okul”un ideolojik entegrasyon görevini üstlenmiş olmasından kaynaklanır.* Guillory, bu noktada, kanon oluşumuna ilişkin mevcut görüşlerin yerine bir “okuma-yazma sosyolojisi”nin geçirilmesi fikrinin, “özgöl edebi eserlerin ideolojik içeriği” ile “bu yapıtların kanona alındığı tarihi koşullar arasındaki gerçek ilişki”nin ne olduğu sorusunu gündeme getirdiğini belirtir. Bir yapıtın kanona dahil edilmesi bir “kültürel kapital” meselesidir; bu kapsamda, söz konusu kapital öncelikle yapıtın bir “meta” olması anlamını ifade eder; ayrıca, okur-yazarlığın “dilsel kapital” olarak okullarda üretilmesinin bir aracı olma işlevini görür.

Guillory, Matthew Arnold ve izleyicilerinin, kendilerinden önceki yüzyılın “milli dilde kanon oluşturma projesi”nden farklı bir amaca yöneldiklerini belirtir; buna göre, aristokrasinin önemseydiği Yunan ve Roma edebiyatlarının yerine “yerli edebiyat”ın geçirilmesi, yeni gelişen burjuva sınıfının, soylu sınıfın ve din adamı sınıfının kültürel kapitaline özenmesinin bir sonucuydu. Arnold ve taraftarlarının yaklaşımı ise, sınıf karşıtlığına dayalı politik ideolojileri nötralize edecek şekilde, toplumun mümkün olan en geniş kesiminin içine “edebi duyarlık” yerleştirme projesi olarak tanımlanabilir. Burada, standart dil üzerinden ulusal birliğin sağlanmasına benzer biçimde, edebi duyarlık sayesinde kültürel birliğin sağlanması hedefleniyordu. *Arnold’ın projesi, edebi duyarlığın dinsel inancın yerini alması olarak da tanımlanmaktadır* (Guillory, 16-18, 26-8, 30-1, 33-4, 38, 41, 79, 85-6, 123, 133, 171-2, 174).

Edebiyat Kuramının Kanona Girmesi

Edebiyat kanonunun azınlık yazarlarına açılmasına paralel başka bir gelişme de 1960’lı yıllardan itibaren “kuram”ın kanona dahil edilmesidir; dilbilim, psikanaliz ve felsefe gibi ayrı alanlara ait metinler, günümüzde “teori kanonu” olarak adlandırılacak biçimde değerlendirilmektedir. “Kuram” birbirinden farklı eleştiri uygulamalarını da birleştiren bir terim olma özelliği kazanmıştır; de Man’ın çalışmalarından yola çıkılarak, *teori kanonunu oluşturan metinlerin kendilerinin “normal edebi metin”ler olmadıkları, edebi eserlerle ilişkilendirilerek teori müfredatına dahil olabildikleri de söylenmelidir*. Guillory’ye göre, “eleştiri”nin teknik bir faaliyet olarak yapılandırılması, bir yandan da “edebiyat müfredatı”nın entellektüel faaliyetin nesnesi olma açısından uygun olmadığını gözler önüne serer; o nedenle, “kuramın zorluğu” edebi yapıtlarda değil, müfredatı tamamlayan felsefe vs edebiyat dışı disiplinlerin metinlerinde ortaya çıkar. Bu durumda “zorluk”, *teori kanonu tarafından temsil edilir*.⁷²

Guillory, kurumsal ve kişisel prestijin ve otonominin şahsında toplandığı “üstat” kuramcının pozisyonunun, kuramın ortaya çıkması için bir şart olduğunu belirtir. Bu bağlamda, teori müfredatını oluşturan Derrida, Foucault, Lacan, Kristeva, Nietzsche, Freud gibi yazarları bir araya getiren şeyin bir “hakimiyet söylemi” olduğunu belirtir. Bu yazarların yapıtlarının “teori olarak kabul edilmesi”, edebiyat kanonundaki farklı metinlerin “edebilik niteliği” üzerinden bağlanmaları gibi, söz konusu metinler arasındaki ideolojik, türeyimsel ve disipline ilişkin farklılıkların nötralize edilerek bağlanmaları sonucunu verir. Bu homojenleştirme “farklı teori metinleri”nin “aynı edebi metinler”e kayıtsızca uygulanabilmesine neden olur. Edebiyat eleştirisinin neden “hakimiyet söylemi” taşıyan bir teori kanonuna ihtiyaç duyduğu sorusunu gündeme getiren Guillory, 80’li yıllardan itibaren, önemli kuramcıların “süperstar”lara dönüştüklerini, üniversite yönetimlerinin bu kişilerin karizmasından yararlanarak bürokratik prestij kazanmayı amaçladıklarını belirtir. Bu durum, sosyo-ekonomik sistemin bir bütün olarak yarattığı etkiyle açıklanır; bu düzenin içinde, kitle kültürünün yarattığı “şöhret” sistemi, işgücünün her alanda ve her seviyede paralel bir “bağımsızlık kaybı”na uğramasıyla aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Örneğin bir profesör sadece “şöhret” olabildiği oranda otonomiye sahiptir. Öte yandan, bu figürler gerçek bir otonomiye de temsil etmezler; üniversite hocasının profesyonel faaliyeti “pazar güçleri” tarafından belirlenmektedir. Guillory kuram kavramının -kendi yazdığı dönemde- “yapıbozumculuk” ekolü ve özellikle Paul de Man’ın görüşleriyle iç içe olduğunu kaydettikten sonra, kavramın bu bağlamda tanımlanamayacağını vurgular. Bunun nedeni, “yapıbozumculuk”un belirli metinlerin edebiyat kuramı kapsamına alınmasını sağlayacak terimleri artık üretmemesi, profesyonel otonomi konusunda akademik muhayyilenin kullanabileceği bir çözüm önerememesidir. Bu sorun,

Bourdieu tarafından, teknik ve sosyal açıdan farklı üretim birimlerinin “kolektif” olarak ürettiği entellektüel çabanın, geleneksel “bağımsız” üretimin sahip olduğu karizmatik haleyeye artık sahip olmaması biçiminde ifade edilmiştir. Konu şöyle açılabilir: Kuramın ortaya çıkması tekno-bürokratik organizasyonun yayılmasına bağlıydı; bunu, geçmişe baktığımızda, “karizmatik otorite”nin tekno-bürokratik hakimiyet karşısında kendisini öne sürmesi olarak anlayabiliriz. Son dönemlerde ise, lisans sonrası eğitiminde, genişlemiş bir entellektüel otonomi ile (ki bu alan “üstat” kuramcılar tarafından işgal edilen bir tür “kurum üstü” alandır) profesyonel hayatın bürokratikleşmesine yönelik gelişme arasında bir çatışma hali ortaya çıkmıştır.⁷³

Guillory’ye göre, günümüzde ulus-devlet vatandaşları yönetmek için görece olarak homojen bir dile hâlâ ihtiyaç duyulmaktadır; ancak bu dilin kültürel olarak homojen bir burjuva sınıfını belirlemesi artık gerekmemektedir. Bu sınıfın yerine çoktandır kültürel olarak heterojen yeni bir sınıf geçmiştir; bu yeni sınıf da kitle kültürüne, bütün sınıf ve grupların isteklerine aracılık eden bir medya kültürüne, tümüyle entegre olmuştur. *Uygarlığın bu yeni evresinde edebiyat müfredatının tarihsel işlevi sosyal düzen için o kadar önemli değildir.* Hatta edebiyat profesörlerinin politik kurum (devlet) karşısında hissettikleri ve yanlış olarak “yetkisizleştirilmek” olarak tanımladıkları “güçsüzlük”ün, böyle bir sosyal işlevin yokluğundan kaynaklandığı bile öne sürülebilir.

Guillory, kanon oluşumunun, edebi eserlerdeki değerlerin tanınması ya da reddedilmesi biçiminde bir değerlendirme sürecine indirgenemeyeceğini belirtir; “değerlendirme” kanon oluşumunun zorunlu, ancak kâfi olmayan bir koşuludur. Değerlendirme faaliyetinin gerçekleştiği yer olan “okul”, eserde öne çıkan değerleri, okulun kendi sosyal işlevlerine ve kurumsal amaçlarına tâbi kılar. Bireysel eserin, okulun bu tür yapıtla-

ra ulaşımı düzenleyen sosyal işlevine hizmet etmesi, “okul”un kültürel sermayesi olarak kanona girmesiyle mümkün olabilir ancak. Bu durumda, eserin kanona girmiş olması, eserin kabulü ve yeniden üretimine ilişkin “kurumsal etkinlik”i ifade eder. Kültürel kapitalin dağıtımının kısmen kanon tarafından gerçekleştirilmesi, kanona giren eserlerin seçiminin keyfi olduğu anlamına gelmez. Edebi eserler, yalnızca onaylanmış sosyal ve ahlâki değerleri ifade ettikleri için değil, aynı zamanda estetik nedenlerle de değerlendirilir. Hume’un 1757 tarihli “Of the Standard of Taste” adlı makalesi bu konuya dikkat çeker: Sanat yapıtları, estetik nesneler olarak, ifade ettikleri değerlerin toplamını göstermezler; bu değerlere ilişkin “yetkin bir aşkınlık hali”ni, “estetik değerın vücut bulması”nı ifade ederler. Kanon oluşumunu eleştirenler, kanonun egemen değerlerin ifadesi olduğu yolunda bir fikre sahiptir; buna göre kanona girmeyen eserler, hegemonya karşıtı değerleri yapılarında barındırdıkları için kanon dışında kalmıştır. Böyle bir yaklaşım, “edebi eserlerin estetik değerlerin vücut bulmuş hali olarak sahip oldukları etki”leri, yani “estetik değerin sosyal değeri”ni ya da Guillory’nin deyişiyle “kültürel kapital”i açıklama ihtiyacı duymaz. Bu yaklaşımda estetiğin bir değer olarak reddi söz konusudur; “estetik”, eserde ifade edilen değerlerin doğrulanması anlamına gelen “kanona dahil etme” olgusunun bu yönünü maskeleye yarayan, ideolojik bir işleve sahiptir (Guillory, 174, 176-7, 181, 203, 255-6, 263, 270).

Edebiyat Eleştirisi ve Eleştirmen'in Yükselişi

Üniversite düzeyindeki edebiyat eğitiminin temel bir konusu olan “edebiyat kuramı”nın uygulamaya dönük yüzü, “edebiyat eleştirisi” adıyla anılan ve edebiyatın diğer dallarından “kurgusal olmamasıyla” ayrılan “alan içi analitik disiplin”e dayanır. Klasik “tür” kavramı çerçevesinde ele aldığımız “roman”, “şiir”, “tiyatro” ve “deneme” gibi “imgelem ürünü” verimlerin incelenmesi, günümüzde yukarıda sözü edilen “alan içi disiplin”in katkısı olmadan başarılamaz! Alman edebiyat tarihçisi Hohendahl’ın da söylediği gibi, *edebiyat eleştirisi, “edebiyatın kendi kendisini konu edindiği” bir edebiyat formudur*. Bu alan aynı zamanda “edebiyat üretiminin, yalnızca en sınırlı sayıdaki edebiyat mensubunun oluşturduğu bir çevre tarafından tüketilen kesimi”ni oluşturur. Edebiyat eleştirisi, bir sosyal kurum olarak görülmelidir; bu kurum çeşitli alanlarda var olur. “Bulunduğu yer” itibarıyla edebiyatın bir parçasıdır; “iletişim faaliyeti” olmak itibarıyla ise edebi-eleştirel görüşlerin yer aldığı forum olarak, kamusal alanın bir parçası kabul edilir.

Hohendahl, bütün entellektüel sistemlerin bazı soruların sorulmasına olanak tanırken diğer bazı soruları “uygunsuz” olarak nitelediğini kaydeder; bu kapsamda, *“edebiyat eleştirisi” kendi varoluşunun zorunluluğunu verili bir durum şeklinde kabul eder ve bunun sorgulanmasını reddeder* (Hohendahl, 11, 44, 46, 164, 233).⁷⁴ Şu halde, “değeri kendinden menkul” bu disiplini anlama çabamızı nasıl ve nereden başlatmalıyız? Ede-

biyat eleştirisinin ortaya çıkabilmesi için öncelikle “edebiyat kategorisi”nin mevcut bulunması gerektiğine ilişkin mantıksal zorunluluğu anımsatarak, konumuza bu noktadan devam etmek istiyorum! Daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, başta şiir olmak üzere, edebiyatın çeşitli formları üzerine öteden beri fikir yürütülmüş olmasına karşın, bütün türlerin bir arada ele alındığı “edebiyat” teriminin bir “üst kavram” olarak geliştirilmesi nispeten geç bir zamana rastlar. Buna bağlı olarak, “günümüzdeki anlamıyla edebiyat eleştirisi”nin doğuşu da 18. ve 19. yy'lara tarihlenmektedir. Ancak, yazarların ve türlerin karşılaştırılmasına dayalı bir başka edebiyat eleştirisi, ya da “klasik eleştiri”, insanlık tarihinin çok daha eski dönemlerine kadar uzanır. Örneğin, antik Yunan çağının ünlü komedyeni Aristophanes'in “ilk edebiyat eleştirisi metni” olduğu kabul edilen *Kurbağalar* adlı oyunu bu türdendir ve MÖ 405 yılında, tanrı Dionysos için düzenlenen Lenaia festivalinde komedi dalında birincilik ödülünü kazanmıştır. Oyun, tanrı Dionysos'un, tragedya yazarları Euripides ve Aiskhylos'tan hangisinin öteki dünyadan geri getirilmeyi hak ettiğini bulmak için ölümler diyarına gitmesini ve buna bağlı olarak, iki “ölü” yazarın katıldıkları edebi bir yarışmayı konu edinir: Sırayla söz alan tragedya yazarları, komik sonuçlar verecek biçimde, birbirlerinin eserlerinde kusur bulmaya çalışırlar! Sonunda Aiskhylos'un hayata geri dönmesine, onun yokluğunda Euripides'in değil de Sophokles'in “öteki dünyadaki baş tragedya yazarı” unvanına sahip olmasına karar verilir.

Kurbağalar oyununun görünürdeki konusu bu olmakla birlikte, oyun aslında Peloponnesos savaşları sırasında Atina'nın içinde bulunduğu durumla ilgilidir ve o zamanlar tartışmalı bir konumda bulunan komutan Alkibiades'e tekrar yetki verilip verilmemesi konusundaki politik mücadeleye göndermede bulunur. Aristophanes, eski (Aiskhylos) ve yeni (Euripides) tragedya yazarları arasında karşılaştırma yaparken, aslında

“eski”yi savunan muhafazakâr bir vatandaş kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Yazarların karşılaştırıldığı ve edebiyat eleştirisinin politik amaçlara yöneldiği bu türden metinlere, edebiyat geleneği olan ülkelerin eleştiri tarihinde sık sık rastlanır. Bu bağlamda, erken dönem İslam edebiyatında da etnik farklılık temeline dayalı bir edebiyat eleştirisi türü bulunduğunu kaydedelim. Yeni dinin geniş bir coğrafyaya yayılmasından sonra, özellikle Arap ve Fars edebiyatlarının karşılaştırılması ve birbirlerine göre üstünlük ve zaafalarının gösterilmesi geleneği ortaya çıkmıştı. El-Cahiz’in *Kitâbü’l-Beyân*’da gözlemlediği gibi, Araplara yönelik milliyetçi tepkilere dayalı olan ve “Şuubiye” olarak adlandırılan bu hareket, imparatorluk halkları için eşitlik talebinde bulunuyordu; edebiyat eleştirisi bu kapsamda, politik bir araç olarak işlev görüyordu.⁷⁵

Öte yandan, bu çalışma bağlamında ele aldığımız “çağdaş edebiyat eleştirisi”, politik kaygıları ve genel olarak “edebiyat dışı” ilgileri bir kenara bırakarak, bütün edebi türlerin dahil olduğu çok daha kapsamlı bir alana yönelmekte, bireysel yapıtları ve türleri aşacak biçimde, yaratıcılık olgusunu dil üzerinden ifade eden bütün verimleri “inceleyen”, “yorumlayan” ve nihayet “değerlendiren” bir zihin faaliyetini temsil etmektedir. Bu noktada, girişte sözünü ettiğimiz “eleştiri” tanımını kısmen yenilememiz gerekir: Edebiyat eleştirisini, şiir ve roman gibi diğer edebi türlerden farklı olarak, “imgelem”e ya da yaratıcı hayal gücüne değil de “zihnin analitik tarafı”na ait olarak tanımlamıştık. Günümüzde bu ayrımın da aşılmakta olduğunu, “kuramcı-eleştirmen”lerin yaratıcı sanatçılar olarak algılanmaya başladıklarını kaydetmemiz gerekir. Kendine özgü ve “zor” bir dil geliştiren ve felsefeden terminoloji aktaran çağdaş edebiyat eleştirisi, diğer edebiyat türlerinin dile ilişkin her türlü tasarrufuna ortak olan “parodik” nitelikli bir “yaratıcı yazma türü”ne evrilmektedir. Bir diğer deyişle, günümüzün “yıldız eleştirmen”leri yaratıcı yazarlar olarak gö-

rlmekte, eleştiri kendi kendisini belki de en önemli bir araştırma alanı olarak “yaratıp” klasik türlere olan bağımlılığını azaltmakta ve hem edebiyat kapsamı içinde kalmakta hem de edebiyatı analiz etme hakkına sahip bir “st-sistem” geliştirmektedir.⁷⁶

Tanım arayışımıza çağdaş felsefenin verilerinden yararlanarak devam ediyoruz. Tanınmış felsefeci ve edebiyat kuramcısı Pierre Macherey, dikkatimizi “edebiyat tarihi” ve “eleştiri” kavramları arasındaki farklılığa çeker. Macherey, “edebiyat tarihi” ifadesinin “eleştiri” kavramının yerine geçemediğini, aslında bu iki kavramın zıt perspektiflere yerleştirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Eleştiri kavramı “muğlak” bir niteliğe sahiptir. Bir yandan reddetme, kabul etmeme tavrını ima eder; diğerk taraftan, bir faaliyetin koşulları ve olanaklarının araştırılmasına, sınırlarının bilinmesine ilişkin pozitif bir bilgiyi gösterir. Macherey yine bu kapsamda eleştirinin “değerklendirme” (zevkin eğıtimi) ve “bilgi” (edebi üretim bilimi) anlamları arasında bir ayırım yaptığını belirtir. Macherey bu ayırmadan yola çıkarak şu görüşü geliştirmektedir: *Edebiyat eleştirisi ya bir sanattır, bir alanın, yani edebi yapıtların “n-varoluşu”yla tümüyle belirlenmiştir ve bu alanla, “onlara ilişkin gerçek”in keşfi üzerinden birleşir, dolayısıyla otonom bir varlığı yoktur; ya da edebiyat eleştirisi bir tür bilgidir, bir nesnesi vardır ve bu nesne, verili bir durum değıl, edebiyat eleştirisinin bir ürünüdür. Edebiyat eleştirisi, bu “nesne”ye, belirli bir dönüştürme gayretiyle yaklaşır.*⁷⁷

Bu görüşler şu şekilde kapsamlandırılabilir: Macherey’e göre, edebiyat eleştirisi, “eleştiri nesnesi”nin ne “taklidi” ne de “tıpkısı”dır; bilgiyle nesnesi arasında belirli bir ayrılık ya da mesafeyi muhafaza eder. Bilgi söylem içinde ifade ediliyor ve söyleme uygulanıyorsa, bu “söylem” doğası gereğı, canlandırdığı ve böylece “hakkında konuştuğı nesne”den farklı olmalıdır. Bu ayrılık ya da mesafe, “edebiyat”la “edebiyat eleştirisi” arasındaki ilişkinin belirleyici karakteristiğidir. “Eser hakkın-

da söylenen” ile “eserin ne söylediği” karıştırılmaz; aksi halde, form ve içerik olarak farklı iki tür söylem üst üste konmuş olur. Böylece “yazar” ve “eleştirmen” arasında baştan itibaren “ortadan kaldırılamaz bir farklılık” bulunduğu sonucuna varılacaktır. “Yazarın yazdığı eser”le “eleştirmenin açtığı eser” de tam olarak “aynı eser” değildir. Eleştirmen, “yeni bir dil” kullanarak “eserin kendi içindeki farklılığı” gösterir.⁷⁸

Öte yandan, Macherey’e göre, eleştiri bir tür bilgiyi de ifade eder; bu bilgi eksantrik kurallara uyuyor olabilir; hatta (ki bu bir çelişkidir) öznel bir bilgi de olabilir. Eleştiri, “bu çelişkiyi görmeyi reddederek” kendisini tanımlar. *Yaratıcı faaliyete özenir. Yapıtın gerçekliğini “onarmayı”, olumlayıcı gücünü seslendirmeyi amaçlayan bir tür değerlendirme ya da keşfin ifşası olma özelliği taşır. Buna bağlı olarak, dışsal bir prensibin uygulanmasına maruz kalan yapıt, otonomisini kaybeder ve edebiyat eleştirisine tâbi olur.*

Macherey, edebiyat ve edebiyat eleştirisinin doğasını araştıran birkaç görüşü ele alır. Bunlar arasında özellikle “normatif yanılğı” adını verdiği yaklaşımı ayrıntılı olarak inceler. Buna göre, yapıtı kendi koşulları içinde inceleyemeyen eleştiri, yapıtın “daha iyi olabileceğine ilişkin bir tür değer yargısı” ile sınırlıdır. Macherey, “normatif yanılğı”nın, yapıtın “olduğundan başka bir şey olması gerektiğini” savunduğu görüşündedir; buna göre, yapıtın tek gerçeklik noktası, “değerlendirmeye esas olan modelle olan ilişkisi”dir. “Önsel” (a priori) ve bağımsız olan modelle sürekli karşılaştırma, yapıtın düzeltilip dönüştürülmesini sağlayabilir. *Eleştiri, otoritesini modelden alır ve bu modele ulaşmayı sağlayan kurallar tarafından belirlenir.* “Mükemmel yapıt” kendi eleştirisini içine çekmiş olan yapıttır. Eleştiri ile modelin evliliği, nihayetinde yapıtın kenara itilip terk edilmesini getirir. Varsayımsal olarak yapıtın bir “öncülü” vardır; yapıt, yalnızca, “modelin içinde sabitlenmiş olan bir kimliğe” yönelebilir (Macherey, 3-4, 7-8, 17-19).⁷⁹

Estetik değer felsefecisi Smith, “metnin hayatta kalma koşulları” olarak niteleyebileceğimiz bir dizi olgudan söz eder; bu bağlamda eleştirmenin ve zamanın ne ölçüde belirleyici özellik taşıdığı konusu üzerinde durur: “Değerlendirme faaliyeti” yazar ve bireysel okur açısından olduğu gibi eleştirmen için de bir dizi “ekonomik karar”ı gösterir; bir diğer deyişle, zaman, enerji, mekân, para ve dikkat gibi “sınırlı kaynaklar”a yönelik “yarışan talepler”in bir “karara bağlanması”nı ifade eder; bir yandan da, diğer insanların benzer süreçler kapsamında işleyen karar alma mekânizmalarını, yani “kişisel ekonomileri”ni dikkate almayı gerektirir. Söz konusu “edebi değer”in oluşturulmasında, akademinin faaliyetleri önemli bir rol oynar: *Antolojileri oluşturan ve okuma listelerini yapan kişiler, kültürel gücü elinde tutan kişilerdir; dolayısıyla, bu kişilerin değerlendirme faaliyetleri, hem dahil ettikleri hem hariçte tuttukları yazar ve yapıtlar itibarıyla, “değere ilişkin bir tavsiye” durumunu göstermekle kalmaz, “değeri belirleme özelliği” de taşır.* Bu kişiler “edebiyatın ne olduğu konusu”nda da belirleyici bir konuma sahiptir. Böylece hem metinlerin istenen ve beklenen işlevlerini hem de okurların ilgilerini tanımlamış olurlar. Öte yandan, akademik faaliyetler edebiyat kanonunun oluşumuna ilişkin karmaşık sürecin yalnızca küçük bir parçasıdır.

Smith iki nokta üzerinde durur: 1- Bir yapıtın mevcut değeri yazarın niyet, çaba ve yeteneğinden bağımsız değildir; 2- Bir yapıtın unsurları (yapısı, özellikleri, nitelikleri ve anlamı) yapıtın içinde “sabit ve verili durumlar” olarak düşünülemez; bu unsurlar, spesifik bir öznenin eserle etkileşiminin “değişken ürünleri” olma özelliğindedir. O nedenle, bir yazar asla “aynı” yazar olarak kalmaz. Bunu söylemek, bir yapıtın bir ya da birçok yönünün farklı öznelere tarafından “benzer” biçimde kurulabileceğini (ki yazarı da bu gruba katabiliriz) inkâr etmek anlamına gelmez; bu kişiler, özgöl bir evreni paylaşan ve bu evreni tekrarlı ya da görelî olarak, sürekli ve sabit bu-

lan kişiler olabilir. Smith'e göre bir topluluk için, belirli bir zamanda, arzu edilen bazı işlevleri özellikle iyi biçimde yerine getiren nesnelerin, yakın dönemde hayatta kalma avantajı vardır; çünkü hem fiziksel gerilemeden korunacaklar hem de daha sık kullanılacaklardır. Kültürel olarak yeniden üretileceklerinden, daha sonraki zamanlarda da başka özneler için aynı ya da farklı işlevleri hemen sağlama özellikleri olacaktır.

Bu bağlamda, bir eserin yönelebileceği iki ayrı rota belirir: 1- Metnin işlevleri artık arzu edilmiyorsa ya da benzer metinlerle rekabetinde aynı işlevleri özellikle başarılı bir biçimde yerine getiremiyorsa, varlığını sadece fiziksel bir kalıntı olarak sürdürmesi söz konusu olabilir. Buna bağlı şekilde, daha sonraki zamanlarda bir "tarihi kalıntı" olarak tekrar değer kazanması da mümkündür. Hatta bazen "haksız yere ihmal edilmiş bir başeser" olarak "keşfedilmesi" durumuyla da karşılaşılabilir. Bunun nedeni, bazı durumlarda metnin "eski işlevleri"nin yeniden değer kazanmasıdır; ancak daha sık olarak, bireylerin, yeni ortaya çıkan ilgi ve amaçları çerçevesinde metnin "farklı ve mümkün olabilecek işlevleri"ni keşfetmelerinden bahsedilebilir. 2- Metin, "değişen koşullar"da, bazı arzu edilir işlevleri özellikle iyi şekilde yerine getiriyorsa, yeniden üreilmeye devam eder. Söz konusu işlevler bazen başlangıçta değer verilen işlevlerden farklı da olabilir. Öte yandan, bu şekilde var olmaya devam eden bir yapının, herhangi bir zamanda ortadan kalkma rotasına sapma olasılığı vardır. Ancak bir dizi nedenle bir kere kanona girme özelliği kazanmışsa, bu riskten nispeten emin olduğu söylenebilecektir. Öncelikle, eserin değeri artık sorgulanmayacak, daha sonraki dönemlere ait öznelerin ilgi ve ideolojileriyle tahammül edilemeyecek biçimde "çatışan" yönlerinin "bastırılması" ya da "rasyonalize edilmesi" söz konusu olacaktır. Bu açıdan bakıldığında, metinlerin "zamansallık"ları baskılanarak "ölümsüz"leşmeleri sağlanmaktadır diyebiliriz. Bu durumda,

edebi metin, varlığını devam ettirmesine bağılı olarak, belirli kültürel işlevleri yerine getirmeye başlayacaktır.

Smith son olarak iki noktaya daha değinir: Bir yapıtın yapısal açıdan ne kadar komplike olduğı ya da ne ölçüde bilgi taşıdığı gibi “niteliğe ilişkin özellikleri”, yapıtı “algılayan özne”ye bağılı olup, bu yapıtla kurulan deneyimsel ilişki de yine öznenen özneye farklılık gösterir. Bir özne için ilginç biçimde karmaşık ve çekici olan, bir başka özne için tahammül edilmez biçimde kaotik ve bir başkası için de akademik bir ton taşıyor görünebilir. Dolayısıyla, bu tür özellikler estetik değerin nesnel ölçütleri olarak işlev göremez. İkinci olarak, bir topluluğun baskın üyeleri mutlak şekilde ya da tümüyle hangi eserlerin var olmaya devam edeceğini belirleyemez.

Smith’e göre, genel itibarıyla “edebi değerin işaretleri” olarak alınan şeyler aslında onun “kaynakları”dır. Örneğin, Homeros destanlarının devamlılığı, kültürleri aşan ya da evrensel olduğu söylenen değerine değil, “belirli bir kültürdeki dolaşımının sürekliliğı”ne dayalıdır. Shakespeare, Dante, Homeros gibi yazarların bazı kültür ve kişiler için edebi değerinin olmaması, genellikle bu kültürlerin eksikliğınin bir kanıtı olarak ele alınır. Aslında, bu kişiler ve kültürler için, Dante, Shakespeare ve Homeros’un yapıtlarının Batı insanı için taşıdığı işlevleri taşıyan başka yapıtlar vardır (Smith, 46-53).

Macherey’in, edebiyat eleştirisini “edebiyatın bir parçası” olmak ile “edebi yapıtın yaratıcısı” olmak arasında iki alternatif seçenek üzerinden tanımlayan bakış açısını ve Smith’in edebiyat yapıtının “meta” niteliğini değer felsefesi ve eleştirmenin konumu açısından ele alan yaklaşımını, alanın karmaşık doğasını örneklendirmek üzere kaydettiğimizi anımsatarak, incelememize tarihi bir perspektif üzerinden devam edebiliriz. Öncelikle şu tespiti tekrarlayalım: Bugünkü haliyle eleştirmenlik modern bir kurumdur; bu kurumun öncülü olarak niteleye-

bileceğimiz “şerh yazıcılığı” faaliyeti ise geçen yüzyılların yorum anlayışını gösterir. 17. yy’a kadar eleştirininkine benzer bir işlev “şerh yazıcıları” tarafından yerine getirilmiştir. Bu dönemlerin anlayışına göre, klasik metinler ve kutsal kitaplar kusursuzdu; bu nedenle *şerh yazarları metinleri “değerlendirmek” durumunda değildi*; zaten değerlendirme standartları da henüz geliştirilmemişti. Bugün anladığımız anlamda “eleştiri” ise “şerh yazarlığı”nın ele almadığı konulara yönelir. Bir yapının derinlikli, tutarlı ya da ahlâki olup olmadığı gibi konular çağdaş eleştirinin ilgi alanına girer; şerh yazarları açısından bu hususlar zaten verili durumları yansıttığı için, onların faaliyeti, söz konusu niteliklerin eserde bulunup bulunmadığını değil, ne şekilde yer aldığını göstermektir (Shrum, 43).

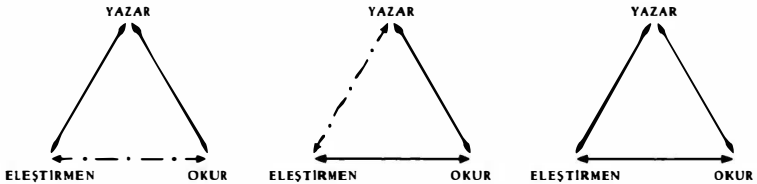
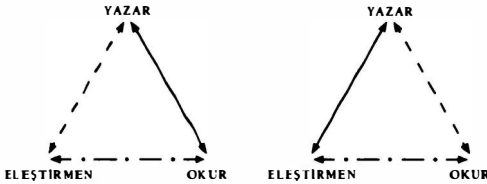
Yukarıda sözü edilen tarihi perspektif dikkate alındığında, “çağdaş edebiyat eleştirisi”ne yönelik bir incelemeyi Aydınlanma çağından itibaren başlatmak yararlı olacaktır. Hohendahl’a göre, Aydınlanma çağında “eleştiri” kavramı “kamusal alan kurumu”ndan ayrılamaz;⁸⁰ buna göre, her yargı, bir topluluğa yöneltilmek için tasarlanmıştır. “Eleştirel düşünce”, okuyan toplulukla ilişkisi üzerinden, “özel” karakterini kaybeder; “kamunun görüş alışverişi”nin bir parçası haline gelir. Bu nedenle, tarihsel olarak görüldüğünde, “modern edebiyat eleştirisi kavramı” erken 18. yy’da “liberal, burjuva kamusal alanı”nın yükselmesine sıkıca bağlıdır. Edebiyat bu çağda orta sınıfa, bu sınıfın bağımsızlaşma çabası bağlamında, özsaygı kazanmak ve mutlakiyetçi devlete ve hiyerarşik topluma karşı “insan hakları”nı dile getirmek için kullandığı bir araç olarak hizmet ediyordu. Burada şu hususa dikkat edilmelidir: Orta sınıfın politik bağımsızlaşmasının temelini oluşturan “edebiyat kamusal alanı”, kaynağında burjuva sınıfına ait değildi; aristokratik saray çevrelerinden kaynaklanıyordu ve bu çevrenin egemenliğinden de ancak yavaş yavaş kurtulabilmişti. Öte yandan, bu “kamusal alan”, bir kez kendisine yeterli hale geldiğinde,

kendisini sınıf yapılarından ve bu yapıların özgül çıkarlarından bağımsız sayacaktı (Hohendahl, 52-3).⁸¹

Yukarıda “edebiyat kamusal alanı” kavramı adı altında incelediğimiz, “yazar, okuyucu ve eleştirmenin dahil olduğu karşılıklı etkileşim sistemi”nin geçirdiği evrimi, bir diğer deyişle edebiyat eleştirisinin “kurumsal tarihi”ni, alanın öncü yazarlarından biri olan Hugh Dalziel Duncan’ın *Language and Literature in Society* (1953) adlı çalışması bağlamında ele alma yoluna gidiyoruz. Duncan’a göre, bir toplumda kimin eleştiri hakkına sahip olduğunun belirlenmesi çok önemlidir! Eleştiri kimin, kime ve neye karşı, nasıl yapacağı, bu sırada hangi kurumların etken olduğu gibi hususlar incelenmesi gereken konulardır. Bir diğer deyişle, “eleştirmenin sosyal pozisyonu”, üniversite, basın, edebiyat kulübü gibi “kurumlar”ın eleştiri ve eleştirmenle ilişkisi ve eleştirinin toplum içindeki genel yeri gibi konular, eleştiri tarihi açısından önemlidir (Duncan, 58-68).⁸² Duncan’ın nihai olarak ulaştığı sonuç, çağımızda geçerli eleştiri yöntemlerinin görece olarak gelişkin bir sosyal yapı gerektirdiği yolundadır. Buna göre, “güçlü bir orta sınıf”ın varlığı edebiyat eleştirisinin ortaya çıkması için zorunludur. Bu görüş hem Hohendahl’ın burjuva kamusal alanının yükselmesine ilişkin görüşleriyle hem de Bourdieu’nün sosyal sınıf temelli zevk anlayışıyla uyumlu görünmektedir (Hohendahl, 236).

Konuyu şöyle kapsamlandırabiliriz: Duncan “yazar”, “okur” ve “eleştirmen”in etken unsurlar olarak kabul edildiği modellerden oluşan bir sistem geliştirir. Sistemin unsurları (yazar, okur ve eleştirmen) arasındaki “hakim ilişki biçimi”ne bağlı olarak, sosyal açıdan kurumsallaşmış beş farklı edebiyat eleştirisinden söz edebiliriz. Duncan bu ilişkileri üçgen şemalar üzerinden gösterir. Yazar, okur ve eleştirmenin köşelerini oluşturduğu bu üçgenlerin bazı duvarları kesik, bazı duvarları ise düz çizgiyle gösterilmiştir. Kesik çizgili kenar-

lar bu bağlantının “zayıf” bir bağlantı olduğunu gösterir. Düz çizgili bağlantı ise bu iki köşe arasında güçlü bir “etkileşim ilişkisi”nin bulunduğunu vurgular: İlk sırada yer alan “sözlü edebiyat”ın eleştirmene ihtiyacı sınırlıdır; eğer varsa, bu sistemdeki eleştirmenin hem yazar hem de okurla ilişkisi kesik çizgilerle gösterilir. İkinci sırada yer alan “Orta çağların din temelli edebiyatı”nda ise yazar ve eleştirmen (bu durumda sansürcü!) arasındaki ilişki güçlü olup, düz çizgiyle temsil edilir, genel okur ise “kıyıda” konumlanmıştır, hem yazarla hem de eleştirmenle ilişkisi kesik çizgi üzerinden gösterilir. Üçüncü tip, üreticinin hem okur hem de eleştirmenle güçlü bir ilişki içinde olduğu, ancak eleştirmenin okur adına konuşmadığı bir durumu gösterir. Dördüncü durumda, tepki okurun içinde ortaya çıkar; yazar eserini bu okur için yazmakta ve eleştirmen onun adına yargıda bulunmaktadır; bu durumda, yazarla eleştirmen arasındaki bağlantı az gelişmişken, okur ve eleştirmen ya da okur ve yazar arasındaki bağlantı vurgulanmıştır. Duncan’ın beşinci tipi üç unsur arasındaki ilişkinin eşit biçimde geliştiği ideal durumu temsil eder. Burada uyumlu bir denge hali vardır ve bu denge edebiyatın otonomisini güvence altına alır (Duncan, 68-74).⁸³



Bu noktada, edebiyat eleştirisinin yalnızca soyut kategoriler üzerinden ilerlemekle kalmadığını, aynı zamanda uygulamalı bir disiplin olduğunu anımsatmalıyım: “Edebiyat kuramı” ile “eleştiri pratiği” arasındaki kavramsal bölünme, 19. yy’ın bir olgusu olarak karşımıza çıkar ve “eleştirmen”in kim olduğunu anlamamız açısından çok önemlidir. Hohendahl’a göre, 18. yy’da hem kuramsal hem de uygulamalı çalışmalar aynı kişiler tarafından sürdürülüyordu. Daha sonra ortaya çıkan ayrılma, “eleştirmenin rolü”nün yeniden belirlenmesini mümkün kılacaktı. *Bu rol, genel yasa ile bireysel çalışma arasında “aracılık” yapmaktı.* Eleştirmenin “eleştirel yargı”sı, doğa yasaları kadar açık olduğu öne sürülen, “evrensel biçimde geçerli bir kurallar sistemi”ne dayanıyordu. Bu kuralların doğruluğu her aklı başında gözlemci için açıktı! (Hohendahl, 236-7).

Eleştirmene, “evrensel ve rasyonel olduğu iddia edilen sanat yasası” ile “bireysel yapıt”lar arasında aracılık rolü veren bu yaklaşımı, Shrum’ın görüşlerinden yararlanarak derinleştirme yoluna gidebiliriz: W. M. Shrum, “okur-yazarlar”ın ve sanat tüketicilerinin, sayıca sınırlı ve sınıfsal aidiyet açısından az çok homojen olduğu, yani Batı’da aristokrasi ve Kilise’yle, Ortadoğu’da da yine saray ve yüksek bürokrasiyle sınırlı olduğu dönemlerde, “doğrudan” diyebileceğimiz ve Duncan’ın ilk kategorilerine karşılık düşen bir sanat-edebiyat tüketiminden söz edilebileceği kanısındadır. Öte yandan, içinde yaşadığımız modern zamanlarda, sanat-edebiyat yapıtıyla kurduğumuz ilişki, özellikle “yüksek sanat” kategorisi söz konusu olduğu zaman, bir tür “aracılık faaliyeti”ni zorunlu kılar ki bu da Duncan’ın şemalarında, “eleştirmenin güçlü olduğu kategoriler”e karşılık gelmektedir. “Aracılık işlevi”nin nasıl gerçekleştiğine “Zevk ve Zevk Yargısı Bölümü”nde değindiğimizi burada anımsatalım. Söz konusu süreç şu şekilde işlemektedir: Sanat eseriyle kurulan ilişkiyi belirleyen bir dizi faktör mevcut olup, bunların bir kısmı eğitim ve sosyal iliş-

kilerle ilgilidir ve Bourdieu'nün "kültürel kapital" kavramı içinde ele alınabilir. Shrum'a göre bu etkileri "birincil" etkiler olarak tanımlamak mümkündür ve genel olarak "kişisel zevk" içinde ortaya çıktıkları düşünülmektedir. Bu açıdan "zevk" *belirli türden şeylere yönelmeye, bu şeylerden hoşlanmaya ilişkin genel bir eğilimi ifade eder* diyebiliriz. Öte yandan, sanatla kurulan ilişkiye etki eden diğer unsurlar da vardır. Bunlar "ikincil" etkiler olarak tanımlanabilirler; "birincil" etkiler gibi doğrudan değil, spesifik, yerel, anlık biçimde ortaya çıkan ve "belirli türden nesneler"e değil, "belirli nesneler"e yönelik bir ilgiye yol açarlar. Shrum, *işte bu ikincil etkileri "aracılık" kavramı çerçevesinde tanımlamaktadır*. Yüksek sanata ilişkin zevk "aracılı" bir zevkten, alt tabaka sanatı daha "doğrudan" bir zevkle belirlenir (Shrum, 26).

Kişinin kültürel geçmişinden yola çıkan yaklaşımlar, bazı yapıtlara yönelik tepkileri ve orta sınıfın önemli tüketim izleklerini açıklamakta yetersiz kalmaktadır; Shrum "aracılık" kavramını işte bu yetersizliği telafi etmek amacıyla geliştirir. Buna göre, "aracılık" kavramı yüksek ve popüler kültür ayrımına dayanmaktadır. Yüksek kültür ise belirli bir toplumsal büyüklük eşğine ulaşılmadan önce ortaya çıkmaz. Bu yaklaşım, Duncan ve Hohendahl'ın görüşleri çerçevesinde, güçlü bir orta sınıfın varlığını edebiyat eleştirisi için zorunlu sayan perspektife paraleldir. Öte yandan, Shrum, yüksek ve popüler sanatlar arasındaki ayrımın, yalnızca sosyal sınıf farklılıklarıyla açıklanamayacağını savunur; bu açıdan yaklaşımı Bourdieu'nünkinden farklıdır.⁸⁴ Shrum'a göre, yüksek ve popüler kültür farklılığı, "söylem yaklaşımları" tarafından belirlenmektedir. Kültür organizasyonlarını kontrol eden kişiler, sınıfsal farklılıkları, mevcut eserlerin ancak bir kısmını kamu önüne sunmak suretiyle "sınırlar" ya da "teşvik ederler." Ve bu "bazı" yapıtların kamuoyuna sunulması da "kültürel aracı-

lık” yoluyla olur: “Kültürel aracılık”, sanat ile sanat kamuoyu arasında gerçekleşen bir söylem müdahalesi olarak görülebilir. Popüler ve yüksek sanat ayrımı da bu noktada karşımıza çıkar. Sanatın daha alt kademelerinde sözü edilen “müdahale” daha az önemli olup, nesne ile izleyici arasındaki ilişki doğrudan olma eğilimi göstermektedir. Bu kapsamda, bir sanat yapıtının kabulünde “ikincil söylem”in, yani aracı müdahalesinin önem kazandığı durumlarda, “yüksek sanat”tan söz edilebilir. Popüler sanatta, sanata katılım, “sanat yapıtlarına gösterilen tepki”yle sınırlıyken, yüksek sanatta, “bu yapıtlara ilişkin değerlendirme”ye karşılık verilmesi söz konusudur.⁸⁵ Bu kapsamda şunlar da eklenebilir: Sanat formları arasındaki farklılık “içsel estetik özellikleri”nin bir sonucu değildir; ayrıca, yüksek sanat yapıtları daha iyi dağıtım uygulamalarıyla popüler hale de getirilemez. Çünkü söylem faaliyetleri içinde gördükleri farklı muamele sınıf farklılığıyla açıklanamaz. Sıradan okurlar gündelik hayat içinde sanat üzerine konuşmak suretiyle prestij kazandıkları müddetçe kültürel hiyerarşi devam edecektir (Shrum, 194-5, 208).⁸⁶

Shrum’ın kaydettiği Paul DiMaggio’ya göre, “yüksek” ve “popüler” kültür arasında 17. yy’dan beri mevcut bulunan ayırım, bu ayırımdan yararlanan statü gruplarının çabasıyla ortaya çıkmıştır. Bu sistem şu şekilde işlemektedir: Önce, izleyiciler tarafından “özel olarak dikkat gerektiren” kültürel nesneler “bu dikkati gerektirmeyen”lerden ayrılır. İkinci olarak, izleyiciler bu nesneleri kendi kişisel tarihleri ve eğilimleri açısından taşıdıkları anlama göre algırlar: Diğer nesnelerle benzerlikleri var mıdır? Anlaşılabilirlikleri nedir? Bu özel sanat yapıtında ne olmaktadır vs. Üçüncü olarak, nesneler birbirlerinden ayrıldıktan ve esas özellikleri belirlendikten sonra, bu özelliklerin göreceli değeri önem kazanır. Bir diğer deyişle, nesnelerin sahip oldukları niteliklerin, o sanat formunun değerlendirilmesi açısından taşıdığı göreceli öneme değer biçilir. Bu noktada, “al-

gılama” ile “değer biçme”nin farklı olduğu, “aracılık”ın değer biçme olgusuna ait olduğu hatırlanmalıdır.⁸⁷ Burada “sanatta aracılık”, *değer biçme işinin yapıtı bizzat görenden başka birisi tarafından yapılması anlamına gelir*. Değer biçme işinin, yüksek sanatta, popüler sanattakinden farklı olarak, bir “uzman” tarafından yapılması söz konusudur. Sürecin sonunda bazı “ödülleri” ortaya çıkar. Ancak bu ödüller ekonomik ödüllerle özdeş değildir; güzel ya da “meşru” sanat muhakkak ekonomik açıdan değerli yapıtı anlamına gelmez (Shrum, 6, 9, 26-7, 194-96, 208, 229).⁸⁸

Burada, *yüksek ve popüler kültür ayrımının, izleyici, performans ve eleştirmen arasında gerçekleşen değerlendirme süreci içine yerleştirilebileceği* söylenebilir. Bir yapıtın “yüksek sanat formları” içinde yer alıp almaması bir tür “statü pazarlığı”na bağlıdır. Shrum bu mekânizmanın şu şekilde işlediği kanısındadır: Üst seviyeden olduğu öne sürülen sanat yapıtı/edebi eserle “karşılaşan” kişi, bu türden yapıtlar hakkında prestij sağlayan “uzmanca konuşma”lar karşılığında, eserle ilgili değerlendirme haklarının bir bölümünden feragat eder. Bu durum *prestij için kendi fikirlerinden vazgeçme olarak da tanımlanabilir*. Bir diğer deyişle, yüksek kültüre ait olduğu kabul edilen edebi türlerde, bireysel ürünler üzerine geliştirilen fikirler, popüler kültüre göre daha çok “uzman aracılığı”na ihtiyaç gösterir. “Uzman”lar *bir konudaki profesyonel faaliyetleri dolayısıyla bilgi sahibi olma iddiasındaki kişilerdir; sanat dünyasında bu tür uzmanlar için “eleştirmen” sıfatı geliştirilmiştir*.⁸⁹ Burada şu husus da dikkate alınmalıdır, burjuva sınıfının eğlendirilmekten de önce beklediği temel şey “bilgilendirilme”dir. Dolayısıyla uzman görüşünün aynı zamanda bu ihtiyacı tatmin ettiği düşünülebilir.

Shrum’ın görüşlerinin “Edebi Heyet”in değerlendirme mekânizmasını açıklayabilen kuramsal bir temel oluşturduğunu burada anımsayalım. Grubun bir yapıtla ilgili nihai izle-

nimi “uzman/eleştirmen” üyelerin görüşüne yatkınlık göstermektedir. Edebi Heyet’in devamını sağlayan bir diğer unsur üyelerin bilgi edinme istekleri olmalıdır...

Eleştirmene atfedilen “aracılık” rolünün “yüksek” ve “popüler” yapıtlar açısından farklı olduğuna ilişkin görüşleri bu şekilde kaydettikten sonra, bu rolün uygulamada “akademik eleştiri” ve “basın eleştirisi” olmak üzere iki koldan ilerlediğine dikkat çekelim. Tarihsel açıdan baktığımızda, akademik eleştirinin özellikle üniversite çevrelerinden kaynaklandığını ve daha “ciddi” sayılan yazınsal yapıtlara yöneldiğini görürüz. Örneğin “roman” gibi bazı türlerin edebiyat kapsamına alınması ve ciddi eleştirinin konusu haline gelmesi ancak zaman içinde mümkün olabilmıştır. Bu tür eleştirinin üniversitelerin kendi yayın organlarında ve kitap formatında yapıtlar aracılığıyla temsil edildiğini de söyleyebiliriz. Popüler eleştiri ise, tarihsel süreç dikkate alındığında, daha çok gazetelerde, gazetelerin haftalık eklerinde ya da edebiyat dergilerinde yer alıyordu. Akademik eleştirinin hiç değinmediği bazı yapıtların popüler eleştiride yer bulması söz konusu olduğu gibi, değerlendirme yöntemleri ve okuyucuyla kurulan ilişki de farklılık gösteriyordu. Akademisyenler, araştırmacılara özgü kurallar çerçevesinde çalışırken, basın alanında faaliyet gösteren eleştirmenler, “edebiyat eserini analiz etmeye yarayan terimleri bilmeyen genel okur”un anlayışına uygun biçimde çalışıyordu ki, bu durum günümüzde de aşağı yukarı böyledir.⁹⁰ Hohendahl, akademik ve popüler eleştiri arasındaki ayrımın 1850’li yıllardan itibaren ortaya çıktığını vurgular; akademik eleştirinin filolojiden yararlanmak suretiyle kendisini saygın bir disiplin olarak geliştirmeye çalıştığını belirtir. Hohendahl’ın görüşlerinin, konuyu aynı açıdan ele alan Graff ve Guillory ile birlikte düşünülmesi gerektiğini bu noktada kaydedelim.

Sözü edilen ayrımın pratik sonuçlarından biri, “çağdaş edebiyat”ın akademik eleştiri kapsamında konu dışında bırakılmış olmasıydı; bu alan gazete ve dergi eleştirmenlerinin alanı olarak görülüyordu. Modern eleştiri kurumunun erken evrelerinde “dönem edebiyatı”nın dışta bırakılmasının nedeni, bu alanın nesnel biçimde yargılanamayacağı düşüncesi idi. Bir eserin gerçekten değerli olup olmadığının “zamanın sınavı” üzerinden gösterilmesi bekleniyordu. Günümüzde de bu anlayışın izlerini görmek mümkündür. Buna göre, bir yapıt hakkında hüküm verilebilmesi için örneğin elli yıl kadar bir süre beklemek ve yapıtın nasıl kabul edildiğini gözlemek gerekmektedir. Bu tutumun yol açtığı bir sonuç, edebiyat eğitiminin en az bir ya da iki kuşak öncesinin ürünleriyle sınırlanması ve çağdaş edebiyat ürünlerinin akademik çevrelere girmesinde karşılaşılan güçlülüdür.⁹¹

Öte yandan, söz konusu anlayışın yalnızca “ciddi” edebiyat eleştirisi alanında geçerli olduğunun tekrar belirtilmesi gerekir. Nitekim 1870’li yıllardan itibaren kitle basın-yayın organlarının gelişmesiyle, edebiyat eleştirisinin kamusal alandaki rolünde yeni bir durum ortaya çıkacaktı. Bu dönemde çağdaş edebiyat üzerinde de duruluyordu; eleştirinin merkezinde ise gündelik gazetelerin verdiği edebiyat eki vardı. Bu eklerde yazarlara “feuilletonist” adı veriliyordu; bu terim ciddi eleştiri çevrelerinde “öznellik ve ehemmiyetsizlik ifadesi” olarak kullanılmaktaydı. Hohendahl, akademik eleştiri ile kamusal eleştiri arasındaki bu çatışmanın izlerinin Almanya’da kendi döneminde bile görülebildiğini belirtir: Ticari amaçlara yönelen edebiyat eki, heterojen gruplardan oluşan okur kitlesinin zevkine uymak zorundadır.

Hohendahl, akademik çevrelerin dışladığı gazete yazarlarının “edebiyat geleneğine dahil olmaksızın edebiyatı etkileme yöntemleri”nin, kendi öznelliklerine dönmek biçiminde olduğunu söyler. Böylece, eleştirmenler sanat yapıtından söz etmek

yerine kendilerinden söz etmeye başlamışlardı. Hohendahl'ın Alman eleştirisinde “öznel tavrı” başlatan kişi olarak tanımladığı Alfred Kerr (1867-1948), *gördüğü ya da okuduğu şeyi analiz ve tasvir etmek yerine, görürken ve okurken deneyimlediği şeyi kaydediyordu*. Kerr'e göre “edebiyat eleştirisi”, şiir ve oyun gibi, genel edebiyat alanının bir parçasıydı: “Bu noktadan itibaren edebiyatın epik, lirik, dramatik ve ‘eleştirel’ türlere ayrıldığı” söylenebilecekti (Hohendahl, 15-19).

Konuya benzer bir perspektiften yaklaşan eleştiri tarihçisi Schücking'e göre, kitleler için yazan eleştirmenler, seçkin eleştirmenlere oranla daha çok sayıda okura ulaşma olanağına sahipti. Bu açıdan görüldüğünde, en etkili eleştirmenler, düzenli olarak bir gazete ya da dergi için yazan ve geniş kitlelerin güvenini kazanmış eleştirmenlerdir. Bu tür eleştirel faaliyetin sonucu, bazen hem zevk açısından hem de sosyopolitik-kültürel açılardan “görüş paylaşan bireylerden oluşan topluluklar”ın kurulmasıdır. Schücking'e göre bu olgunun önemi, estetik yargıların nasıl kolaylıkla sosyal gruplar tarafından paylaşılabildiğini göstermesidir. Bu konunun Fish'in “yorum topluluğu” kavramıyla ve Bourdieu'nün sınıfsal ayırım temelli zevk kavramıyla ilgili olduğunu belirtmeliyiz. Burada Schücking bir başka hususa daha dikkatimizi çeker: Söz konusu çağda, *eleştirmenin sanatçı ile kamuoyu arasında bir aracı rolü üstlenmesi ve edebiyat yapıtı hakkında söz sahibi olması, yazarların tepkisini uyandırıyordu*. Uzunca süren bir çatışma döneminden sonra, 19. yy'ın son onyıllarından itibaren Almanya'da eleştirmen-sanatçı ilişkilerinde bir farklılık meydana gelmeye başladı ve sanatçılarda rastlanan “eleştirmene yönelik düşmanlık”, yerini daha yakın bir ilişkiye bıraktı; eleştirmenler de artık sanatçının kişiliğine daha fazla önem vermeye başlamışlardı. Eleştirmenin sanatçıyı ön plana almasına ilişkin bu gelişme aslında *sanatla halkın zevki arasında bir bariyerin ortaya çıkmasıyla ilgilidir*. Schücking'e göre, sanatta

eleştirmenin rolünün tanrıyla inananlar arasına giren din adamının rolüne benzediği bir süreç yaşanmıştır. *Estetik yargıda bulunma hakkı halkın elinden alınarak eleştirmene verilmiştir; böylece eleştirmenin halkla ilgili olarak estetik denetimi yapan bir otorite haline geldiği söylenebilir. Bu olgunun nedenleri arasında sanatçının değişen rolü, kamuoyu görüşünün önemsizleşmesi ve Natüralizm'in ortaya çıkması sayılabilir.* Bu düşüncelerin, Hohendahl'ın ve Shrum'ın "eleştirmenin aracı olması" konusundaki görüşleri bağlamında değerlendirilmesi gerektiği açıktır.

Schücking'e göre, halk ile yüksek sanata yönelen eleştirmen arasındaki bağlantının kopmasının nedenlerinden biri, halkın eserden "haz duymaya"⁹² yönelmesi, eleştirmeninse "yeni bir sanatsal irade" arayışı içinde olmasıydı: Eski formlarda tatmin bulmaya fazlasıyla hazır olan halk, eleştirmeni "yarının da değil, hatta daha ertesi günün" peşinde koşmakla itham ediyordu. Burada, sürekli kendi içine bakan bir uzmanlık alanının sağduyuyla temasının kaybolup kaybolmayacağı hususu tartışılmaktadır. Buna göre, sağduyudan gitgide uzaklaşan profesyonel bir uzmanlık olgusunun ortaya çıktığı ve bu uzmanlığın belirleyici ilkesinin "sanat sanat içindir" ilkesi olduğu söylenebilecektir. Konuya karşı cepheden yani "ciddi/akademik" eleştiri açısından bakıldığında ise, bir sanat yapıtının popüler zevke çok uygun olmasının bir "tehlike" durumunu ifade ettiğini görürüz. Eleştirmenler, kendi haline bırakılırsa yolundan sapacak olan halkın zevkini yönlendirme sorumluluğunda olduklarını düşünüyor, hatta bu zevkin bir adım ötesinde olma ihtiyacını hissediyorlardı. Bu yüzden de öncülüğünü yapacakları eserler aramaları doğaldı. Bu düşünce daha önceki bölümlerde Calinescu'nun görüşleri doğrultusunda ele aldığımız "birinci modernlerin misyon fikri"ni akla getirmektedir; buna göre, halkı aydınlatmak eleştirmenlerin en önemli görevlerinden

biri sayılmalıdır. Öte yandan, yine Calinescu'nun görüşleri çerçevesinde, "ikinci modern" kesimin eleştirmenlerinin ve belirli bir kitlenin, avangard nitelikte bir akıma destek olduklarına ikna olmaları şartıyla, herhangi bir sanat anlayışını destekleme eğilimi göstermeleri şaşırtıcı değildir. Bundan da önemli bir olgu ise, insan doğasında mevcut ve "doygunluk halinde değişikliğe ihtiyaç duyan dürtü"yle ilgilidir (Schücking, 59-61, 63, 65, 77-8). Yani tekrarlanan şeylerin yarattığı bıkkınlık bazı kesimleri yenilik peşinde koşmaya itmektedir. Bu olgunun ters yüzünde ise kitlelerin aynı malzemeye karşılaşma beklentisi yer alır.⁹³

Burada küçük bir cep açarak, Türkiye'de eleştiri alanının işleyişine hakim olan ilkeleri görmeye çalışalım. Ülkemizde okurların yeni edebiyat yapıtlarıyla karşılaşması, genel olarak, arkadaş tavsiyesi ve gazetelerin kitap/sanat eklerinde yazanlar, yani "feuilletonist"ler aracılığıyla olmaktadır. Bu yayınlarda bazı yazar ve eserlerin öne çıkarılması söz konusudur. Reklamcılık dilinde, "köpürtme" ve "parlatma" gibi, bir objeyi "olduğundan daha iyi/güzel gösterme" iması taşıyan terimlerle tanımlanan bu faaliyet, satışları etkilemeyi amaçlar. Burada dikkat edilmesi gereken bir konu, bu tür yazıları kaleme alan kişi, yazar ve yayınevleri arasındaki ilişkilerdir. Zaman zaman, belirli klik mensubu yazarların, eleştirmen sıfatıyla, kendi gruplarını öne çıkarmaya çalıştıkları ya da yayınevlerinin aynı amaçla eleştiri yazılarını finanse ettikleri bilinmektedir. Durum bu noktaya kadar, diğer ülkelerdekilerle benzerlik göstermekle birlikte, Türkiye koşullarında, söz konusu olguyu dengeleyecek şekilde "bağımsız akademik eleştiri kurumu"nun yeterince etkin olmamasından kaynaklanan bir başka problem vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kâplân'la başlatılabilecek olan akademik eleştiri, daha sonra Tahsin Yücel ve Jale Parla gibi isimlerce temsil edilmekle

birlikte, genel olarak, akademik çevrelerin eleştiri alanındaki ağırlığından söz etmek güçtür. Bu durumun önemli bir nedeni, üniversite mensuplarının mesleki ilerleme amacıyla yayın yapmaları ve bu yayın faaliyeti için “gerçek” bir okur kitle-sine ihtiyaç duymamalarıdır. Durumu daha da problematik hale getiren bir diğer olgu, sözü edilen türde eleştiriye talep eden bir okur kitlesinin de mevcut gözükmemesidir! Bu durumda, akademik yazarlar meslek dergilerinde yayın yapmak ve “birbirlerinin okuru” olmak durumunda kalmışlardır. Bir diğer neden, Türk edebiyatı alanına yönelen insan kaynağı-nın sosyo-kültürel niteliğiyle ilgilidir. Muhafazakâr ve “içe kapanmacı” çevrelerden insan devşiren bu alan, ister istemez, yabancı dil bilgisi ve dünya edebiyatını izleme olanağı veya isteği sınırlı kişilerce temsil edilmektedir. Bunun bir sonucu, edebiyat kuramına ilişkin bilgisizlik ya da yüzeysel bilgi ve buna bağlı uygulama zaafiyeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla akademik eleştirinin yetersizliğine ilişkin eleştiri-miz yalnızca kitle iletişim araçlarının yarattığı bir problem olarak düşünülmemelidir.

Bunlara şu hususu da ekleyebiliriz: Geçen kuşakların ta-nınmış eleştirmenleri Nurullah Ataç, Fethi Naci, Ahmet Ok-tay gibi isimler ya da günümüzde de etkin olan Doğan Hızlan, Ömer Türkeş, Semih Gümüş gibi tanınmış eleştirmenler aka-demiyle bağlantılı kişiler değildirler. Sıradan “feuilletonist” de olmayan bu yazarlar bir ara durumu göstermektedir di-yebiliriz. Buna bağlı olarak, ülkemizdeki eleştiri etkinliğinin popüler eleştiri sınırlarını fazla aşmadığı, “seçkin eleştiri”ye yönelik ihtiyacın, gazete eklerinin “ciddi eleştiri kaynakları” olarak sunulmasından kaynaklanan bir “yanılsama” üzerin-den tatmin edilmeye çalışıldığı söylenebilir.

Gazete “köşe yazarları”nın “entellektüel rolü”nü üstlenme-sinden de anlaşılacağı gibi, Türkiye bağlamında dikkat çeken spesifik bir sorun, kültürel hiyerarşinin üst kesimini tutacak

bir entellektüel sınıfın etkinleşememesi, buna bağlı olarak, sözü edilen “seçkin kesime ait pozisyon”un daha alt kesimler tarafından doldurulmasıdır. Bu durumun bir sonucu, entellektüel faaliyetlerde popüler tavırların egemenliğidir.⁹⁴

Estetik Değer Felsefesi Bağlamında “Zevk” ve “Zevk Yargısı” Kavramları

Kuramsal Çerçeve

“Zevk” konusundaki felsefi/kuramsal çerçeve, “estetik değer felsefesi” (axiology) alanındaki etkileri çağımıza kadar uzanan Hume ve Kant’ın geliştirdiği düşünsel temele oturur.⁹⁵ Bu iki yazarın kuramlarını, değer felsefecisi Barbara Smith’in görüşleri kapsamında ele alma yoluna gidiyoruz. Bu noktada öncelikle Smith’in genel bir kabulüne dikkat edilmelidir: “Estetik değer felsefesi”nin belirli norm, standart ve yargıların “nesnel geçerlilik”i olduğunu; bir diğer deyişle, “koşula bağlı olduğu kabul edilen”in aslında “koşula bağlı olmadığı”nı gösterme girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Öte yandan, insan tercihlerinin değer kuramı çerçevesinde ele alınması konusu, Batı düşüncesinin temel bir unsuru olma durumunu muhafaza etmektedir. Bu yaklaşım, Hume’un “Of the Standard of Taste” makalesinde ve Kant’ın *Critique of Judgment* adlı kitabında ifadesini bulur.

Smith, “estetik ilişkin bir değer kuramı”nın, zevk meselelerinde “süreklilik”, “istikrar” ve “uzlaş” kavramlarının yanı sıra “ayrılma”, “kayma” ve “farklılık” kavramlarını da makul biçimde açıklayabilmesi gerektiğini belirtir. Estetik değer kuramındaki eğilim ise “değer süreklilikleri”ni ve “ zevk alanındaki birleşmeler”i (convergencies) belirli nesnelerdeki içsel niteliklerle ve/ya insana özgü ve varsayımsal bir dizi “evrensel”lerle, “zevkteki farklılıklar”ı ve “ zevk ayrılıkları”nı ise tarihsel te-

sadüflerle, kültürel çarpıtmayla ve bireysel öznelerin eksik ve kusurlarıyla açıklama yönündedir.⁹⁶ Smith yukarıda sözü edilen zevk anlayışının klasik gelişiminin, Hume'un "Of the Standard of Taste" adlı makalesinde bulunduğunu kaydeder. Buna göre, "evrensel güzellik", doğanın form ve duygu arasına yerleştirdiği ilişkinin bir sonucudur. Zevk farklılıkları ve kaprisleri arasında, "genel beğenme ve yerme prensipleri" mevcuttur; bazı form ya da nitelikler memnun etmeye, diğerleri hoşnutsuz bırakmaya yarar; sözü edilen prensipler bu işlevlerini yerine getiremezlerse, bu durum, algılayan kişinin "organlarına" ilişkin bir kusur ya da eksiklikten kaynaklanır. Smith, bu bağlamda, Hume'un görüşlerini dayandırdığı "geleneksel estetik değer kuramı"nda iki bağlantılı kavram bulunduğuna dikkat çeker: 1- Bazı nesne ve formlar, insana özgü kimi "evrenseller" aracılığıyla bizi doğal olarak hoşnut kılar; 2- Buna bağlı olarak, doğru ve eksik zevke ilişkin bir norm ve dolaşısıyla standardın bulunması da mümkündür. Bu kavramlar Hume'a dünyadaki çoğu insanın zevk açısından standart-altı ya da sapkın olduğu sonucuna ulaşma imkânı vermektedir.⁹⁷

Smith, sorun ister kusurlu organlara ya da kusurlu organizasyona, ister doğuştan gelen eksikliklere ya da popüler kültürün ve kitle yayın organlarının etkisine atfedilsin, "öteki"ni patolojik hale getirerek "ben"i ayrıcalıklı kılma tavrının, değer kuramının temel yönelimi ve hedefi olma niteliğini taşıdığını kaydeder. Bir diğer deyişle, geleneksel değer kuramı, insan tercihlerini iki farklı biçimde açıklamaktadır. Bunlardan birincisi, kanonize olmuş zevkler ve tercihlerdeki değişmezlik konusunda olup, diğeri "sapma" gösteren zevkler ve tercih değişimleri ile ilgilidir.⁹⁸

Smith konuyu şöyle ayrıntılandırır: Bir toplulukta, öznelerin zevk ve tercihleri dikkat çekici farklılıklar ve kendine özgülükler gösterebilir; bireyler benzer ürünlerin bazılarında öbürlerine göre daha fazla tatmin de bulabilir. Bu durum,

sağlanan “tatmin”in, “onu doğuran ihtiyaç/ilgi/kaynak tipinin işlevi olması” halinde karşımıza çıkar; söz konusu tatminler, geniş bir spektrum üzerinde bireysel farklılıklar göstermekte olup, kültürel yönlendirmeye göreli olarak dirençli ve o sıradaki bağlamın etkilerine açık olma özelliğindedir. Buna zıt bir biçimde, zevk ve tercihlerin birleştiği durumlarda, sözü edilen “tatmin”ler, “göreli olarak dar bir spektrumun içinde, bireysel farklılıklar gösteren, ihtiyaç/ilgi/kaynaklara ilişkin işlevler” olma özelliğindedir; bunlar kültürel yönlendirmeye göreli olarak açık olup, değişen koşullarda oldukça istikrarlıdır. Birinci türden tatminlerde, söz konusu nesnelere yönelik bireysel tercihler öznel, eksantrik, inatçı, kaprisli olarak tanımlanır. İkinci türden tercihler ise normal, rasyonel, “söylemeye hacet göstermeyen” konular olup, zevk meselesi olarak bile algılanmazlar.⁹⁹

Smith bir toplumda, “hakim zevk ve tercih yapısı”nın yanı sıra, daima, bu yapıya yönelik bir “tehdit” oluşturan farklı zevk ve tercihlerin de bulunduğunu, bunun olgu doğrultusunda, kurumların ve “değerlendirme otoritesi”nin, toplumun yerleşik değer ve beğenilerinin geçerliliğini muhafaza etmeye “çağırıldığını” belirtir. Sözü edilen hakim yapının “değer atfetme” işlevi tipik olarak iki forma sahiptir: İlk olarak, tercihleri yöneten “özgül koşulluluk halleri”ni mutlak anlamda ayrıcalıklı kılmak (standardizasyonu sağlamak); ikinci olarak da (ve aynı zamanda), diğer bütün koşullu durumları göz ardı etmek ya da sorunlu hale getirmek. Böylece, a- Grubun önemli üyelerinin, sözü edilen türden (örneğin sanat ya da edebiyat yapıtları gibi) nesnelerin yerine getirmelerini bekledikleri ve arzu ettikleri işlevler, bu nesnelerin uygun ve içsel işlevleri olarak algılanır; buna bağlı olarak, diğer bütün işlevler, uygun olmayan, yersiz ve dışsal işlevlerdir; b- Grup üyelerinin bu nesnelerle tipik olarak etkileşim içinde olduğu özgül koşullar, bu nesnelerin doğru biçimde değerlendirilebilmesi için

uygun, standart ya da gerekli koşullar sayılır; buna bağlı şekilde, diğer bütün koşullar istisnaidir, kurala aykırıdır, uygun değildir ya da standart altıdır; c- Grubun “otorite sahibi önemli üyeler”i akıl ve bedence sağlıklı olup, eğitilmiş ve bilgilidir; genel olarak ehildirler; diğer bütün öznelere eksik, kusurlu ya da yoksun bireyler olarak kabul edilir.¹⁰⁰

Smith yukarıda kaydedilen tanımları şu hususlar üzerinden kapsamlandırır: Öncelikle, marjinal olarak tanımlanan grupların da “sosyal cemaatler” oluşturmaları söz konusudur; bu gruplar da “hakim zevk yapıları” oluşturmaya eğilim gösterir. İkinci olarak, yukarıdaki (c) maddesi kapsamında tanımlanan “otorite sahibi önemli üye”nin, yani “ideal eleştirmen”in, bireysellikten ve özel durumlardan arınmış, önyargısı bulunmayan bir kişi olarak tasavvur edilmesi söz konusudur; bir başka deyişle, “değer”le ilgili her türlü yargıdan bağımsız bir kişi “hayal edilmekte”dir. Bu bakımdan, estetik değer kuramının “ideal eleştirmen”i, edebi hermenötiğin “ideal okur”unun karşılığını oluşturmaktadır da denebilir. Son olarak da, sanat yapıtları ve edebiyat için “belirli bir dizi işlevin ayrıcalıklı hale getirilmesi”, bu işlevlerin üst seviyeden kimi bireysel, toplumsal ya da “aşkın iyilik” hallerine hizmet ettikleri iddiasına dayandırılmaktadır; bu durum “kuramsal olarak sonlandırılmayacak” biçimde “geriye yönelik bir değerlendirme ve doğrulama faaliyeti”ne yol açar. Yazara göre ise, “üst seviyeden iyi olana yönelik seçim” de aslında diğer bütün seçimler gibi daima “koşula bağlı olarak değişken” olma özelliği taşıyacaktı.

Smith’e göre, “değerlendirme davranışı”¹⁰¹ en çok alternatifler arasından seçme yaparken ve/ya içsel bir duygu mücadelesi çözülmeye çalışılırken karşımıza çıkar. Ancak bu faaliyet, çoğu kez, sezgisel bir şekilde ve dile dökülmeden yapılır. Karşılaştığımız nesneler, daima, önceden bir ölçüde yorumlanmış ve sınıflandırılmıştır. Bu bağlamda, sanat ve edebiyat yapıtları da kendi “değerlendirilme tarihlerinin izleri”ni taşırlar. Bura-

da dikkat edilmesi gereken bir husus şudur: Sanat ve edebiyat sıfatları, “onursal kategoriler”e aidiyeti ifade eder; ancak bu sıfatların temin edebildiği özgül işlevler, son derece heterojen, değişebilir ve ele geçirilebilmesi güç şeylerdir. Nitekim bir topluluk içinde, bu sıfatlar ile beklenen ve arzu edilen özgül işlevler arasındaki ilişkinin stabilize edilmesi, çeşitli kurumların faaliyetiyle gerçekleşir. Bunlar arasında “edebiyat akademisi”, edebiyat eserlerinin ve sanat yapıtlarının değerini takdir edecek topluluk içi bir “alt-cemaat”i oluşturup sürdürecekt biçimde, “kültürlendirme”ye yönelik pedagojik mekânizmalar geliştirir. Akademi, “edebiyat ve sanat sıfatlarının tanımladığı yapıtlar”ın “bu işlevleri yerine getirdiğini kabul eden kuşaklar” yetiştirerek, “kanona girmiş yapıtlar”ın, “kanona girmiş işlevler”in ve okurların/izleyicilerin “süreklilik”ini sağlar.

Bu noktadan itibaren Hume’un yaklaşımının Smith tarafından nasıl eleştirildiğini daha ayrıntılı görebiliriz. Hume’un “Of the Standard of Taste” adlı makalesi bireysel yargıların farklılığını kabul ederek başlar. Buna göre, bizim zevkimizden ayrılanları “barbar” olmakla suçlarız; ancak bu suçlama ister istemez bize karşı da yöneltilebilen bir suçlamadır. Hume’un ikinci adımı “değerlendirme yargıları konusundaki farklılık” görüşünü daha da kapsamlandırmaktır. Dilin doğası gereği, görünüşteki “uzlaşma” aslında “anlaşmazlık”ı gizliyor olabilir. Hume, İslam dinini izleyenleri örnek vererek, bu kişilerce “eşitlik”, “adalet”, “tevazu”, “hayırseverlik” gibi sözcüklerin kullanıldığını, ancak Peygamber’in tam ters yöndeki ve uygar toplumla bağdaşmayacak eylemleri övdüğünü öne sürer. Hume daha sonra “farklı duygulardaki kişileri bağdaştıracak bir zevk ölçütü”ne duyulan “doğal ihtiyaç”ı dile getirir. Smith, bu ihtiyacın neden “doğal” olduğu konusunun makalede açıklanmadığını, Hume’da ve eleştiri geleneğinde rastlanan “problemlili” bir cevabın, “zevk değerlendirmeleri” ile “ölçü aletleri” arasın-

daki bir analogiye dayandığını kaydeder. Bu analogiye göre, söz konusu ölçüt “herkesin kârlı çıktığı bir uyuşma ve düzenleme hali”ni gösterir; işin esasına bakılırsa, burada “genel olarak ulaşılır ve görelî olarak kalıcı bir gönderme noktasıyla özdeş” kabul edilen ve aslında “keyfî olarak belirlenmiş bir birim”in seçilmesi söz konusudur. Örneğin Greenwich meridyeni ya da uzunluk ölçüsü olan metal çubuklar böyledir. Bu açıklamada uygun olmayan hususlar ise şöyle sıralanabilir: Öncelikle, ölçütün doğal değil “yapay” olduğu ortadadır; ikincisi, bir zevk ölçütü belirlenerek hangi “genel yarar”a hizmet edilecektir? İlk soruya verilen ima düzeyinde bir yanıt, Hume’un makalesinin ikinci bölümünde yer alır: “Bir duyguyu öne çıkarıp öbürünü reddeden bir karara olanak veren bir kuralın temsil ettiği ölçüt”, toplumsal bir hedefi ya da “genel fayda”yı değil, topluluğun “bazı üyeleri”nin diğerleri üzerindeki “değer biçme otoritesi”ni gösterir.

Hume’un düşüncesi izlendiğinde, “zevk ölçütü arayışı”nın doğal ve aynı zamanda adaletin, barışın, kolaylığın hizmetinde olmakla kalmayıp, çaresizlik ve güçsüzlükle -yani değer kuramı açısından “şüphecilik”le- savaşmayı gerektirdiği için “kahramanca” bir faaliyet olarak da temsil edildiği görülür. Hume’un makalesinde öne sürülen “şüpheci yaklaşıma” göre, “ampirik bilgiye tâbi konular”da dış dünyaya ait bir “doğruluk ölçütü” bulunduğu, “zevk konuları”nda ise bu konudaki duygunun kendisinden başka bir referans noktası olmadığı görülür. “Şüpheci”ye göre, zevk konusunda herkes kendi duygusunu geliştirmeli ve başkalarına da müdahale etmemelidir. Hume, bu tutumun “sağduyu”ya uygun olduğunu ve “şüpheci”nin haklı olması durumunda, zevk konusundaki tartışmanın verimsiz olduğuna ilişkin atasözünün doğrulanacağını kaydeder.¹⁰² Ancak Hume kendi tezini “bir başka sağduyu türü”nden yola çıkarak savunur. Bazı yazarları karşılaştırarak, bu yazarlardan onun görüşlerine göre daha “başarısız

olanları tercih edenler”in zevksiz olduğunu kaydeder; bunu yaparken, söz konusu yazarlar hakkında, “biz” olarak nitelediği “genel bir değerlendirmeci”nin yargısından yola çıkar. Bu çerçevede Milton, günümüzde fazla hatırlanmayan bir yazar olan Ogilby’den, Bunyan ise Addison’dan üstündür. Smith söz konusu yaklaşımla ilgili üç noktayı kaydeder: İlk olarak, “Hume’un şüphecisi” yanılığı içindedir (ancak Hume’un düşündüğünden farklı olarak ve Hume’un da düştüğü hataya düşerek: Şüphecî, zevkin nesnel olmayışından yola çıkarak bütün zevklerin eşit olduğu kanısına varır ki bu da “eşitlikçi yanılığ (egalitarian fallacy)” olarak tanımlanan durumu göstermektedir). İkinci husus, verilen örneklerin yetersizliğiyle ilgilidir ve iki yazar arasında yapılacak bir karşılaştırmanın “tarihsel ve koşula bağlı” olduğunu göstermektedir. Bir yapıtın bir diğerinden daha iyi olduğunu söylemek, değer konusunun koşula bağlı olduğunu bir kere daha söylemekten öteye geçemez; “değer” bir dizi işlevin performansına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Üçüncü husus ise Hume’un “biz” olarak nitelediği grubun doğasıyla ilgilidir. Bu ayrıcalıklılık hali, zevk standartlarının oluşumunda merkezî bir yer tutar. Smith bu noktada iki ek yapmak istediğini belirtir: İki yazar arasında deha ve güzellik eşitliğinden söz etmek, genel olarak bir yazarın diğeri kadar iyi olduğunu, hatta daha iyi olduğunu söylemekten farklı olduğu gibi, eleştirmenler arasında zevk eşitliği olduğunu söylemekten de çok farklıdır.

Yazarlar ya da eserler arasındaki “eşitlik iddiası”, karşılaştırılan unsurlar daha özgül hale geldiği zaman zorlaşır; ancak bunun nedeni iddiaların olgusal biçimde doğru ya da yanlış olması değil, özgül terimlerin “dilsel uzlaşılar”ı ve dolayısıyla “toplumsal düşünce birliği”ni devreye sokmasıdır. Burada sorun, söz konusu terimlerin neden ve nasıl özgül anlamlar taşıdığı ve buna bağlı şekilde, sanat yapıtlarının “nesnel” özelliklerini “doğru olarak adlandırıp adlandıramadıkları” konu-

sudur. Bir okur belirli bir yazarın dehasının öbüründen büyük olduğunu söylediğinde ve bir başka kişi de bir yazarın bir diğeri kadar zarif olduğunu dile getirdiğinde, konu, bu kişilerin “belirli sosyal sınıflarla önemli ölçüde örtüşen dil toplulukları”nda söz sonucu terimlerin kullanımını nasıl öğrenmiş oldukları hususundan ayrılamaz.

Smith, Hume’un değer kuramına ilişkin temel tezinin, yani “zevk ölçütü” konusunun Doğa’yla ilişkili olduğu, bir diğer deyişle, bütün insanların varsayımsal bir psiko-fizyolojik doğası olduğu yolundaki görüşünün tartışılması gerektiğini söyler. Hume, “genel ve evrensel bir güzellik duygusu” olduğunu, bunun Doğa’nın “form” ile “sezgi” arasına yerleştirdiği duygudan kaynaklandığını öne sürmektedir. Buna göre, belirli form ve nitelikler, doğal olarak, “haz” ve “hoşnutsuzluk” duyguları uyandırır. Ancak bu iddianın incelenmesi gerekir; çünkü bir yandan da insanların Hume’un sözünü ettiği genel duygulara her zaman uygun davranmadıkları bilinmektedir. Hume’un tezine göre, söz konusu ortak duyguların oluşması birçok şeyin bir arada meydana gelmesine bağlıdır: Uygun yer ve zaman, hayal gücünün uygun durumda bulunması, zihnin huzurlu olması, düşüncenin toparlanması, nesneye dikkat edilmesi... Bu koşulların bir arada bulunmasının çok zor olduğu açıktır. Bu nedenle Hume sözü edilen deneyim için “form ve duygular arasındaki doğal ilişki”ye bel bağlamaktan çok, bir başka ve daha güvenilir ölçüte, “zamanın sınavına” güvenmemiz gerektiğini savunur.

Hume’un kurduğu sistemde, insan zihninin işleyişine ilişkin bazı “onaylama” ve “onaylamama prensipleri” vardır; bu prensiplerin işlememesi hali “organlara ilişkin bir kusur”u gösterir ve bu tür kusurlarla sık sık karşılaşılır; organları sağlıklı bir kişi nadir bulunan bir kişidir. Hume, buradan yola çıkarak, “uygun vasıflara sahip eleştirmen”in nasıl bulunacağı sorusunu sorar. Düşünür, “evrensel bir kanaat”in, “bazı kişile-

rin diğerlerinden daha yetkin olduğu”nu kabul ettiği kanısındadır. “Evrensel kanaat”in kabul ettiği bu eleştirmenleri tercih etmeyenlerde ise, yukarıda sözü edilen kusurların bulunduğu sonucuna varılmalıdır. Hume “şüpheci”nin zevkler konusundaki görüşünün kaçınılmaz olduğunu kabul eder. Ancak, varsayımsal olarak özgül ya da istisnai bu durumlar, bütün durumlara uygulanabilir bir ilke tarafından belirlenmektedir:

“Çeşitliliğin iki kaynağı daha vardır... bir tanesi farklı kişilerin farklı yaradılışlarının (humors) olması, diğeri çağın ve ülkenin kendine özgü tavırları... içsel yapıda ya da dış durumda bu tür bir farklılık olduğunda iki taraf da suçlanamaz... bu durumda, ‘bir ölçüde yargı farklılığı’ kaçınılmazdır ve bu durumda karşı duyguları bağdaştıracak bir ölçütü boş yere ararız.” (ST, 19-20)

Smith, “ ‘içsel yapı’ ve ‘dış durum’ farklılığı dolayısıyla oluşacak yargı farklılıkları nedeniyle kimsenin sorumlu olmayacağı ifadesi”nin ahlâki bir değerlendirmeyi gerektirdiğini söyler: İçsel yapı ya da dış duruma ait bir unsurun sorumlu tutulabilir olup olmadığını nasıl bilebilir ya da belirleyebiliriz?

Hume’un “doğal bir zevk normu” için ampirik olgusal delil bulunduğuna ilişkin görüşünü ele alan Smith’e göre, insan zihninin yapısı icabı, bazı nesnelerin bazı kişilerin hoşuna gideceği ve bazılarının da hoşuna gitmeyeceği yolundaki bu görüşün dayanağı eksiktir: Bazı nesnelerin, *bazı koşullarda*, bazı kişilere haz verme ya da onları hoşnutsuz bırakma özelliği vardır. Benzer bir diğer klişe yaklaşım ise, farklı nesnelerin, farklı kişilere, farklı biçimlerde haz vereceği, keza aynı kişileri farklı koşullarda, farklı biçimde hoşnut edeceği yolundadır ve aslında “zevk farklılığı” olgusuna ilişkin basit bir gözlem niteliği taşır. Smith bu iki klişenin de hangi zevklerin normal ve hangilerinin kusurlu olduğu konusunda karar vermek için

bir temel oluşturmamayaacağını kaydeder. Zevk farklılıklarının altında yatan ilkeleri keşfetmeye yönelik bu çabalar ya bazı ilkelerin ayrıcalıklı kılınmasına ya da bütün zevk ve değer yargılarının koşula bağlı olduğuna ilişkin bir çıkarsamaya yol açmaktadır. Smith, Hume'un makalesinin kendi içinde çelişkiler barındırdığı kanısındadır. Hume'un şüpheciligi ve kişisel tarihi ile değer felsefesi mantığının kurumsal yapısını takip ediyor oluşu ve 18. yy kibar edebiyat çevrelerine mensubiyeti karşılıklı olarak birbirini sabote etmektedir.

Kant'ta Güzellik Kavramı

Smith'e göre Kant'ın *Critique of Judgement*'ında Hume'un görüşleri tekrarlanır ancak daha dolayimli bir yöntem izlenir. Özellikle Kant'a ait görüşler şu şekilde gösterilebilir: 1- Kant, Hume'dan farklı olarak, bazı zevk yargılarının nesnel geçerliliğini göstermeye çalışmaz; onun yerine, böyle bir iddianın doğruluk imkânını oluşturacak koşulları araştırır. 2- Kant'a göre, "zevk yargısı", bir şey için "bu güzeldir" dendiğinde ortaya çıkan "özgül zihinsel ayırım işlemi"yle sınırlı olup, bunun sonucu olarak, analiz faaliyetinin kendi iç gerekleri icabı, daha da spesifik ayrımlara tâbi tutulur; 3- Kant'ın tanımladığı "geçerli zevk yargısı"nın haklı olarak "evrensel geçerlilik" iddiasında bulunabilmesi, Kant'ın bu kavrama ilişkin tanımının, "zevk yargısı"nı, bu yargıda bulunamayan "başka her şey"den süreli olarak ayırıştırmasıyla mümkündür. Ancak "zevk yargısı"nın tanımlanması, vesilesi ve gerçekleştirilmesi sırasında, evrensel geçerlilik iddiasına halel getirecek başka her şeyden arındırılmasının sonucunda, Kant'ın elinde bir şey kalıp kalmadığı sorusu varlığını sürdürür.

Hume gibi Kant da zevklerdeki farklılığı kabullenerek başlar; "bizimkinden başka bir zevkin yanlışlığını kanıtlamaya çalışmak... aptallıktır... herkesin kendi zevk duygusu vardır." Smith'e göre Hume'da olduğu gibi Kant'ta da bu giriş daha

sonraki anafikri ve kontrastı gösterme amacını taşır. Kant'ın düşünce sisteminde “bir şey bana hoş geliyor” yolundaki açıklama, bir şey için verilen “güzeldir” yargısının zıddıdır; çünkü “güzel yargısı” kişisel olmamakla kalmaz, “nesnel geçerlilik iddiası” da taşır. Smith, Kant'ın “bir şeyin güzel olması” ile “birine hoş gelmesi” arasındaki ayrıma dayalı görüşünü, “dilbilgisine özgü doğruluk ve yerinde kullanım” özellikleriyle desteklediğini belirtir. Buradan yola çıkan Kant'ın ulaştığı sonuç, bir şeyi güzel olarak tanımlayan kişinin, bu tanımı “herkes için” yapmış olduğudur. Bu durumda, herkesin kendi özel zevki olduğu söylenemeyecektir. Bunu söylemek ise zevk diye bir şey olmadığını söylemekle eşdeğerdir; bir diğer deyişle, herkesin rızasını alacak bir estetik yargıda bulunulamaz demektir (CJ, 7. bölüm). Öte yandan, Smith, Kant'ın görüşlerini dayandırdığı dilbilgisel kullanım ve uygunluk ya da uzlaşıya yapılan göndermelerin de tarihsel ve koşula bağlı olduğunu vurgular; bunun yanı sıra, bir şeyi güzel olarak tanımlayan kişilerin gerçekten de bunu herkesin güzel bulmasını belediklerini söylemenin de sorgulanabilir olduğunu belirtir: Dilbilgisel kullanımların tarihsel ve koşula bağlı yapısı, bu tür gözlemlerin epistemik otoriteye ya da aksiyolojik güce sahip olmasını engeller.

Smith, bu noktada, Kant'ın zevk yargılarına ilişkin analizinin anahatlarına döner: Herkesin aynı bilişsel yapıya sahip olduğunu kabul edersek, aynı nesneye yönelik bütün bireysel yargıların da yalnızca bu yapının işleyişini yansıtmaları gerekecektir; bu yargı, aynı koşullar altındaki herkes için zorunlu olarak aynı olacaktır; işte böyle bir yargı için, haklı olarak, evrensel geçerlilik iddiasında bulunulabilir. Smith'e göre, ispatını yapabilmesi için Kant'ı ilgilendiren şey, belirli nesnelerin, deneyimlerin ve yargıların nasıl oldukları değil, nasıl olmaları gerektiği hususudur.

Kant'ın “Analytic of the Beautiful”unun büyük bölümü, bir

“duyum” olduğu için ister istemez “öznel olan”, ancak bireysel, kişisel, özel ya da kişiye özgü her şeyden bağımsız olduğu için “pratikte öznel olmayan” bir “duyum”un¹⁰³ mevcudiyetini kanıtlamaya ayrılmıştır. Yabancı duygularla karışmadığı ve başka kavramlardan bağımsız olduğu zaman, “güzele ilişkin yargı” işte bu duyumun gerektirdiğı koşulları taşımaktadır denilebilir. Burada şuna dikkat edilmelidir: Sözü edilen “güzellik yargısı”, ancak ilişkili olduğu “nesne”nin anlamı, amacı, hatta varlığıyla özdeş olmadığı, duygu, çıkar, istek, nesnenin cazibesi, mükemmeliyeti, ahlâki iyiliğı ya da pratik kullanımının yaratabileceğı tatminlerden “bağımsız” olduğu takdirde, “nesnel geçerlilik iddiası”nda bulunabilir. *Bu özgül koşullar ise, ancak, “güzelliğe ilişkin yargısı”, “saf form”a tepki veren zihinsel melekelerin “saf faaliyet”inin “saf duygu”suna dayanan “saf düşünce” tarafından üretilebilir.* Kant bu saflık hallerine ulaşmada güçlük olabileceğı fikrini dikkate almaz. Ancak Smith’e göre, Kant’ın “nesnel zevk yargısı”na varmak için gerekli gördüğü “saflık halleri”nin başarılması mümkün değildir. Kant’ın analizindeki temel gereklerin tersine olarak, çevremizle alışverişimiz her zaman ve kaçınılmaz biçimde koşula bağlıdır ve her özne için yüksek derecede bireyseldir. Formlara ya da başka şeylere ait duygularımız ve algılarımız, kim olduğumuz, nerede olduğumuz hususlarına ve başımızdan geçmiş her şeye bulaşmıştır; onlardan ayrılamaz. Herhangi bir şeyle olan deneyimimizin hiçbir yönünün, Kant’ın analizinin gerektirdiğı biçimde saf olması mümkün değildir. Smith, Hume ve Kant’ın, geleneksel olarak iki zıt pozisyondan başlamakla birlikte aksiyolojik açıdan aynı sonuçsuzluk noktasına vardıklarını kaydederek.

Smith, “Analytic of the Beautiful”daki nihai ve önemli kuramsal girişimi şu şekilde ele alır: Kant, kurduğı “değerbilimsel yapı”nın kilit taşı olarak “evrensel bir bilişsel araç”ın varlığında ısrar eder. “Gündelik hayatın akıl yürütmelerinden

ya da alelade inançlardan” ayrı ve “paylaşılan bilişsel tanıma” anlamında bir “sağduyu”nun varlığının kabulü, zevk yargısının kanıtlanması açısından zorunludur. “Bir duygunun evrensel olarak aktarılabilirliği”nin öngördüğü bu “sağduyu”, “bilgimizin evrensel aktarılabilirliğinin zorunlu koşulu” kabul edilir; “şüpheci” olmayan her türlü bilgi ilkesi ve her mantığın içinde bu aktarılabilirlik hali kabul edilmektedir. Özetle söylenirse, Kant’a göre, herkesin bilişsel melekeleri aynı şekilde çalışmazsa bilginin nesnelliği mümkün olamaz; ve (şüpheciler dışında) herkesin bildiği gibi, *bilgi nesnedir*.

Smith, Kant’ın kendisinin de “Analytic of the Beautiful”daki ispat girişiminin totolojik yapısının farkında olduğunu belirtir. Ancak bu farkındalık hali Kant’ın tezini kurtarmaya yarayan “alternatif tez”in gölgesinde kalmıştır. Bu teze göre, zevke yönelik evrensel geçerlilik iddiası nihai olarak doğrulanamasa bile, aklın labirentleri bu iddianın “geçerli görünmesini” sağlayarak, daha “üst seviyeden bir iyilik”in -belki hayalî, ancak “esinleyici” ve böylece uygun bir biçimde “düzenleyici bir uzlaş” ya da “oybirliği ideali”nin kurumsallaşması yoluyla- başarılmasına olanak verir.

Smith, “zevk yargısının evrenselliği iddiası”nın savunulamayacağını ortaya çıktığını, geriye, yalnızca iddianın kendisinin kaldığını belirtir. Burada, söz konusu iddianın haklı görülmesinin tek yolu, nihai olarak kanıtlanamayan “zevk ölçütü”nün Hume’un makalesindeki kanıtlanma yoludur; bu da, bahsedilen ölçütün “duyum uyumu” üretebilecek ideal bir norm ya da düzenleyici ilke olarak kabul edilmesidir. Böylece Kant zevk yargısının evrensel geçerlilik iddiasını, daha üst seviyeden bir amaca hizmetle meşrulaştırmış olur. Ancak bu durum bir başka “değerbilimsel” soruna yol açar: Söz konusu daha üst seviyeden amaç ya da iyilik “ne kadar iyidir” ve “kimin için iyidir”? Kant’ın sorgulamadığı (Hume’un da zevk ölçütü açısından sorgulamadığı) biçimde, herkes için iyi midir?

Smith bütün bu soruların olumsuz biçimde cevaplanabileceğini ve “ideal uzlaş”ının, herkes için iyi *olmamakla* kalmayıp, ister istemez bir çoğunluğun avantajına olacak biçimde işleyip işlemeyeceğini sorar.

Smith, Hume ve Kant’ın kuramlarının kendi kendilerini cürütecek yapıda ve döngüsel olduğunu, buna rağmen son iki yüz yıldır “değerbilim” alanında belirleyici bir rol oynadığını kaydeder. Bu mantığın rağbet görmesinin nedeni ne olabilir? Bu sorunun politik cevabı, “estetik değer kuramı”nın, kurumsal değerlendirme otoritesinin çıkarlarına resmi ideoloji kimliğiyle hizmet ettiğine yönelik bir tezdır. Smith bu açıklamayı uygun bulmaz. “Değerlendirme otoritesi”ne karşı çıkan ve resmi olarak “standart altı” ya da “sapkın” sayılan zevkleri savunan yaklaşımlar da benzer bir mantıktan yola çıkmaktadır. Smith, “estetik değerbilim”in değerinin, yalnızca “kurumsal kültürel güç”ü ve “seçkinlerin tercihleri”ni meşrulaştırmaktan ibaret olmadığını kabul etmemiz gerektiğini belirtir. Smith’e göre, “değer kuramı mantığı”nın başarısı, tercih edilen, tanıdık ve işlevsellik bakımından en öne çıkan “bilişsel üsluplar”la süregelen uyumunun bir ürünüdür. *Söz konusu “bilişsel üsluplar”* *Derrida’nın Batılı metafizik ve logosentriklik olarak nitelediği kavramsal/söyleme ilişkin adımlar, hareketler ve ilerlemelerdir.* Buradan yola çıkılarak, hem entellektüel hem de estetik anlamda “modaların ve mantıksal zevklerin” var olduğu söylenebilir.

Estetik değer kuramı geleneğinin belirli yargıların haklılığına ilişkin derin bir içgörü tarafından teyit edildiğini vurgulayan Smith, bu noktada, değerbilimsel mantığın, hatta bütün düşünsel süreçlerin temel bir ilkesine, “epistemik kendini sürdürme isteği”ne ulaşıldığını, bu durumun bir tür “muhafazakârlık eğilimi” olduğunu, politik ve ekonomik çıkarlardan daha derin bir yönü bulunabileceğini belirtir. Buna göre, “akıl” ve “rasyonalizasyon” (reason and rationalizati-

on) tümüyle farklı şeyler değildir; bununla ilgili şu noktalara temas edilmelidir: 1- İlgörüler epistemik otorite konusunda ayrıcalıklı bir yere sahip değildir; çoğu kez farkında olmadan öğrenildikleri için, “öğrenilmiş oldukları (ve başka türlü öğrenilebilecekleri) fikri”ne direnç gösterirler; 2- Sanat yapıtları ve diğer kültürel nesnelerle olan deneyim sırasında yaşanan tatmin, rahatsızlık, esrime, iğrenme vs tepkiler, aynı anda, hem fiziksel olarak ortaya çıkmış hem de sosyal olarak ortaya çıkarılmış görünür; bu durum “birinin besini diğerinin zehridir” sözünü hatırlatır; ancak “acının gerçekliği”, “teşhisin doğruluğu” anlamına gelmez. Burada, akademik eleştirmenlerin ve gazete yazarlarının, rock müziği, televizyon, ticari sinema, romans edebiyatı ve bu olguların “aşağı sınıflar üzerindeki yozlaştırıcı etkisi” konusundaki görüşleri hatırlanmalıdır; Frankfurt Okulu’nun görüşleri de bu kapsamdadır. Bu tür yargıların ve teşhislerin ideolojik açıdan karmaşık yapısı Bourdieu’nün *Distinction*’ında gösterilmiştir: İleri derecede katmanlara ayrılmış bir toplumda, “kültürel tüketim izlekleri”, aynı anda, hem sınıf farklılıklarını belirleyen hem de devam ettiren “sosyal farklılığın sembolik mantığı”na göre ortaya çıkar. Burada, sosyal açıdan hakim sınıfların “meşru” sayılan kültürü ve seçimlik zevkleri, hükmedilen sınıfların barbar, alelade, adi sayılan zevkleriyle “karşıtlık” üzerinden ayrılır.¹⁰⁴ Kantçı estetiğin faydaya yönelmeme, saflık, özerklik gibi “estetik idealleri” ise, aristokratik zevkler dahilinde, hükmedilen sınıfların pratik zorunluluk ve ekonomik gereklilik koşullarının “sembolik zıt mukabili” olarak ortaya çıkar. “Popüler estetik”, içeriği forma, niceliği niteliğe, kullanım, anında tüketim ve bedensel duygulanımı “estetik tefekkürün mesafeli bakışı”na tercih eder; böylece, “hükmedilen sınıflar”ın sosyo-ekonomik statüsünün, tarihinin ve gidişatının nesnel ürününü ve “hakim sınıfların değerlerinin sembolik karşılığı”nı oluşturur.

Smith'in değer felsefesi bağlamında ele aldığı “gelişim yanılığı” (developmental fallacy) kavramı üzerine yürüttüğü görüşler şu şekilde özetlenebilir: “Gelişim yanılığı”, estetik zevk ve yargının “normal” biçimde olgunlaşacağına ve “nihai olgunluk noktası”nda, kanona girmiş sanat yapıtlarının “iç-sel değer”inin tanınacağı ve “doğal olarak tercih edileceği”ne ilişkin teleolojik, yani nihai bir hedefe yönelen fikri ifade eder.¹⁰⁵ Bu tür bir değerin nesnelliği konusunu savunanlar, “kişilerin tercihlerinin, belirli bir sıra üzerinden ve belirli bir yöne doğru ilerlediğine ilişkin gözlem”e büyük önem atfederler. Sözü edilen yönelime ve homojen tavra ilişkin gözlem, Hume ve diğer yazarların öne sürdüğü “özgül organ”ın olmasa bile, “estetik zevke ya da ahlâki bilince ilişkin, doğuştan gelen gelişimsel bir vektör”ün ve buna bağlı olarak, “değere ilişkin bir ölçüt ve nesnel norm önerilmesi için gereken doğal temel”in varlığının kanıtı olarak öne sürülür. Smith bu gözlemlerin kuramsal önemi ve ampirik geçerliliğinin kuşkulı olduğunu kaydeder; en azından, bu tür “ardı ardına gelme durumları”nın, çok sınırlı topluluklar dışında, tekrarlandığı hususu kuşkuludur. Smith, burada ele aldığı konunun, “estetik zevkte yaşı bağlı değişiklikler” meydana gelip gelmediği ya da “farklı kişiler arasında gerçekten zevk değişimi benzerlikleri” olup olmadığı hususları değil, a- Söz konusu değişikliklerin normatif bir ölçek üzerinde, “nesnel olarak aşığı olan”dan “nesnel olarak yukarıda olan”a yönelik gelişmeler olup olmadığı; b- Bu değişikliklerin ortaya çıkışı-nın “nesnel anlamda üstün bir son-evre”yi, kaçınılmaz bir zevk amacını gösterip göstermediği; c- Farklı kişiler arasında ortaya çıkmalarının, “zaman açısından bu en son noktada tercih edilen nesnelerin objektif değerinin kanıtı” olup olmadığı konularının sorgulanması olduğunu belirtir. Bütün bu soruların cevabı ise “hayır”dır. Smith örneğin “orta yaşı yetişkinlerin zevkleri”ni tercih etmemizin nedenlerinin, diğer

insanların kendi gruplarının zevklerini tercih etmelerinden farklı olmadığını belirtir.

Smith, daha önce ele aldığımız kültür sosyoloğu Gans'ın görüşlerini şu şekilde değerlendirir: Gans'e göre farklı gruplar " zevk toplulukları" oluşturur ve "kendi zevk standartlarını temsil eden eşit seçimler" yaparlar; hem elit hem de popüler kültür toplulukları kendi seçimlerinden duygusal ve entellektüel tatmin sağlarlar. Ancak Gans'e göre, a- Söz konusu tatminin yalnızca içeriğine bakıldığı ve kişinin geçmişi ve deneyimi dışta bırakıldığı takdirde, yüksek kültür topluluğunun, içerik seçiminden popüler kültür topluluklarına göre daha çok zevk aldığını söylemek mümkündür; b- Yüksek kültürün nesnelerinin, altkültür nesnelerinden daha iyi olması mümkündür; çünkü daha büyük ve daha uzun süreli tatmin sağlamaları söz konusu olabilir; c- "Zevk toplulukları" dikkate alınmadan yalnızca " zevk kültürleri" karşılaştırılırsa, yüksek kültür nesnelerinin daha iyi ya da en azından daha kapsayıcı ve bilgilendirici olduğu söylenebilir.

Smith'in Gans'e yönelik eleştirisi, bir özne ya da topluluk dikkate alınmadan, kültürlerin (kültürel tüketim nesnelerinin) karşılaştırılmayacağı yolundadır. Gans, bütün kültürlerin gerçek tatmin sağladığı kanısında olduğunu, yalnızca yüksek kültürün bunu daha etkin biçimde yapıyor olabileceğini düşündüğünü belirtir. Smith'e göre, belirli (yüksek kültür topluluklarına mensup ya da Richards'ın öne sürdüğü gibi nörolojik olarak daha donanımlı) kişilerin, tercih ettikleri sanattan, (altkültür grupları ya da dürtüleri uygun olmayan) başkalarına göre daha çok şey elde ediyor olmaları fikri saçma ya da anlamsızdır. Burada, yalnızca bir topluluğun "ne"yi daha çok elde edeceği sorusu cevapsız kalmış olmaz, başkalarının deneyimlerinin kalitesinin nasıl belirleneceği sorusu da cevapsız kalır.

Smith, Gans'in yüksek kültür grubu kişilerinin içerik se-

çıminden daha çok tatmin sağladıklarına ilişkin görüşünü, bu kişilerin kendi kültürlerinin estetik ölçütleri kapsamında edindikleri eğitimle açıkladığını kaydeder. Bu kişiler kültürden daha çok şey alırlar ve aldıklarını da entellektüel ve duygusal hayatlarının diğer cepheleriyle ilişkilendirebilirler. Smith, burada, yüksek kültür topluluğu üyelerinin, tercih ettikleri nesnelerden “neyi daha çok aldıkları sorusu”nun tekrar sorulması gerektiğini belirtir; daha da önemli olarak, “ilişkilendirmek” sözünden ne kastedilmektedir? Yüksek kültür topluluğunun üyelerinin, eğitimlerine bağlı olarak altkültür grubuna göre daha iyi yaptıkları şey aslında spesifik bazı ilişkileri özgül bir “jargon” içinde daha iyi ifade etmek midir? Smith’e göre, Gans de diğer bazı akademisyenler gibi, kültürel tercihleri, “estetik eğitim” gibi gözükken şeyin “gerçekten meydana geldiğini” gösterecek biçimde açıklamaya çalışmaktadır; örneğin işçi sınıfından gelen ve anne babaları basit televizyon programları seyreden çocukların Shakespeare’i sevme noktasına gelmeleri bu kapsamdadır. Smith’e göre, söz konusu kültürel kazanımın gerçekten ortaya çıktığından kuşku duymak da, bu kültürlenmenin arzu edilirliliğinin ve kültür edinen kişilerin tatminlerinin gerçekliğinin sorgulanması da gereksizdir. Smith’in yukarıda ortaya koyduğu soru, yüksek kültüre mensup akademisyenlerin, “orta ve altkültür gruplarına mensup öğrencilerin yüksek kültür nesnelerine yönelik beğenisi”ni, bu öğrencilerin betimleme kategorilerini, yorum ve değerlendirmeye yönelik “yüksek kültür dili”ni, örneğin stanza, imge, metafor, karakter ve plot gibi terimler aracılığıyla konuşmayı “öğrenmiş olmaları” olgusuyla özdeş sayıp saymadığına ilişkindir. Muhtemelen, sözü edilen jargonla konuşmayı öğrenmenin “karanlıktan aydınlığa geçiş”i sağladığına ilişkin güçlü bir yanılsama, bu öğrenciler ve hocaları tarafından paylaşılmakta ve söz konusu süreçleri algılamayı güçleştirmektedir. Smith’e göre bu yanılsama bir yandan da popüler eleştirinin halk diliyle ifade edilen

formları bulunduğu olgusunu gizlemektedir: Popüler kültüre ilişkin bu eleştiri formları, “popüler kültür meraklıları” tarafından bilinmekte ve sinema filmlerini, tv programlarını, spor, bira, rock müzik vs kültür olgularını, sosyal etkiler sağlayacak bir yetkinlikle tasvir, değerlendirme, karşılaştırma ve ayırmada kullanılmaktadır (Smith, 36-44, 54-84).

Burada, Türkiye’de popüler kültüre ve öğrenci diline ait olup eleştiri ve beğeni gösteren terminolojiye kısaca değinmek istiyorum: “Yıkılıyo” , “sıkı”, “-nın dibi” (örneğin adamın dibi’nde olduğu gibi), -gibi- (örneğin adam gibi adam’da olduğu gibi), “cillop gibi”, “pert”, “ağlak”, “efsane”, “süper”, “hoş ama boş”, “olmamış”, “yönetmen/yazar s.çmıış”, “-tan teyyare” gibi terimlerin gündelik hayatın akışı içinde eleştiri ve değerlendirme göstermekle kalmadığı, sanat/edebiyat yapıtlarına ilişkin değer biçme eylemine de “terminoloji sağladığı” söylenebilir. Bu gibi terimlerin dinamik bir yapı gösterdiği, argoya benzer biçimde değişip dönüştüğü de unutulmamalıdır. Dolayısıyla, popüler eleştiri terminolojisiyle yüksek eleştiri terminolojisi arasında, popüler edebiyat-yüksek edebiyat ayrımının temellerini yansıtacak biçimde, bir tarafın “kurumsallaşma”, yani zaman içinde süreklilik gösterme, diğer tarafın “ân” a hitap etme eğilimleri açısından bir fark görüldüğü dikkate alınmalıdır.

Zevk Olgusunun Toplumsal Süreçler Kapsamında Değerlendirilmesi

Bu noktadan itibaren, yukarıda “zevk” kavramına yönelik olarak kuramsal bir perspektiften ele aldığımız tartışmanın tarihsel ve olgusal gelişimine bakabiliriz. Edebiyat eleştirisini bir kurum olarak gören ve analiz etmeye çalışan Hohendahl, Aydınlanma çağında bu disiplinin 17. yy edebiyat kuramına dayandığını kaydederek; ancak bu dönemin varsayımsal kabul-

leri, 18. yy'da yeni bir meşruiyet bağlamına oturtulmuştur. Bu dönemde, türlerin kuralları, estetik normlar, alımlama izlekleri gibi kavramların geçmiştekilerle aynı içeriklere sahip olmalarına karşın, söz konusu içeriklerin artık yeni anlamlar kazandığı görülür. Buradan yola çıkılarak, “edebiyat kuramı”nda kullanılan “kural” kavramının muğlaklığından ve hem otoriter hem de rasyonel bir temele dayandırılmasının mümkün olduğundan bahsedilebilir.

Hohendahl, rasyonalizmin “kural” kavramını “doğa yasalarına yönelik araştırmaya tâbi yasa” olarak gören ilk sistem olduğunu belirtir. Bu yeni yaklaşım, açık ilkelere dayanmadıkları takdirde, geleneksel kuralların eleştirilmesini destekler. Hohendahl, edebiyat kuramcısı Hans Meyer'in söylediği gibi, Montesquieu'nün “kuvvetler ayrılığı” fikrinin “rasyonel sanat eleştirisi” kavramına uygulanabileceğini belirtir. Buna göre, eleştirmen sanatçının uyması gereken kuralları belirleyen kişi değildir; onun görevi sanatçıyı gözlemek ve önceden belirlenmiş olan kurallara uyup uymadığını göstermektir. Burada şu sorun karşımıza çıkar: *Eleştirmenin görevi yargıcın göreviyle sınırlanmışsa, yasayı yapan kimdir?* Meyer'in gerçek yasa koyucuların “eskiler” olduğu görüşü, Hohendahl'a göre ancak kısmen tatmin edicidir, çünkü sistemin rasyonel temelini belirsizleştirir. Antik Çağ'ın kuralları ancak akılla bağdaştıkları ölçüde geçerliliklerini korurlar. Öte yandan, 18. yy'da bu konulardaki tartışma karmaşık bir hal almıştır. “Tarihdışı estetik yasalar kavramı”nın bir “kurgu” olduğunu gören aydınlar açısından, söz konusu yüzyıl boyunca devam eden “zevk” tartışması, konunun odaklarından birini oluşturur. Estetik değerlendirmenin ölçütü “zevk” olunca, edebiyat kamuoyunun rolü ve algısı da buna bağlı olarak kuramsal tartışmanın bir parçası haline gelmiştir.

Hohendahl, 17. yy'da “zevk kavramı”nın toplumsal seçkinlerin kültürüyle yakından bağlantılı olduğunu kaydeder; buna

göre “iyi zevk”, hem kalıtsal hem de çevresel etkenlerle aktarılan, seçkin aristokratik yaşama biçimini ve bu yaşama biçimine yönelen diğer sosyal sınıfların eğilimlerini yansıtıyordu. 18. yy’da ise yeni bir değerlendirme ortaya çıkacaktı: “Zevk” kavramı, saray hayatından uzaklaştırılarak tümüyle “estetik bir kategori” haline getirilmişti ve bu kapsamda, sosyal meselelerden bağımsızlaşmış sayılıyordu. Öte yandan, aristokrasi ve burjuvazi arasındaki çatışmada, “nasıl olup da bir sınıfın ya da bireyin zevkinin evrensel olarak bağlayıcı olacağı konusu” bir başka soruna yol açacaktı: “Zevk”e ne kadar güvenilebilirdi? Hohendahl’a göre, erken Alman Aydınlanması’nın edebiyat kuramcılarından Gottsched bu soruya cevap vermeye çalışır: “İyi zevk, kurallar ile kişinin bireysel tercihi arasındaki uyum” olarak tanımlandığı için, Gottsched, “zevk”i, kişinin kurallara doğrudan müracaat etmeden, bir şiir, düşünce ya da ifadenin güzelliğini doğru olarak değerlendirebilme yeteneği şeklinde tanımlıyordu. Bu yazara göre, zevk kendi başına estetik değerlendirme için uygun bir temel oluşturmaz; zevke dayalı bir değerlendirme yanıltıcı olabilir; çünkü dış koşullara bağımlıdır.

Hohendahl’a göre, zevk “bağımsız bir estetik kategorisi” olarak tanımlandığında, “rasyonal eleştiri” de kabul edilmesi daha zor bir kavram haline geliyordu. Yazar, bu noktada, yukarıda Smith’in görüşleri çerçevesinde ele aldığımız ve günümüze dek “estetik değer felsefesi” alanında belirleyici rol oynamış iki düşünürün, Hume ve Kant’ın görüşlerine başvurur. *Hatırlanacağı gibi, Smith’in Hume ve Kant üzerine görüşleri felsefi bir tartışma özelliği taşıyordu. Bu tartışmanın edebiyat eleştirisi kapsamında ve tarihsel gelişmeyi vurgulamaya yönelik olarak ilerletilmesi halinde ise Hohendahl’ın ve aşağıda ele alacağımız Schücking’in görüşlerine ulaşırız.* Hohendahl, Hume’un 1757 tarihli “Of the Standard of Taste” adlı makalesinde, “güzellik”in bir sanat yapıtının nesnel bir unsuru olduğu fik-

rını reddettiğini ve onun yerine, güzelliğin, “yapıta bakanın öznel bir vasfı” olduğunu söylediğini kaydeder. Hohendahl’a göre, bu görüş, Gottsched’in “nesnel eleştiriyi rasyonel kuramla bağdaştırma çabasının temeli”ni tahrip etmektedir. Öte yandan, Hume zevki tümüyle keyfî bir durum olarak da kabul etmez: “Rasyonel bir yasa kurgusu” yerine “antropolojik birlik kurgusu”nu geçirir; buna göre, zevk öznel olmakla birlikte, tıpkı insan doğası gibi, ilke olarak “birörnek” ve “evrensel”dir. Bu durumda, zevk kavramı o kadar soyut bir biçimde formüle edilmiş olmaktadır ki, sosyal arka alanının görünmez hale geldiği söylenebilecektir. Burada spesifik sosyal grup ya da sınıflara değil, “genel insan”a göndermede bulunulduğu da dikkatten kaçırılmamalıdır. Söz konusu yaklaşım çerçevesinde, eleştirmenin bir sanat yapıtını değerlendirirken hoşlandığı ve hoşlanmadığı şeyleri bir tarafa bırakması gerekiyordu; bu gelişme 18. yy eleştiri kavramı açısından çok önemlidir: Eleştirmenin yargısı öznel olabilirdi, ancak bu öznel yargının, “kamusal alanı oluşturan okur forumu” önünde “meşruiyet” kazanması söz konusuydu. Hume, sözü edilen “*edebi kamusal alan*”ı yalnızca eğitimli çevrelerle sınırlar. Buna göre, herkesin kendiliğinden “iyi zevk”e sahip olması mümkün değildi; kişinin doğal potansiyelinin eğitim ve uygulamayla geliştirilmesi gerekiyordu. Hume, iyi zevkten “sapma”ları da psikolojik ve kişisel yetersizlik olarak değerlendiriyordu.

Hohendahl, zevk konusundaki çatışmanın Kant’ın *Critique of Judgement* adlı yapıtında en net haliyle formüle edildiğini belirtir: Kant’ın zevke dayalı yargılamalara yönelik “aşkıncı” (transandantal) eleştirisi, “öznel zevk prensibi”ni “muhakemenin a priori bir prensibi” olarak geliştirip gerekçelendirerek, zevk konusundaki çatışmanın yarattığı çıkmazları aşmaya, böylece hem ampirist hem de rasyonalist itirazları devre dışı bırakmaya yönelir. Buna göre, zevke dayalı bir yargı “bilişsel” bir yargı değildir; daha çok, “yargılayan özne”nin

kendi hoşlanma ve hoşlanmama duyguları üzerine tefekküründen kaynaklanır. Ancak bu öznel koşullar bizatihi sahip oldukları form dolayısıyla her bireyde mevcut bulunabileceğinden, bir zevk yargısı “apriori bir olanak”ı gösterir. Bu yolla “öznellik” ve “evrensel geçerlilik” bağdaştırılabilir. Böylece Kant tefekkür seviyesinde de olsa, Aydınlanma’nın eleştiriyi gelenekten kaynaklanmaktan çok “kendi kendisini destekleyen formal bir ilke” şeklinde kurumsallaştırma niyetini vurgulamış olur. Bu şekilde, prensip olarak, herkesin temel yargılama kapasitesine sahip olduğu söylenebilecektir; bu kapasite belirli bir sosyal sınıfın ya da profesyonel kliğin tekelinde değildir. Buradan yola çıkılarak, profesyonel olanlar da dahil olmak üzere, eleştirmenin aslında “genel izleyiciler arasından bir konuşmacı”dan başka birisi olmadığı, herkesin öğretebileceği düşünceleri formüle ettiği söylenebilecektir. Kamuoyuna yönelik “özel görev”i, “genel tartışma”yı yönetmektir. Hohendahl’ın, Kant’ın görüşlerinin Hume’un görüşleriyle paralellik taşıdığı düşüncesini Smith’le paylaştığı açıktır.

Söz konusu tartışmalar sürerken, 18. yy sonlarında “edebiyat kamuoyunun bilgili insanlardan oluşan *homojen* bir çevre olduğu görüşü”nün bir “kurgu” olduğu fikri aydınlar arasında kabul görmeye başlamıştı. Gerçekten de, aristokrasiyle burjuvazi arasındaki çatışmaya sahne olan bu çağda, edebiyat alanındaki parçalanma politik alandakinden daha hızlı biçimde ortaya çıkmıştı. “Kamusal alan”ın parçalanması, kısmen, modelin içinde öngörülen eğitim programının *gerçekleştirilmesinden* kaynaklanıyordu. Burjuva sınıfı öteden beri eğitimin yaygınlaştırılmasını savunmaktaydı; yaygın eğitimin sonucunda, kuramsal olarak herkesin benzer bir zevk ve anlayış seviyesine geleceği düşünülüyordu. Ancak gelişme bu yönde olmayacak ve okur kitlesinin genişlemesinin bir sonucu olarak, entelektüellerle kitleler arasındaki bağ gevşeyecek, üretici entel-

lektüellerin sanatsal amaçları ile genel okur kitlesinin zevki arasında bir ayrım ortaya çıkacaktı. Bir diğer deyişle, “öncü aydın”larla “halk”ın zevkleri yakınlaşmak yerine farklılaşmıştı (Hohendahl, 47-54). Bu yaklaşımın Calinescu’nun görüşleri çerçevesinde ele aldığımız birinci ve ikinci modernlik bağlamında değerlendirilebileceğini kaydedelim.

Hohendahl’ın Aydınlanma Çağı’nda ve öncesinde edebi zevkin tanımına yönelik olarak çizdiği tabloyu edebiyat sosyoloğu Schücking’in görüşlerinden yararlanarak kapsamlandırabiliriz: Schücking’e göre, aristokrasinin edebiyat dünyasındaki hakimiyeti İngiltere’de 18. yy’a kadar devam etmiştir. Ancak bu tarihlerden itibaren “gerçek bir okur kitlesi” ortaya çıkmış ve “aristokrat velinimet”in yerini “yayıncı”nın aldığı bir dönem başlamıştır.¹⁰⁶ Yayıncının pozisyonu da bir “ara durum”u ifade ediyordu. Bu dönemde yayın hayatı “abonman” usulüyle işlemekteydi; dolayısıyla yayıncının da, yazarla aboneler arasındaki ilişkide bir tür “aracılık” yapması söz konusuydu. Abonman sistemiye, yazarla genel okur kitlesi arasında bir tür “toplu hamilik” ilişkisi kuruyordu. Schücking’e göre, edebiyat faaliyetini destekleyecek orta sınıfın bu işlevi, İngiltere’de, Kıta Avrupası’na göre daha geç ortaya çıkmıştır. Bunun sebepleri arasında Fransa’da yayıncıların yasal olarak korunmamaları, sansür mekânizması ve okur kitlesinin yeterince büyük olmaması gibi nedenler vardır. Korsan yayıncılığın yaygın olduğu bu dönemin okur sayısı da sınırlıydı. Schücking, bu olgulardan yola çıkarak, “edebi zevk”in oluşumunun “uygun sosyolojik ortam”a bağlı olduğunu belirtir; öte yandan, “uygun sosyolojik ortam” kendi başına sanatı yaratmaya yetmez.¹⁰⁷

Aydınlanma sonrası “dönem zevki”nin evrimi, geç 19. yy tarihinin dikkate değer bir olgusuyla ilgilidir. Schücking’e göre, bu dönemde, “edebi zevk”te yüzyıllardır rastlanmayan

büyük bir değişiklik meydana gelmiştir; daha sonra meydana gelen bütün değişiklikler, bu dönemde ortaya çıkan eğilimlere bağlı olarak gelişir. Schücking'in vurguladığı olgu, edebiyat/sanat alanında etkili bir akım olan "Natürallizm"ın doğuşuyla ilgilidir.¹⁰⁸ Yazar, bu gelişmeyi anlamak için, gazetelerin, dergilerin, politik ve dinsel görüşlerin, büyük şehirlerin ve taşranın, Kuzey ve Güney'in, Doğu ve Batı'nın, meslek gruplarının tutumlarının araştırılması gerektiğini kaydeder. Aynı kapsamda, kitap satışlarının ve kitapların yeni baskılarının, kitap ödünç veren kütüphanelerin ve eğitilmiş sınıfa ait okuma kulüplerinin de bu gelişmeden ne şekilde etkilendiğinin araştırılması gerekmektedir.¹⁰⁹ Schücking, zevk alanında meydana gelen devrimin ortaya çıkışını örneklendirmek üzere, mizah dergilerinde yaygınlaşan bir eğilimden söz eder: Bu dönemde mizah dergilerinde, daha önce komik kabul edilen stereotipik abartıların yerini genel olarak "editöre mektup" formunda sunulan "gerçek (!) öyküler" almaya başlamıştır. Buna göre, gerçek olmak öyküyü daha komik kılmamakla birlikte, okurun "gerçek"le karşılaşma isteği, bu tarz öykülerin daha çekici sayılmasına neden oluyordu. Bu da "Natürallizm"ın gerçeği temsil etme iddiası"nın kazandığı yaygınlıkla ilgili bir durumu gösterir. Öte yandan, "çiğ gerçekçilik" bazı çevrelerde beğeniden çok tepkiye yol açıyordu. Nitekim sanatın işlevinin "gerçeği temsil etmek" olduğu görüşü, edebiyat alanında, resim, heykel vb. güzel sanatlar alanında olduğundan daha çok tepki uyandırmıştır. Bunun nedeni, güzel sanatlar alanında, edebiyatta bulunan "ahlâki kaygılar"ın yerinin o kadar belirleyici olmamasıdır; bu nedenle, örneğin resim alanındaki değişim daha kolay gerçekleşmişti. Bu yüzden, Flaubert'in yeni prensibi, yani "konunun kendisinin değil nasıl işlendiğinin önemli olduğu" yolundaki görüşü, edebiyattan çok güzel sanatlar alanında anlaşılması kolay bir yaklaşımdı.¹¹⁰

Schücking, eğitimli sınıfların Natüralizm'e edebi bir yenilik olarak yakınlık duymadığını kaydeder; bu dönemde, sanatçı ile kamuoyu arasındaki farklılık gitgide artmaya başlamıştı. Bir şairin ya da yazarın gazetelerde ve dergilerdeki şöhreti, halk arasındaki şöhretinden çok farklıydı, çünkü sanatın ideallerine dair düşünceler arasındaki ayrım çok büyümüştü. Schücking, eğitimli kişilerin birkaç ortak özelliklerle belirlendiği zamanların sona erdiğini, eğitim, yaşama biçimi, ilgi ve çıkarlardaki birliğin, büyük kent yaşamı öncesindeki iletişim kurma olanaklarının sona ermesinin, zevk alanında daha önceden mevcut olan homojen yapının dağılması sonucunu verdiğini belirtir.

Burada küçük bir cep açarak, 19. yy sonu İstanbulu'nda, Natüralist gerçekçiliğin edebi metinlerde üst tabaka hayatı üzerinden nasıl temsil edildiği konusuna bir göz atabiliriz: Halit Ziya Uşaklıgil'in 1900 tarihli ünlü romanı *Aşk-ı Memnu*'nun anakarakterlerinden, ilkesiz bir çapkın olan Behlül'ün, yoksul düşmüş muhafazakâr bir Fransız olan mürebbiye Mlle de Courton'u kızdırmak üzere gündelik gazete haberlerine yaptığı gönderme, konuyu örneklendirecek niteliktedir:

Ötede dalgın gözlerle, dudaklarında müphem bir tebessümün gölgesi uçarak, Mlle de Courton Beşir'e bakıyor, kendisine: "Oh! Fransızlar fena bir asır geçiriyor Matmazel! Sizi temin ederim ki Fransa'yı terk etmekte isabet ettiniz. Damarlarında biraz asalet kanı cevelan edenlerin bu pisliklere kayıtsız kalabilmesine imkan yok." Kabilinden sanki ismet hislerinin isyanına tercüman olan nakaratlar terdif ederek, Paris'in son ceridelerinden bütün mülevves tafsilatıyla hikaye olunan bir rezalet vakasını nakleden Behlül'ü galiba dinlememek için Beşir'e bakıyordu. Behlül'ün başlıca zevklerinden biriydi: Bütün okuduğu açık hikayeleri, gördüğü çapkın mudhikeleri türlü ahlâk matlalarına redif ederek ihtiyar asilzade kıza nak-

leder, onun azabından, sarı çehresini tabaka tabaka istila eden iffet humretinden eğlenirdi (*Aşk-ı Memnu*, 118).

19. yy'ın Natüralizm eğilimi *Aşk-ı Memnu*'da bu şekilde temsil edilmekle kalmaz; romanın kendisi de natüralist gerçekçiliğin bir örneği kabul edilebilir. Bu anlamda, Natüralizm'in cinsellik saplantısı, irsi olduğu kabul edilen unsurlar üzerindeki vurgu sık sık karşımıza çıkar. Kötü şöhretli bir dul olan Firdevs Hanım'ın kızı Bihter, direnmesine karşın annesi gibi olmaktan kurtulamaz! Yasak bir aşk yaşadığı Behlül'ün, üvey kızı Nihal'le evliliğine engel olmak isteyen Bihter, son çare olarak annesi Firdevs Hanım'la konuşma yolunu seçer: Bihter annesinden bu evliliği engellemesini istemekte, aksi takdirde her şeyi kocasına anlatacağını söyleyerek Firdevs Hanım'ı kendisiyle işbirliği yapmaya zorlamaktadır:

Kocamın yüzüme atılmasına mani olarak diyeceğim ki: “Yok ne için hiddet ediyorsunuz? Kannızın, Firdevs Hanım'ın kızı olduğuna vakıftınız, teessüf olunur ki onun yanında bir de Behlül bulundu. Bu kadına teşekkür ediniz ki bugün size gelip, kızınızı bu adama vermeyiniz ve bu kadını, annesiyle, hususuyla annesiyle beraber evinizden kovunuz, diyor” (*Aşk-ı Memnu*, 485).

Zola'nın *Meyhane* ve *Nana* romanlarında benzer biçimde yozlaşma eğilimi gösteren bir anne-kız çiftini, Gervaise ve Nana'yı canlandırdığını bu bağlamda anımsatalım. Türk edebiyatında Natüralizm'in erken dönem temsilcilerinden biri olan Bekir Fahri'nin 1900-1901 yılları arasında Mısır'da geçen 1910 basımlı *Jönler* romanı da, Mısır'a kaçan Jön Türkler'in büyük bir sefaleti gösteren yaşam şartlarını en irkiltici detayıyla vermesinin yanı sıra cinselliğe yönelik vurgusuyla da dikkat çeker:

“...karanlıkta oturan iki yalnız kadını göstererek, pervasız ilave etti: bari şu seyyah karılardan birine çatabilsek . . . birtakım bayağı fellah, Berberilerle iş görürler. Galiba Mısırlılar’dan hoşlanıyorlar. Mısırlılar’ınki büyük olur, severler . . . Necip’le arkadaşları gittikçe sinirlerine işleyen karşı konulmaz bir sefihlik duygusu ile mütereddit idiler. . . Ulan, bu ne rezalet, ortalık karı ile dolmuştu . . . yalnız kendileri ortada bilmem ne gibi kalıyorlardı. Bu içine sıçtığım hayat böyle mi geçecekti? . . . karşığı kaldırımda bir dar karanlık sokağa işaret ederek: şurası yok mu dedi. Burası oğlan kerhanesidir. . . Bu Avrupalı seyyahlar da kadınlarıyla gidip onları seyrederek . . . Türk kerhanesine gittiniz mi? . . Tuhaf şey, dedi. Mısır’da o da var ha! . . . Yukarıda merdiven başı, yerden yapılı, şişman, geçkin bir kadınla tutulmuştu. Müşterilerin konuşmalarından Türk olduklarını anlayınca, eski orospu tavrı, kaba Türkçe lisanıyla karşıladı . . . sabırsızlıklarını gören kadın, sırtarak: Gızlar mı! Baskıdadır, dedi.” (Jönler, 78-86).

Türk edebiyatında Natüralizm’in erken dönem yansımalarına bu şekilde değindikten sonra devam edebiliriz.

Bu arada şu hususun kaydedilmesi yerinde olacaktır: Bir dönemin “mevcut zevk anlayışı” yeni eserlerin oluşumunda önemli bir rol oynar. Örneğin, İngiliz edebiyatının ünlü 17. yy yazarı Dryden, kamuoyunun ilgisini kazanmak istediğini açıkça ifade ediyordu; kamuoyu “bayağı komedi” talep ediyorsa buna uymaktan başka çaresi yoktu: “Dehamı ona (kamuoyuna) itaat etmeye zorlayacağım.” Schücking’in kaydettiği Arnold Bennett’a göre, “kamuoyunun kendisini yalnızca yine kendisinin şartları üzerinden beğenmesini bekleyen kişi, ya bir tanrı ya da bir budala olmalıydı”; her şeyin ikili bir pazarlık yönü vardı ve bu, sanatı da içine alıyordu. Bennett, sanatçının kamuoyunun dikkatini çekmesi ve onu kendisiyle birlikte sürüklemesi gerektiği kanısındadır; sanatçılar, bir defa

kendi kitlelerini oluşturdıkları zaman, bu kitlenin kendilerine sadık kalacağı varsayılabilir. Schücking bu durumu örneklendiren bir araştırmadan söz eder: *Leipziger Buchhändler-Börsenverein*'in araştırmasına göre, bir kitabı satın alanların üçte biri, bu yazarın diğer yapıtlarını daha önceden bildikleri için o kitabı satın almaktadırlar.¹¹¹ Popüler Edebiyat ve Formül Edebiyatı bölümlerinde de bu konulara değineceğimizi burada anımsatalım.

Tarihsel olarak bakıldığında, “yayıncı”nın 18. yy’da, soylu velinimetin ortadan çekildiği bir dönemde öne çıktığını yukarıda görmüştük. Örneğin Alexander Pope, 1709 tarihli bir mektubunda, ünlü bir yayıncı ve antoloji editörü olan Jacob Tonson’ın, kralların şövalyelik unvanı vermesi gibi “şairlik unvanı” verdiğine ilişkin bir şaka yapar. Gerçekten de, yayınevleri zaman içinde bir otorite kaynağı haline gelmiştir. Yayıncılar ve tiyatro yöneticileri zamanın zevki üzerinde belirli bir etki uyandırma olanağına sahiptir. Schücking, taklitleri üzerinden bir ekolün doğumuna yol açabilen özgün eserlerin, bazen belirli bir yayıncının zevkine dayalı olarak ortaya çıkabildiğini anımsatır. Örneğin Joyce’un *Ulysses* adlı eseri, yayıncı Sylvia Beach’in ilgisini çekmesi sayesinde basılabilmektedir. Önemli birçok yazar, yapıtının basılması kabul edilmeden önce kapı kapı dolaşmıştır; Schücking, bu kişilerin aldıkları red cevaplarını kabul ederek yazmaktan vazgeçmeleri halinde ne olacağı sorusunu gündeme getirir. Bu sorunun kesin bir cevabının olamayacağı açıktır, ancak birçok yetenekli kişinin yazarlık kariyerlerini ilerletmeden edebiyat sahnesinden çekildiğini varsayabiliriz.

Bu kapsamda şu hususlar da kaydedilebilir: Yeni bir “zevk akımı”nın çeşitli dışsal etkileri yansıtması kaçınılmazdır; bunun yanı sıra, yeni ve genel bir değişimin, “halk ruhu”nun derinliklerinden gelip bilinçdışı bir biçimde kendisini kabul ettiren bazı değerleri ifade etmiş olmasa başarılı olamaya-

cağını kabul eden bir yaklaşım da mevcuttur. Schücking bu yaklaşımı şu şekilde eleştirir: Halkı temsil ettiği kabul edilecek bir grubun tespiti mümkün değildir; küçük bir grubun bir yaklaşımı benimsemesi, diğer grupları bağlamaz; ancak bu grupların temsilcileri bazen “dönemin ruhu”na yönelik mistik bir bağlantı iddiasıyla görüşlerini kabul ettirme olanağı bulurlar. Bu tür iddiaların moda endüstrisi tarafından sık sık öne sürüldüğü görülmektedir. Ancak söz konusu tutum, dükkân sahibinin müşteriye “En son ürün budur,” derken kullandığı stratejiden fazla farklılık göstermez. Burada “zamanın gerisinde kalma endişesi” kendisini “ilerlemecilik” olarak maskeleymektedir.¹¹²

Öte yandan, yeniye yönelik eğilimde gençliğin bir etkisinin olduğu da dikkatten kaçmamalıdır. “Her şeyin değişime tâbi olduğuna ilişkin evrensel yasa” dikkate alındığında, yeniye ayak uyduramamak yaşlılığın bir işareti olarak görülmektedir. Konu şöyle açıklanabilir: Bir değişikliğin zamanın ruhuna ilişkin bir dönüşümü, bir diğer deyişle değişim yasasını ifade ettiğini kabul edersek, onu izleyemeyenleri de “yaşlı” olarak kategorize etmiş oluruz. Ancak bir değişikliğin “değişim yasası”nı yansıttığını nasıl anlayacağız, bunun kanıtı nedir? Piyasa koşulları da dahil olmak üzere, değişimi tetikleyen pek çok faktör vardır; ancak “*en iyi*”nin piyasaya hakim olacağına ilişkin bir yasa yoktur. Bu açıdan bakıldığında, “yeni nesnelere yönelik zevk” belki de halka zorla kabul ettirilmektedir; ruhsal dinamiklerin kaçınılmazlığı veya “zamanın ruhu” olarak görülen etkenler aslında halkla tümüyle özdeş olması imkânsız bir grubun zihniyetinin yarattığı sonuçlardan başka bir şey olmayabilir. Burada dikkate alınması gereken bir başka husus, dış etkilerin sadece başlangıçta rol oynayabildiği ve bir hareket başlatmaktan öteye gidemediği görüşüdür.

· Edebiyatın bir özelliği de, öteden beri, sosyal toplantılar sırasında gözde bir “konuşma konusu” oluşturmasıdır. Bura-

da, edebiyat tarihinden, Popüler Edebiyat bölümünde kısaca değindiğimiz gülünç ve ders çıkarılması gereken bir olayı anımsatalım: Schücking, Pepys'nin *Günlük*'üne göndermede bulunarak, bu kişinin, edinmiş olduğu *Hudibras* adlı yapıtı 16 Eylül 1662 tarihinde sattığını, çünkü Butler'ın yeni çıkmış olan bu kitabını çok basit bulduğunu; ancak altı hafta sonra aynı kitabı tekrar satın aldığını, çünkü "herkes" in, yani "o dönemin zevkini belirleyen II. Charles'ın saray halkı"nın, bu kitabın bir başeser olduğuna karar verdiğini anımsatır. Bu durumda Pepys *yanılgıya düştüğünü anlayarak* kitabı tekrar satın alma yoluna gitmiştir! Buna benzer olaylar, edebiyat tarihinde sık görülür; "edebi etki" saf halde ortaya çıkamaz; bir diğer deyişle, sosyal etkinin tesiriyle *tahrif edilir*. Goethe'ye göre, ciddi bir başarı kazanan bir kitap artık eleştiriye tâbi olamamaktadır. Bu durumu kanona girmiş yapıtların ya da yazarların eleştiriden muaf hale gelmeleri olgusuyla da ilişkilendirebiliriz. Örneğin Orhan Pamuk'un kitaplarını eleştirmek artık kolay değildir; çünkü bu yazar belirli çevrelerde büyük bir başarı kazanmıştır ve bu başarının getirdiği bir tür dokunulmazlık zırhından yararlanmaktadır.

Schücking, aslında kabul etmek istediğimizden daha çok etkilenmeye açık olduğumuzu kaydeder; hiç kimse sürekli gördüğü ya da duyduğu şeyin etkisine sürekli olarak direnemez. Estetik duygusu da dikkat çekici derecede etkilenmeye açıktır. Dilin önceleri gayritabii, yapay ve çirkin olarak görülen bir formu, uzun vadede bu olumsuz özelliğini kaybedebilir. Türkçede de bu tür dil modalarının ortaya çıktığını, bir süre etkili olduğunu ve sonra yerini başka modalara bıraktığını kişisel gözlemler üzerinden söylemek mümkündür.¹¹³ Yeni moda olan şeylerin güzel ya da çirkin olarak algılanması bir tür gelgit yasasına uyar görünmektedir. Schücking'in giyim zevki konusunda verdiği örnekler de bu kapsamda düşünülmelidir. Yeni bir moda söz konusu olduğunda, bilinçdışında

daha önce idealize edilen şeylerle, sürekli görülen ve duyulan şeyler arasında bir ödünleşmeye gidilir; bu doğrultuda, zevkin eski ve yeni giyim modaları açısından gösterdiği özellikler “gülünç” kavramı bağlamında algılanır, “tümüyle yeni” olan, evrensel bir moda haline gelene kadar “tümüyle zevksiz” görünür. Daha sonra ise doğallaşır; daha da sonra ise modası geçer ve yeniden çirkin görünmeye başlar. Örneğin 70’li yıllarda Türkiye’de moda olan “İspanyol paça” bu süreçten geçmiştir. Bu modelin çok geniş paçalı pantolonlarını giyen kısa bacaklı kişilere ilişkin stereotipik imge, İspanyol paçanın modası geçtikten sonra son derece komik gözükmeye başlamıştı. Ancak bu tür etkilerin belirli bir zaman sınırı içinde geçerli olduğunu unutmamalıyız. Nitekim daha eski çağlara ait giysileri komik bulmuyoruz; hatta bu giysiler bize güzel gelebiliyor. Zaman geçtikçe modası da geçen giyim eşyası, belirli bir süre sonra, bazı cazip özelliklere sahip olarak algılanır.

Konuya “seçkinlerin sanatı” açısından bakıldığında, bir sanat yapıtının popüler zevke çok uygun olmasının bu yapıt açısından bir “tehlike” durumunu gösterdiği söylenebilir. Geniş kitlelerin beğendiği bir yapıtın, sırf bu nedenle prestij kaybetmesi mümkündür. Daha önceki bölümlerde de sözü edildiği gibi, eskiden seçkinlere ait olan boks ve futbol gibi sporlar halk tarafından benimsenince üst çevrelerin gözünden düşmüştür. Bir edebi yapıtın halkın beğenisini kazanması da, benzer biçimde, kendiliğinden bir değersizleşme sürecini tetikler gözükmektedir. Bu durum bir bakıma eleştirmenlerin tutumuyla da ilişkilidir: *Eleştirmenler halkın zevkini yönlendirme sorumluluğunda olduklarını düşünür ve bu zevkin bir adım ötesinde olma ihtiyacını hissederler.* Bu noktada, önceki bölümlerde Calinescu’nun görüşleri çevresinde kavramsallaştırdığımız birinci modern kesimlerin “misyon fikri” ve ikinci modern kesimin “avam zevkin ötesinde olma iddiası” hatırlanmalıdır. Gerçekten de, avangard nitelikte bir akımı desteklediklerine

kani olmaları şartıyla, yeni bir sanat anlayışını destekleyecek sanatseverlerin sayısı az değildir. Bundan da önemli bir olgu, insan doğasında mevcut ve “doygunluk halinde değişikliğe ihtiyaç gösteren dürtü”yle ilgilidir. Goethe, Carlyle’a yazdığı bir mektubunda, kişinin eskiden sevmiş olduğu şeyleri artık sevmeyebileceği konusunu tartışır; Schiller’in *Wallenstein* adlı oyununa yönelik yoğun sevgisinin, sonunda eseri önemsiz, hatta tiksindirici bulmasına yol açtığını söyler. Schücking’e göre, bu tür bir “doygunluk durumu” bütün sanat yapıtları açısından “ehemmiyetsizleştirici” bir etki üretecektir. Bu durum bir “gelgit” haline benzetilebilir: Alman halkının Schiller’e, Fransızların Hugo’ya, İngilizlerin Dickens, Thackeray ve Tennyson’a yönelik tutumlarında bu olgunun izlerine rastlanır. Çoğu kez geçici bir durumdur bu; Schücking, Samuel Butler’ın “sanat tarihi yeniden canlanmalar tarihidir” dediğini kaydeder (Schücking, 16-17, 33, 35-36, 40, 43-44, 50-52, 73-78). Yukarıdaki görüşlerin Rus Biçimcileri’nin türlerin alışkanlık üzerinden geri plana itilmeleri ve bir süre sonra tekrar gündeme gelmelerine ilişkin açıklamaları kapsamında düşünülmeli gerektiği açıktır.¹¹⁴

Yaş ve Cinsiyete Bağlı Tutumlar

Burada şu hususun dikkate alınması yararlı olacaktır: Bireysel zevk ne kadar “incelmişse” değiştirilmesi de o kadar zordur. Öte yandan, hiç değişmeyeceği de söylenemez; bireysel zevkin bir tür “yasa”ya uyarak farklı evrelerden geçtiği açıktır. Örneğin, gençlikte rastlanan “macera öyküsü”ne düşkünlük, hayat tecrübesinin artmasına ve gerçeklik duygusunun gelişmesine bağlı olarak yetişkinlikte yerini abartılı tasvirlerden kaçınmaya ve fantastikten çok satirik gözlemciliği esas alan yapıtlara yönelik bir ilgiye bırakır. Bu dönemde, “kurguya yönelik ilginin azalması” ve “biyografiye yönelik ilginin artması” söz konusudur. Schücking, çocukluk-gençlik çağlarındaki

“formatif dönem” denilen evreye göndermede bulunarak, çoğunluğun bir tür “düşüncenin rasyonalizasyonu süreci”nden geçtiğini, bu durumun imgelemin çalışmasına zarar verdiğini ve sanatçının dünyayı algılama biçimine yönelik kabullerini ve heyecanlarını azalttığını belirtir. *Bu tür kişiler, belirli açılardan, zihinlerinin sözü edilen cinsten gelişmelere açık olduğu zamanlara ait izlenimlerin ötesine geçemezler.* Yazara göre, en büyük sanatçılar da en büyük devrimciler de bu kurala bir istisna oluşturmaz. Büyük şairlerin kendilerinden önceki şairlere hayranlık duymaları ve daha sonra gelenlerin, bu kişilerin hayranlık duydukları şairleri hem sanatsal anlamda onların gerisinde hem de zıt bir anlayışta görmelerinin altında bu olgu yatmaktadır.

Bir zevkin başlıca temsilcilerinin cinsiyete göre ayrılması da mümkündür; Anglo-Sakson ülkelerinde bir kesim yazarın, okurlarının çoğunun “kadın” olmasından yakındıkları bilinmektedir. Öte yandan, 19. yy’da erkek okurlar bir çoğunluk oluşturuyordu. Ortaçağ’larda ise romans türünün ana okuru kadınlardı; çünkü soylu sınıfa mensup olan bu kadınların bir kısmı, kendi sınıflarının erkeklerinden farklı olarak, okuma-yazma biliyorlardı. Daha sonraki Barok dönemde ise romans türü, aristokratik, yani çalışmayan kadının vakit öldürmesinin bir aracı haline gelmişti. Buna ilaveten, “duygusal aile romanı” da esas olarak kadınlara hitap ediyordu. Öte yandan, erkeklerin zevkinin belirleyici olduğu dönemler de vardı; bunun örneklerinden biri Elizabeth dönemi tiyatrosudur. Satirik edebiyat da kadın etkisi taşımayan bir eğilimi yansıtır. Ayrıca farklı çalışmaları farklı okur kitleleri tarafından okunan yazarlar da vardır. Örneğin Byron’ın romantik ve duygusal metinleri kadınlar tarafından okunurken, *Don Juan* gibi hayatla alay eden bir metin esas itibarıyla erkeklerin ilgisini çekiyordu (Schücking, 79, 83-4). Bu konuda, daha önce Edebi Heyet çerçevesinde ele aldığımız “romans” türü yapıtları anımsamak

yararlı olacaktır. Örneğin, Güzide Sabri'nin *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* adlı romanı, kadın okurların ilgisini her zaman daha çok çekmiş bir eserdir diyebiliriz.

“Zevk Yayıcısı Tip”

Bu noktadan itibaren, daha önce Levine'in geliştirdiği “geniş/dar alınlı” okur tipleri ve Gans'in geliştirdiği “zevk topluluğu” ve “zevk yapıları” kapsamında ele aldığımız olguyu, Schücking'in “zevk yayıcı tip” olarak adlandırdığı karakter üzerinden inceleyebiliriz.¹¹⁵ Schücking, öncelikle, yanılı olarak gördüğü bir hususa dikkatimizi çeker. Belirli bir dönemden “bir yazarın dönemi” olarak söz etmek ve kamuoyunun bu yazar ya da mensup olduğu ekole yönelik bir zevke sahip olduğunu, dolayısıyla o yazarın söz konusu kamuoyunun temsilcisi olduğunu söylemek, gerçekleri zorlamak olur. Aslında, zevkin yayılmasında “zevk yayıcı gruplar”ın etkisi görülmektedir; bu grupların merkezinde, sanattaki yeni eğilimle uyum içinde bulunmaları dolayısıyla, yeni ekolü gönülden destekleyen kişiler bulunur. Bu bağlamda, *bir çocuk, peri masallarına yönelik zevki destekleyen tipi temsil eder* diyebiliriz.

Schücking, sosyolojik olarak “sorunlu olmayan dönemler”de, zevk yayıcı tipin üyelerinin “aynı sosyal sınıf”a mensup olduklarını söyler. Geçen çağlarda saray mensupları, aristokratlar ya da din adamları bu tipi temsil etmişlerdir. Daha sonraki çağlarda da bu tipin tespit edilmesi bazen mümkündür; örneğin büyük şehirlerin gazetecileri bu kapsamdadır. Gazete eklerinin kitap satışlarına etkisi bu bağlamda düşünülmelidir. Schücking'in tezi, sanatın zevk yayıcılarına dayalı olduğu ve bu grupların görüşlerini yayma olanaklarının, sosyal yapı içindeki güçleriyle, spesifik olarak da sanat hayatına hakim olan mekânizmaları kontrol edebilmeleriyle ilgili olduğu yolundadır. Ancak güç kavramı tümüyle maddi anlamda anlaşılmamalıdır; öte yandan, tümüyle soyut bir kav-

ram olarak da düşünülmemelidir. Schücking bu görüşünün şiddetli itirazlarla karşılaşacağını, bu itirazların başında “zevk yayıcı tip”in yeterince tanımlanmadığı hususunun geldiğini, ancak aslında bu tipin kendisinin de değişime tâbi olduğunu hatırlatır. Zevk yayıcısının her hareketin ya da modanın temelinde yer aldığı, bu hareket ya da moda sona erince onun varlığının da sona ereceği iddia edilebilir. Benzer bir iddia, bu tipin belirlenmesinin ancak geçmiş söz konusu olduğunda mümkün olmasıdır; nitekim belirli yaşama biçimleri ile belirli üsluplar arasındaki ilişki araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir.¹¹⁶ Burjuva sanatı kavramı bu olgunun iyi bir örneğidir.

Schücking, belirli bir zevk yayıcısı tipin belirlenmesinin, bu tipin etkilerinin tespitinin bizim o evreyi daha iyi anlamamıza olanak sağlayıp sağlamayacağına, sanatın özünün bütün insanlık için geçerli olup olmadığına, bizimkinden çok farklı koşul ve psikolojilerdeki toplumlarda ortaya çıkmış sanat yapıtlarının bizi etkileyip etkilemeyeceğine, sanatın kendi toplumunu yaratıp yaratmadığına ilişkin sorular sorar ve bu tür sorulara verilecek bazı cevaplar olduğunu belirtir: *Kişinin sanatla ilişkisini belirleyen temel bir felsefi yöneliminin olmaması durumunda, forma ilişkin unsurların haz verici özellikler olarak ortaya çıkması söz konusu olacaktır*; bu durumda, sanatla “ruhsal” açıdan ilişkili olmak yerine, yeni ifade unsurlarıyla entelektüel bir bağlantının kurulması söz konusudur; bu kişiler sanatın esinlediği ruhsal yaşantıdan ne kadar uzak iseler, değişikliklere de o kadar süratle uyum gösterirler. Schücking’in yukarıdaki görüşlerinin Gans’in terminolojisindeki “kullanıcı yönelimli” zevk gruplarını çağrıştırdığı açıktır. Gans’in “yaratıcı yönelimli” olarak nitelediği gruplar, Schücking’in “sanatla ruhsal ilişki kuran” kişiler tanımına karşılık düşer.

Schücking’e göre, sanatın evrensel olduğu iddiası ciddi bir problemle karşılaşmamıza yol açar ve bu problemin tek bir formülle çözülmesi mümkün değildir. Schücking büyük sa-

natçıların farklı dönemlerde hayranlık uyandırabildiklerini kabul etmekle birlikte, Keats'ın bir şiirinde öne sürdüğü gibi, “güzelliğin daimi bir sevinç uyandırma hali olduğu, uyandırdığı sevginin daima arttığı ve hiçbir zaman yokluğa indirgenmeyeceği” yolundaki görüşün geçerli olup olmadığını sorgular. Zevki belirleyen sosyal gruplar, bazen eserin ve yazarın tarihi şöhretinden, kutsal sayılacak derecedeki manevi otoritesinden etkilenerek, olumsuz bir tutum takınmaktan kaçınırlar. Bu olgu, şöhretin bir tür “dokunulmazlık” sağladığı konusundaki görüşler kapsamında düşünülmelidir.

Schücking büyük sanatın uluslararası olduğu yolundaki görüşün çok dar sınırlar içinde geçerli olduğunu belirtir. Örneğin Shakespeare, Almanya'dan farklı olarak, Fransa'da hiçbir zaman *succes d'estime* (eleştirmenlerin beğenmesi ancak halkın ilgisiz kalması) durumunu aşamamıştır. Yine ünlü Fransız yazar Hippolyte Taine, ünlü İngiliz yazarları Sterne ya da Dickens'tan hiçbir şey anlamadığını belirtir. Bazen bir yazarın başka bir ülkede kendi ülkesinden daha fazla şöhret sahibi olduğunu da görürüz. Örneğin, E. T. A. Hoffmann Fransa'da Almanya'da olduğundan daha meşhur olmuştur. Aynı şekilde, Edgar Allan Poe'nun şöhreti önce Fransa'da yaygınlaşmıştır. Ulusal zihniyet, daha doğrusu “bir ülkede belirli bir dönemde sanat hayatına hakim olan grubun zihniyeti”, bazen “dışa açık” bazen de “dışa kapalı” olabilmektedir. Bu durum bizi tekrar, “belirli bir zevkin savunucuları” konusuna geri getirecektir (Schücking, 85, 90-4).¹¹⁷

Zevkin Korunduğu Kurumlar: Okul, Üniversite ve Kütüphane

Bourdieu, Graff ve Guillory'de karşımıza çıktığı gibi, Schücking'te de “zevk”in oluşumunu besleyen en önemli etken “okul”dur. Örneğin, Almanya'da Schiller belirli bir döne-

min zevkini “olumsuz biçimde” belirleyen yazar olarak kabul edilir; bunun nedeni ise, eserinin “eğitim müfredatı”nda eleştirel olmayan bir biçimde yer almış ve söz konusu müfredatın Schiller’in gerçek sanatsal değerine dikkat çekmeyi başaramamış olmasıdır. Bu olgunun sebeplerinden biri, öğretmenlerin çoğu kez bu iş için gereken donanımına sahip olmamasıdır. Almanya’da 19. yy’da üniversitelerin şiir ve estetik konularında eğitim verme gelenekleri sona ermişti. Bu nedenle, öğretmenler zaten bu konularda yeterince eğitilmiş değillerdi. Bunun dışında, modern sanatla ilgili bir hoşlanmama hali de mevcuttu, modern edebiyat dışlanıyordu, çünkü bilimsel anlamda analiz edilmesi mümkün görülmemektedir. Burada, “bilimsellik”in metoda değil de nesneye ait bir özellikmiş gibi düşünüldüğüne ve çağdaş sanatı analiz edecek yöntemler bulunamamış gibi bir tavır takınıldığına dikkat edilmelidir. Bunun bir sonucu, edebiyatın ele alınmasına yönelik uygun metotların olmaması, öğrencilerin mecburen okudukları klasiklerden nefret etmeleri, bir yandan da, üniversitelerin edebiyat eleştirisi alanında etkilerini kaybetmeleridir. Schücking, okulların belirleyici özelliğinin edebi zevkin değişmesi yolunda karşımıza çıkmadığını, aksine bu kurumların bir tür koruyuculuk görevi üstlendiklerini söyler; bir diğer deyişle, edebiyat söz konusu olduğunda okulun rolü bir tür “gardiyanlık”tır. Burada şu hususu hatırlatmak istiyorum: Graff’ın sözünü ettiği, ABD’deki filoloji ağırlıklı edebiyat eğitiminin kökeni, Almanya’nın bu tür kurumlarından geliyordu. Amerika’da da klasik kabul edilen eserlerden pasajlar ezberlenmesi, eleştirel düşünceye yer verilmemesi ve bunların sonucunda edebiyattan nefret eden bir öğrenci kesiminin ortaya çıkması söz konusuydu. Bu yöntemin yeni versiyonlarının Türk eğitim sisteminde etkin olmaya devam ettiğini de bu kapsamda kaydedelim. Edebiyat derslerinin edebiyatı gerçekten seven öğrenci yetiştirmesi hemen hiç rastlanmayan bir durumdur; edebiyat sevenlerin bu

ilgileri ilke olarak okul dışında kalan başka kaynaklardan gelmektedir.

Bu kapsamda, edebiyat zevkini besleyen diğer etkenler nelerdi? Schücking, Almanya'da "edebi topluluklar"ın akademik eğitimli kişiler tarafından yönlendirildiğini ve geçen kuşak itibarıyla başlıca görevlerinin, "toplumla şairin kişi olarak bir araya gelmesini sağlamak" olduğunu, ücret karşılığında yazara yapıtından pasajlar okutmayı amaçladıklarını kaydeder. 18. yy'da bu türden okumalara "okuma konseri" adı veriliyordu. Bu yöntemle okurların ilgisini çekmek mümkün olmakla birlikte, çoğunluk için sanatta başarı, okuma konserlerine varmadan, önceden kazanılmış olması beklenen bir şeydi. Bu başarının tanığı da basındı; edebiyat toplulukları, zaten tanınmış olanların şöhretini pekiştirme işlevi taşıyordu. Yayıncılar tarafından düzenlenen daha yakın tarihli "okuma geceleri" de aynı amaca hizmet etmektedir. Anne ya da babanın toplanmış olan bütün aileye kitap okuması Avrupa'da 18. yy'dan itibaren görülen, yaygın bir olguydu. Günümüzde ise nadiren rastlanan bir durumdur. Hem zamansızlık hem de aile üyelerinin farklı yönelimleri bu uygulamayı sona erdirmiş bulunmaktadır. Bu noktada bir parantez açılarak, Türk ailesindeki okuma geleneği sorgulanabilir; Avrupa'da yaşananlar, kuşaklar sonra, Türkiye'de de yaşanmış görülmektedir. Çocukluğumda aile içinde sesli okuma geleneğinin sürdüğünü anımsıyorum. Popüler bir 19. yy romancısı olup Jean-Paul Sartre'ın "keşfettiği" Michel Zevaco'nun ünlü yapıtı *Pardayanlar* Türkçeye çevrilmiş ve diğer baskılarının yanı sıra, benim çocukluğumda da on cilt olarak yayımlanmıştı. Annemin ve bazen de babamın bu sürükleyici macera romanını sesli olarak okuduklarını hatırlıyorum. 1970-71 yılları olmalı... Bandırma-İstanbul arasındaki bir gemi yolculuğu sırasında da Burhan Felek'in *Eski İstanbul Hikâyeleri* adlı yapıtını sesli olarak okuduğumu ve

ailemin yanı sıra bazı yolcuların da dinlediğini hatırlıyorum. Yakup Kadri de anılarında kendi çocukluğunda sesli olarak okunan ve komşu hanımların dinlediği eserlerden söz eder. Bu şekilde, sevilen şiirlerin yazıldığı şiir defterlerini ve bu şiirlerin okunduğu vesileleri de anımsıyorum. Ancak günümüzde bu geleneğin devam ettiğini düşünmek için fazla neden bulunmamaktadır! Burada, diğer alanlarda olduğu gibi, ailenin işlevinin, film, radyo, televizyon, yazılı basın ve internet üzerinden hareket eden “genel toplum” tarafından devralındığını söyleyebiliriz.

Günümüzde etkin olmamakla birlikte, “kitap kiralayan kütüphaneler” 18. yy’dan itibaren çok önemli bir işlevi yerine getiriyordu. Bu kurumların, örneğin Natüralizm’in yayılmasına engel olmaya çalıştığı bilinmektedir. Bu, bazı yazarlar için çağın önemli sorunlarının edebiyat tarafından ele alınmasının engellenmesi anlamına geliyordu. 1885’te George Moore *Literature at Nurse, or Circulating Morals* adlı broşürde bu konudan söz eder ve bu kurumları, halkı 18 yaşındaki bir kızın zevk düzeyinde tutmaya çalışmakla eleştirir. Almanya’da faaliyet gösteren *Volksbibliothek* gibi daha olumlu bir biçimde halkın eğitimine yönelen kurumların yanı sıra tümüyle ticari amaçlarla çalışan ve halka ayırım gözetmeksizin ne istiyorsa onu veren kuruluşlar da mevcuttu. Konuya yine Türkiye özelinden de bakalım: Kitap kiralama, bir diğer deyişle “ödünç kütüphaneleri”, 40’lı ve 50’li yıllarda Türk edebiyat okuruna hizmet veren kuruluşlardı. Anem, on beş yaş civarında, yani 1940’lı yılların ortalarında, günlüğü beş kuruşa kitap kiraladığını ve “sabahlara kadar” roman okuduğunu anlatır. Bu kitapları Şehzadebaşı’ndaki bir kitapçıdan edindiğini, elindeki roman bitince götürüp yenisini aldığını hatırlıyor. Hatta konuyu çocukluk arkadaşı Âtiye Teyze’ye sorarak kira ücretinin beş kuruş olduğunu teyit ettirdi! Ödünç bir romanın okunması genellikle iki gün

sürüyordu. 1960'lı yıllarda *Hayat*, *Ses* gibi dergilerin de kiralınması yaygın bir uygulamaydı. Okurun dikkat edeceği gibi, örneğimizde sözü edilen kitaplar Batı'daki biçimde bu iş için örgütlenmiş kütüphaneler tarafından değil, bazı kitapçı dükkânları ya da gazete bayileri tarafından temin ediliyordu. Kitap satın almak bütçesine ağır gelen okurlar bu yolla ucuza kitap okuma olanağı buluyorlardı. Söz konusu uygulama günümüzde muhtemelen devam etmemektedir; bunun bir nedeni yoksul kesimin hayatında okuma alışkanlığının televizyon ve müzik kanalları lehine azalmasıdır. Bunun yanı sıra orta sınıfların kiralamaktan çok kitap satın almayı mümkün kılacak maddi olanaklara kavuşmuş olması da bir neden olarak kaydedilebilir.

Kitap kulüpleri, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra büyük yaygınlık kazanmış oluşumlardır. ABD'de 1926'da 4750 üyeyle başlayan Ayın Kitabı Kulübü, 20 yıl sonra 925.000 üyeye ulaşmıştı. Günümüzde de bu türden oluşumlar yaygın ve etkilidir. Ünlü talk-show'cu Oprah Winfrey'in şovunun bir parçası olan kitap kulübü, görsel medyanın okuma eylemiyle ilişkisini göstermesi açısından çağdaş bir örnektir. Bu kulüp, okuma eyleminin geleneksel prestijinden yararlanmaya yönelik bir talebi temsil eder. Böylece üyelerin "entellektüel faaliyette bulunma isteği" gerçekleşmiş olmaktadır. Bu durum, kitsch'in "minimal çabayla maksimal etki sağlama"ya yönelik eğiliminin, bir orta sınıf stratejisi olarak kullanıldığını gösterir. Spektrumun öbür ucunda, halkı kontrol altında tutmaya gayret eden otoriter rejimlerin kitap kulüpleri vardır. Naziler de "ayın en iyi altı kitabı" uygulamasıyla halk zevkini denetim altında tutmaya çalışıyorlardı. Schücking, bu tür kurumların bir program yaratabileceklerini ancak sanat oluşturmamayacaklarını savunanların, edebiyat tarihini yeterince bilmediklerini öne sürer (Schücking, 94-100, 102-3).

Schücking'in Güzellik ve Bireysel Değerlendirme Hakkı Konusundaki Görüşü

Schücking güzelliğe mantıksal süreçlerle ulaşılmadığını, sanatın bir mutlaklar dünyasında var olmadığını, sanat yapıtının kabulünün, kabul edenin kişiliğine bağlı olduğunu, zevkin oluşumu sosyolojik güçlerden ayrı düşünölemeyeceğı ve bu güçler de daima akılcı yapıda olamayacağından kişinin kendi değerlendirmesini topluluğun görüşü uğruna feda etmesinin yanlış olacağını belirtir. Bir diğler deyişle, bireysel görüş sahibi olmak hatalı bir şey değildir. Öte yandan, hatalı bireysel değerlendirmelerin en yaratıcı kişilerde bile karşımıza çıkabileceğı de unutulmamalıdır. Sanatsal kaliteye ilişkin yargıdaki eksiklik, doğuştan getirilen bir kusura ya da eğitimsizliğe ve dolayısıyla uygun mukayeseler yapma kapasitesinin zayıflığına bağlı olabilir. Ancak Richardson, Sterne'e; Schiller, Bürger'e; Goethe, Kleist'a, yani bir büyük sanatçı bir başka büyük sanatçıya karşı çıktığı zaman, tümöyle başka bir olguyla karşı karşıyayız demektir. Burada "eleştirel meleke"nin eksikliğinden ya da niteliğe ilişkin duygunun yetersizliğinden söz edemeyiz. En kötü ihtimalle, zevke ilişkin bir "tek taraflılık"la karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Schücking'e göre, her bir kuşağın, kendi sanat anlayışının içinde yaşadığı çağ tarafından belirlendiğı gerçeğini fark etmemesi ve görüşlerinin ilelebet yaşayacağını sanması, bir yandan da, bu görüşleri reddedecek kişilerin sahneye çıkmak üzere olduklarını anlamaktaki yetersizliği, insan yaşamının en traji-komik durumlardan biridir.

Schücking yaptığı analizden iki sonuç çıkarılabileceğini söyler: Öncelikle, sanatsal beğenide belirleyici unsur "nesnel bir değer" değil, "özel bir tutum"dur. İkinci olarak, burada, savaşa benzetilebilecek ve çoğu kez materyal silahlarla karşılaştığımız sosyolojik bir süreç söz konusudur. Bu noktada Schücking'in Bourdieu'ye yaklaştığını söylemek mümkündür.

Olayların nasıl bir sıra izleyeceğini belirleyen kesin bir kural olmayıp, izlenen yol, “eyleme geçen kişiler” ve “eyleme geçmemek suretiyle başkalarının eyleme geçmelerini mümkün kılan kişiler” tarafından belirlenir. Şu halde, zevk alanında çalışan kişinin ilk hedefi “başlangıç noktası”nın belirlenmesidir diyebiliriz. Bu sürecin ardındaki “aktif unsur” kimdir? Belirli bir zevk nereden gelir? Kimler tarafından desteklenir? Schücking’e göre, sanatsal değerlerin evrensel değerler olduğunu savunmaktan daha zararlı bir şey yoktur. Öte yandan, sanatın temel olarak “zevk yayıcı kişi”lere dayalı olduğu gerçeğinin kabulü, bireyin kendi eleştirel görüşünü ve bu görüşün değerine olan inancını arttıracaktır.

Özetle söylersek, yeni bir zevkin ortaya çıkması “devrin ruhu”nun değil “belirli bir grup”un eğilimini yansıtır; üstelik bu yeni zevk, devrin ruhu diye bir şey gerçekten var olsa bile, bu ruhu yansıtmıyor da olabilir. Burada yapılması gereken şey, söz konusu grubun dikkatle incelenmesi ve görüşlerinin de buna göre değerlendirilmesidir. Schücking’e göre, *sanatın özgür olduğu yolundaki inanç aslında “hakim sanat anlayışı”nı sınırlı sayıdaki eleştirmen-sanatçı kliğinin oluşturduğu gerçeğini gizler*. Kişinin kendi zevkine sahip olabileceği görüşü önemli ölçüde ortadan kalkmıştır; bunun çaresi ise kendimize karşı dürüst olmaktan geçer (Schücking, 104-108).

“Kötü Zevk”e Doğru: *Kitsch* ve *Camp*

Zevk konusunda, “Eskişehir” ve “Edebi Heyet” yazılarında Calinescu’nun “birinci ve ikinci modern”, Levine’in “dar alınlı-geniş alınlı”, Gans’in “zevk toplulukları ve yapılanmaları”, Bourdieu’nün “kültürel kapital” ve “habitus” kavramları çevresinde analiz etmeye çalıştığımız olguları bu kez çoğu zaman “olumsuz değer yargısı” ifade eden *kitsch* kavramı bağlamında ele alacağız.

İncelememiz, tarihi bir perspektif kapsamında, Greenberg, Adorno, Benjamin, Broch ve Dorfles gibi klasik isimlerin yanı sıra, Calinescu, Ruth Holliday ve Tracey Potts, Monica Kjellman-Chapin ve Daniel Tiffany gibi günümüz yazarlarının sağladığı kuramsal çerçeve üzerinden ilerletilecektir. Burada, hemen kaydedilmesi gereken bir husus, geçmişte daima “olumsuz değer yargısı” ifade eden *kitsch* kavramının, bazı çağdaş araştırmacılar tarafından “olumlanma”sına yönelik yeni tutumdur. Bu olgu, popüler ve formül yapıllı edebi türlere yönelik “rehabilite etme” girişimiyle yakından ilişkili olup, sosyo-kültürel anlamda bir tür demokratikleşme çabası olarak düşünülebilir; bu anlamda politik bir tavrı ifade eder. Akraba bir kavram olan ve “kitsch”e yönelik bilinçli ve ironik ilgiyi ifade eden *camp* de bu bağlam içinde düşünülmelidir.

Tarihsel Gelişim

Yukarıda kaydettiğimiz gibi, güzellik ve estetikle ilgili bir değerlendirme terimi olan “kitsch” sözcüğü, Calinescu’ya göre, 1860-70 yılları sırasında, Münih’te “ucuz sanat yapıtları”na¹⁸

ilişkin olarak ressam ve sanat eseri satıcılarının geliştirdiği jargonun içinde ortaya çıkmıştır.¹¹⁹ Konuya daha geniş bir perspektiften bakmayı deneyen araştırmacı Giesz ise şu soruları öne çıkarır: Kitsch daima mevcut bulunmuş bir olgu mudur, yoksa 19. yy'ın ikinci yarısında, Romantizm'in yozlaşması ve küçük burjuva sınıfının bağımsızlaşmasıyla mı ortaya çıkmıştır? Kitsch, Büyük İskender dönemi ve Roma Helenizmi'nden itibaren, "kitle"nin hakim olduğu her bir çağın genel karakteristiği olamaz mı? Endüstrileşme, kapitalizm ve bireyin "tüketici"ye dönüştürülmesiyle, kitsch'in yaygınlaşması arasındaki bağlantı nedir? (Giesz, 158).

Çağdaş bir perspektifi temsil eden Kjellman-Chapin'e göre, "kitsch" sözcüğü bir terim olarak kullanıma 19. yy'ın ikinci yarısından itibaren girdiyse de, "sahte-sanat" ya da kitsch kavramına ilişkin düşünceler 17. yy'dan itibaren mevcuttu: Fransız Resim ve Heykel Akademisi'nin "güzel sanatlar" ve "zanaatlar" ayrımı bu konuda bir başlangıç noktasını gösterir. Fransız Resim ve Heykel Akademisi türünden kurumlar, 19. yy'dan itibaren bütün Avrupa'ya yayılmış olup, sanatsal faaliyetler için öngördükleri sınıflandırma ölçütleri, o sıralarda gelişmekte olan estetik disiplininin verilerine dayandırılıyordu. Kant'ın estetik kuramına göre "sanatsal deha" doğuştan getirilen bir özellikti; eğitim dehayı yaratamaz ancak geliştirebilirdi. Bu durumun yarattığı sonuçlardan biri, akademik eğitimin sanatsal gelişimi garanti edemeyeceği görüşüydü. Romantik sanatçılar bu tezden yararlanarak sanatı "kutsal bir çağrı" şeklinde tanımladılar. Bu kapsamda "gerçek" sanat ve sanatçı kavramları kullanılmaya başlandı; buradan yola çıkılarak "gerçek olmayan" sanatçı ve sanat yapıtlarının varlığı da kabul edilmiş oluyordu.¹²⁰ Kjellman-Chapin, James McNeill Whistler'in 1885'te yayımlanan "Ten O'Clock Lecture" adlı makalesinin "gerçek ve sahte sanat" ayrımını ortaya koyan en net açıklamalardan biri olduğunu kaydeder. Buna göre, "gerçek sanat",

sanat bilimi'ni uygulayan yetenekli bireyler tarafından yaratılırken, "sahte sanat", imalatçının ürettiği ve tüccar zevkini tatmine yönelik şeyleri kapsıyordu. Bu tür sanat, gerçek sanatın geleceğini tehdit eden bir anormallik olarak görülmeliydi. "Gerçek sanat" kavramı üzerine tartışmalar, sanat kategorisinin genişlemekte olduğu ve yeni, bazen de egzotik sanat formlarının sanat alanına eklemlendiği bir aşamada ortaya çıkmıştır. Bu dönem sanatçı ve eleştirmenlerini uğraştıran sorun, "herhangi bir şey" in sanat sayılabilmesi durumuydu; sanatın sınırları nasıl çizilecekti? Bir nesne hangi özellikleri dolayısıyla sanat yapıtı sayılacak ve yine hangi özellikleri dolayısıyla bu kategorinin dışında bırakılacaktı? Clive Bell'in 1914'te yayımladığı *Art* adlı yapıtında geliştirdiği "anlamli form" kavramı bu çerçevede önem kazanır. Buna göre, "*anlamli form*"a sahip nesne "*estetik heyecan*"a yol açar; buna yol açmayan nesneler sanat yapıtı sayılamaz. 20. yy'ın ikinci onyılında "gerçek sanat" bir dizi "modernist" kavram üzerinden tanımlanmaya başlamıştı. Bunlar özgünlük, gerçeklik, kalite gibi kavramlar olup, "sahte sanat"ı "gerçek sanat"tan ayırmaya hizmet ediyordu. Sahte ve gerçek sanat arasındaki ayrım, ahlâki ve yasak koyucu bir anlayışla belirlenmekteydi; bu kapsamda "*sahte sanat*" *anlamli formun başarılammamasından kaynaklanan bir durumdu*. 1920'ler sırasında "gerçek sanat" kavramı yerini "sanat" kavramına bırakırken, "sahte sanat" da "kitsch" kavramı ile ifade edilmeye başlanacaktı.

Kjellman-Chapin'e göre, akademik çevrelerde kitsch kavramı ilk olarak Fritz Karpfen'in 1925 yılında yayımladığı *Kitsch, A Study of the Degeneration of Art* adlı kitabında kullanılmıştır. 1930'lu yıllardan itibaren bu kavram İngilizceye ithal edilecek ve yine modernist bir çerçevede kullanılacaktır. Burada da, "sanatın özgün olmasına, dış dünyanın gerçekliğini temsil etme ve içerik açısından önemli olmaktan çok forma yaslanması gerektiğine ilişkin varsayımlar"dan yola çıkılıyor-

du. Bu çerçevede, sanat içsel bir zorunluluğun ürünü olarak görülüyor ve dıştan gelen bir talebi ve bir pazarı tatmin etme amacı bulunmuyordu. Gündelik hayatın sıradanlığına, yüzyselliliğine ve ikiyüzlülüğüne karşı bir tür çare olarak da öne sürölmekteydi. Bu bağlamda, tek geçerli sanat formu “modernist sanat”tı. Buna göre, akademik sanatın yanı sıra, modern sanat dışındaki diğler sanat formları da, ticari, özgün olmayan, samimiyetsiz, orta karar ve fena sanat olarak tanımlanıyordu. Burada şu husus da kaydedilmelidir: 1930’lu, 40’lı ve 50’li yıllarda kitsch üzerine yazanlar, sol çevrelerle bağlantılı Gre-enberg, Adorno ve Broch gibi yazarlar olup, kitsch’i yalnızca sanatla değil, “gerici” politik tavırlarla da bağlantı içinde algılıyorlardı. Bu yazarlar, kitsch’i, Hollywood filmleri, sosyal gerçekçi sanat gibi genel kategoriler üzerinden hareket ederek kavramlaştırırken, kitsch tanımları “paylaşılan özellikler”den değil, “ortak eksiklikler”den yola çıkıyordu (Kjellman-Chapin, 5-10).

Bu noktada, kitsch’in kavramsal tarihinin edebiyat bağlamındaki gelişimine bir göz atabiliriz: Edebiyat araştırmacısı Daniel Tiffany, kitsch’in kökeni konusunun tartışmalı olmasına karşın, 20’li ve 30’lu yıllarda kitsch üzerine yayımlanan ilk önemli makalelerin bu kavramı “şiiir bağlamında” ele aldığını vurgular. Tiffany, kitsch üzerine yazılmış erken dönem makalelerinin iki özelliğinden söz etmektedir. Buna göre, kitsch ıslahı mümkün olamayacak biçimde “sahte”dir, “sahte sanat”tır; bu bakımdan, Kjellman-Chapin’in yukarıdaki görüşleri çerçevesinde ele aldığımız ve sanat tarihinin belirli bir dönemine damgasını vuran “sahte sanat” konulu görüşler kapsamında düşünölmelidir. İkinci olarak da, kitsch’in kökleri Roman-tizm’dedir. Tiffany, bu görüşün hatalı olduğunu düşünür; çünkü kitsch’in başlangıcı 18. yy’daki Neoklasik döneme kadar götürölebilir. Öte yandan, söz konusu makaleler, popüler kültürle ilişkili ürünlerin çoğalmasının neden şiiir üzerinden gös-

terildiği konusunu açıklamaz. Tiffany bu bağlantıyı şu şekilde kurar: 18. yy'dan itibaren okuma-yazmanın yaygınlaşması, baskı tekniklerinin gelişmesi ve diğer bazı unsurlar, İngilizcenin yapısında kimi değişikliklere yol açmıştır. Seçkinlere özgü şiir, halk dilinden unsurları içselleştirmiş, balad türüne yönelik yeni bir ilgi ortaya çıkmıştır. Bunun sonucu, “sahte halk dili”nde yazılmış şiir türlerinin doğması ve yaygınlaşmasıdır. Bu “yeni dil”, *şiirsel kitsch'in hammaddesini oluşturur*. Bu dönemde ortaya çıkan, Macpherson'un *Ossian* fragmanları ve Chatterton'un *Rowley* elyazmaları gibi sahte şiirler konuyu örnekendirir. Yeni yazılmış ancak eski olma iddiasındaki çocuk şiirleri, halk şiirleri, melodramlar, gotik şiir ve köylü şiiri gibi türler üzerinden ilerleyen yeni edebiyat, nihai olarak, kitsch'i doğuracaktır. Bu kapsamda, edebiyatımızda “sahte arkaik metin” üretiminin en çarpıcı örneği kabul edebileceğimiz Rabia Hatun Şiirleri'nden söz edebiliriz. İlerleyen bölümlerde daha kapsamlı biçimde ele alacağımız bu “muhayyel şaire” ve ona mal edilen kıtalar, 40'lı yıllarda tartışmalara yol açmıştır. Kitsch bağlamında, “sahte şiirler”in bazen şiir kanonunu etkileyip değiştirebildiği de bilinmektedir. Rabia Hatun'un böyle bir etkisinin olup olmadığı konusunun araştırmacıların ilgisine muhtaç olduğunu kaydederek devam edelim.¹²¹

Özetle söylersek, *kitsch* kuramı açısından, konuşma diline ait unsurların “elit şiir dili”ne girmesi, *kitsch'in ilk ortaya çıkışına karşılık düşer; kitsch, elit kültürle halk kültürü arasında bir köprü işlevi görür*.¹²² Tiffany, şiirsel kitsch'e ilişkin ilk eleştirel yazının Francis Jeffrey tarafından 1810'da *Edinburgh Review*'da yayımlanan ve Walter Scott'ın *The Lady of the Lake* adlı baladına ilişkin makale olduğunu kaydeder. Buna göre, “popüler şiir”, şiir geleneğinden “aşırılan” pasajlardan oluşur; ancak “ciddi şiir”den farkı, kullandığı dilsel madde değil, bu unsurların gelenekten “nasıl alındığı” ve “nasıl düzenlendiği”nde yatar. Bir diğer deyişle, elit şiirle popüler

şiiir arasındaki farklılık, “şiiirin içeriği”ne değil, bu içeriğin nasıl düzenlendiğine ilişkindir. Popüler şiiirde söz konusu içerik unsurları “alınmış” ve “zevksizce” ya da “tutarsızca” bir araya getirilmiştir. Öte yandan, “popüler şiiir”in “elit şiiir”le bir yandan da aynı unsurları paylaşıyor olması, bu iki tür arasında dinamik bir ilişki bulunduğunu gösterir. Bu kapsamda, *kitsch, elit şiiirin kaçınılmaz bir yan ürünü olarak görülebilir.*¹²³

Kitsch’in ortaya çıkışına ilişkin kuramsal yaklaşımlar, teknik, endüstriyel ve ekonomik bir bağlam içine yerleştirilmelidir. Öncelikle, kitsch’in belirli bir grup sanatçı ya da tasarımcı tarafından gerçekleştirilen bir üretim, bir üslup özelliği olduğu söylenebilecektir. İkinci bir yaklaşım olanağı, kitsch’i, sanatın kitlesel üretimi ve yayılması sürecinde ortaya çıkan “zgl kitsch unsurları” üzerinden değerlendirmektir. Söz konusu unsurlar, kasti olmayıp, modern teknolojinin sanat dünyasına müdahalesinin yan ürünleri, bir diğer deyişle “kötü sonuç”ları arasındadır. nc olasılık ise, kitsch’i, söylediği estetik yalanı kabul etmeye hazır, vrelendiği kitsch sanatın etkisiyle, özgün sanat yapıtını da kitsch olarak algılayabilecek olan bir tüketicisi sınıfının perspektifinden görmektir (Calinescu, 249).

Kitsch’in varlığının maddi koşullarla yakından ilişkili olduğu açıktır. McHale’e göre, kitsch olgusuna yol açan duygusal ihtiyaçların doğması da tatmini de çağın üretim biçiminden bağımsız olarak düşünülemez. Daha eski dönemlerde, o dönemin zevkini belirleyen “seçkinlere” yönelen yaratıcı faaliyet ve artistik üretim, çağımızda “bütün bir toplumun beklentilerini karşılamaya” yönelmektedir: *Bu retimi sağlayan fiziksel koşullar ve malzeme daha önceki dönemlerde mevcut değildi.*

Yeni süreci ve bu sürecin formlarını daha önceki dönemlerden ayıran özellikler nelerdir? McHale’e göre, üç etken sayılabilir: 1- üretim yayılabilirliği ve kalıcılığı; 2- Kitle retimi ve dağıtım şebekeleri; 3- Kültürel formların, çoklu iletişim kanalları aracılığıyla hızlı yayılımı. Her üç koşul da, hızlandırılmış

Üslup değişikliklerine, tüketici ve katılımcıya koşulsuz biçim-
de açık, çok sayıda ve ulaşılabilir seçimin varlığına bağlıdır.
Buna göre, aynı anda farklı şeylerden hoşlanmakta bir çelişki
yoktur; “ya o ya öteki” yerine “hem o hem öteki” durumu söz
konusudur. Aynı anda Bach ve Beatles’dan hoşlanmak mm-
kndr. Kendi kültür dünyamız açısından bakıldığında, hem
caz, hem Arabesk, hem Klasik Türk Sanat Müziği seven ve
bu müzikleri “herkes”ten dinlemekten hoşlanan bir dinleyici
kitlesinin mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Bu olgu diğer sa-
natlara da yaygınlaştırılabilir ve “güzel olan her şeyden hoş-
lanmak” sözünde ifadesini bulan bir tavrı ifade eder. Tasvir
edilen bu olgunun daha önce sözü edilen “omnivor” (her şeyi
yiyen!) sanat tüketicisi kavramıyla ilişkisi açıktır. Burada şu
husus dikkate alınmalıdır: İnsanoğlu, ağımızda, malzeme
ve üretimin “kıtılığı” evresinden “bolluğu” evresine geçmiştir.
Endüstriyel retim, “nesnenin çoğaltılabilirliği”ni sağlarken,
sembolik olarak tüketilen, yani “modası geçen” nesneler, aynı
işlevi taşıyan ancak başka bir forma sahip diğer nesneler ta-
rafından ikame edilmektedir. Bu türden “hızla modası geçme
hali” daha önceki üretim biçimlerinde mümkün olamazdı
(McHale, 99-101).¹²⁴

Kitsch’in İşlevleri

Kültürel nesnelerin “kullanım işlevi” ile “sembolik statü iş-
levi” arasındaki ilişki ele alınırken, birbiriyle bağlantılı iki
eğilimden söz edilebilir: Bir yandan geçmişin ve günümüzün
kültürel yapıtlarını korumaya yönelik müzelerin sayısındaki
artış, bir yandan da günümüzün çoğaltılabilen nesnelere y-
nelik eğilim. Burada, günümüze ve geleceğe yönelik, maddi
anlamda geçici/uçucu ürünlere ilişkin eğilimle, geçmişi “ka-
lıcılaştırmaya” yönelik bir eğilim söz konusudur. Bu durum
bizi özgün yapıtla “seri-kopyalama” (röprodüksiyon) arasın-
daki ilişki üzerine düşünmeye yönlendirir. Sembolik etkinin

“tıpkı üretim”le aktarılma olanağı, kutsal nesneler söz konusu olduğunda daima geçerliliğini korumuştur. Burada, orijinalin büyümlü etkilerinin taklitte de bulunduğı kabul edilmektedir. İnsanların ikon statüsü kazanması da, sembolik özellik taşıyan spesifik nesne ve olgularla ilişki içinde ve çağın kitle iletişim kanalları üzerinden temsil edilmelerine bağılı olarak mitolojik bir işlev taşır (McHale, 106).

Kitlesel “tıpkı üretim”in sosyo-ekonomik-kültürel sınıflar ve buna bağılı olarak kitsch’le bağlantısı araştırmacıları uzun süredir meşgul etmektedir. Calinescu’ya göre -ucuz ya da pahalı- kitsch, sosyolojik ve psikolojik olarak burjuvazinin ya da orta sınıfın yaşama üslubunu yansıtır. Kişinin, yaşadığı mekânın atmosferiyle ilgili olarak nesnelerle kurduğu ilişki, Abraham Moles tarafından en az 7 davranışsal kategori üzerinden sınıflandırılmıştır. Bunlar, kendini tutan, hedonist, saldırgan, edinmecî, sürrealist, işlevci ya da sibernetik ve kitsch olarak sıralanabilir. Kitsch hali, “kendini tutma” davranış biçimiyle zıtlık ilişkisi içinde tanımlanmaktadır. Aslında, “kendini tutma” hariç bütün diğer kategoriler, “hedonizm” başlığı altında toplanabilir. Burada şu hususa dikkat edilmelidir: Orta sınıf aktif bir sınıf olup, hedonizmi de boş zaman faaliyetleriyle sınırlıdır; bu hedonizm “gevşeme”ye yöneliktir ve çalışma hayatını dengeleyici bir yönü vardır. Calinescu’ya göre, modern orta sınıf hedonizminin temel yönelimi, “tüketme isteğı”ni, tüketim bir tür “düzenleyici sosyal ideal” haline gelene dek uyarmaktır. Öte yandan, “tüketim olgusu”nu anlamak için, modernliğin bir diğer önemli vasfı olan “değişim duygusu”nu dikkate almak gerekir. Bu duygunun yol açtığı sonuçlardan biri, “erteleme ve kendini tutma ahlâkı”nın mümkün olmasını sağlayan “devamlılık ve tutarlılık beklentileri”nin zaafla uğramasıdır. Burada belki şu söylenebilecektir: Hristiyan ahlâkı bir erteleme ahlâkıdır; Avrupa’da dine dayalı dünya görüşünün zayıflaması, “değişim duygusu”nun yayılmasına

ve güçlenmesine yol açmış olmalıdır. Öte yandan, Calinescu, modernliğin “zamanın niteliğine ilişkin eski anlayış”ın bazı unsurlarını muhafaza ettiğini, böylece geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir süreklilik duygusunun devam ettirilebildiğini de kaydeder. Bu bağlamda, “gelişme” fikri, değişimin belirli bir izleği takip edeceğini, sürekli ve aşamalı bir ilerlemenin, az gelişmiş olandan çok gelişmiş olana doğru devam edeceğini varsayıyordu. Ancak modernlikle gelişme kavramı arasında kurulan bu ilişki uzun ömürlü olmamıştır; çağımızda “gelişme miti” tükenmiş görünmektedir. Onun yerine “modernlik miti” geçmiştir. Bu perspektiften görüldüğünde, “gelecek” hemen hemen “geçmiş” kadar gerçekdışı ve boş bir hal almıştır. İnsan varoluşuna ilişkin “tutarsızlık” ve “süreksizlik”le ilgili algı, “anlık eğlence”yi tek makul hedef haline getirmiştir. O yüzden tüketime yönelik itki ve “tüket ve at ekonomisi”ne ilişkin paradoksal bir kavram ortaya çıkmıştır. Günümüzün “şimdi ve burada” anlayışının kökeninde de bu perspektif bulunmaktadır diyebiliriz.¹²⁵

Kitsch, “değişim terörü”ne ve kronolojik zamanın, “gerçekdışı bir geçmiş”ten “gerçekdışı bir gelecek”e yönelik akışının anlamsızlığına karşı geliştirilmiş bir tepki olarak tanımlanabilir. Bu durumda, “boş zaman” bir tür yük olarak görülmekte ve kitsch zamanı “öldürme”nin kolay bir yöntemi olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece, hem işin hem de boş zamanın bayağılığından kaçmak mümkün olabilecektir. Kitsch’in eğlencesi, “müthiş ve anlaşılabilir bir sıkıntı hali”nin öteki yüzüdür. Calinescu, kitsch’in rahatlatıcı ve haz verici olduğunu, verdiği hazzın tepkisel bir özellik taşıdığını söyler. Kitsch, bir “boşluk duygusu”nu doldurmaya hizmet eder. Bu açıdan bakıldığında, modern dünyaya özgü bir tür ruhsal boşluk duygusuna verilen cevaptır (Calinescu, 244-248, 251).

Kitsch Kuramcıları

Bu noktadan itibaren kitsch kavramı üzerinde fikir yürütmüş olan başlıca kuramcıları ele almak istiyoruz. Söz konusu yazarların önemli bir bölümüne metin içinde ayrıca göndermeler yapılmış olup, burada görüşlerinin kısaca temsil edilmesi hedeflenmiştir.

Greenberg

Erken dönem kitsch kuramcısı Greenberg'in 1939 tarihli "Avant-garde and Kitsch" adlı makalesi, kitsch çalışmaları alanında etkileri günümüze dek uzanan bir dönüm noktası oluşturur. Greenberg'in en önemli tezi, aynı konuda fikir yürüten ve yine etkileri günümüze dek süren Adorno'nunkinden farklı olarak, kitsch'in kitlelere empoze edilmesinden çok, "kitleler tarafından talep ediliyor olduğu görüşü"dür. Bu alanın önemli araştırmacılarının başlıca iki kampa ayrıldığı söylenebilir. Özetle, Adorno, Horkheimer gibi düşünörlere göre, kitsch çalışan sınıflarla yani "kitle"yle alâkalıdır. Broch, Calinescu, Benjamin gibi isimlere göreyse, kitsch "orta sınıf"la ilgilidir; endüstrileşme ve Aydınlanma'nın doğurduğu yeni düzenin bir ürünüdür. Greenberg ise daha elitist bir pozisyonadadır: Tüketici tarafından talep edildiği için, kapitalizmin bu ihtiyaca cevap vermekten, yani kitsch üretmekten başka çaresi yoktur. Greenberg'e göre, kitsch modernliğin iki problematik karakteristiğinden kaynaklanır. Bunlar "kentlileşmiş kitleler" ve "okur-yazarlığın yayılması" olgularıdır. Bu olguların bir sonucu olarak, sanat kendisini değerlendiremeyecek kitlelere açılmış-

tır. Kitsch ürünlere yönelik talep ve bu talebin karşılanmasına yönelik üretim, sözü edilen kitlelerin “sanat/edebiyat”a ilişkin beklentileriyle ilintilidir (Holliday-Potts, 62, 77-78).

Greenberg yukarıda kaydettiğimiz “Avant-garde and Kitsch”i yazdığında henüz “Troçkici” evresinde olup, bu dönemde sosyalist amaçları ve ilerlemeci bir modernizmi savunuyordu. 1961 yılında “Modernist Painting”i yazdığında ise bu evreyi aşmış ve sanat-politika bağlantısını kestiği bir döneme varmıştı. *Bu evrede Greenberg avangard’ı apolitik bir modernizme bağlar.* Greenberg’in avangard’ı apolitik olarak nitelemesi, kavramı politik bir çerçeveye yerleştiren Peter Bürger ve Poggioli’nin görüşleriyle çatışma halindedir. Greenberg, natüralistik, kolay ve toplu üretilen sanata karşı olma noktasında kitsch üzerinde çalışan bazı yazarlarla anlaşır. Buna karşılık, ortodoks Marksist yazarlardan farklı olarak, “halk sanatı”nı desen kopyacılığı, kitlesel desen üreticiliği ve sanatçıların bireysel olarak öne çıkmamaları gibi nedenlerle kitsch’e yaklaştırır. Greenberg, kitsch’in estetik bir angajman alanı olabileceğini kabul etmediği gibi, halk sanatının da soyu tükenmiş olduğunu öne sürer. Buna göre, halk kültürü kitsch tarafından tehdit edilmekte, “endüstrileşmenin ve şehirleşmenin ürettiği kitsch” halk sanatını öldürmektedir: Şehre yerleşen köylüler, kırsal kesim sanatına duydukları ilgiyi kaybederler (Kurczynski, 67-69, 75).

Greenberg’in görüşlerini avangard üzerinden kapsamlandırabiliriz. Avangard’ın “sanatsal süreçler”i taklit ettiği söylenebilirse, kitsch’in de “bu süreçlerin etkileri”ni taklit ettiği söylenebilecektir. Klasik toplumlarda “güçlü bir elit” ve “gücsüz bir çoğunluk”un ilişkileri, ikinci grubun birinci grubun kültürüne “hayranlık” duyması olgusuna dayalıdır. Halk, üst sınıfın idaresinden hoşnutsuzluk duymaya başladığı andan itibaren, o sınıfın kültürünü de eleştirmeye başlar; bu tatminsizliğin yarattığı “kültür karşıtlığı” ise kendisini püritanizm hatta faşizm

üzerinden ifade eden bir tepkisellikle ortaya çıkar. Greenberg şu hususa dikkat çekmektedir: Üst sınıfın kültürü insan yaratımlarının en “yapay” kesimini oluşturur; halk doğal bir eğilimle Picasso’nun resimlerine yönelmez; resim görmek istediği zaman kitsch’e yönelir; çünkü kitsch çaba gösterilmeden hoşla gitme özelliğine sahiptir.¹²⁶ Kitsch’in otoriter rejimlerde öne çıkması, kitlelerin düzeyini yükseltmemeyen yönetimlerin, kültür ve sanatı kitlelerin düzeyine çekerek onlara yaranma çabasıyla ilgilidir. Avan-gard’ın bu yönetimlerde reddedilmesinin nedeni, taşıdığı eleştirel yönden çok, anlaşılmasının “zor” olması ve propaganda amaçları için kullanılamamasıdır. Kitsch ise diktatörü halkın ruhu ile bağlantı içinde tutar (Greenberg, 116, 120-3).

Greenberg’in düşüncesinde, “sanat yapıtı” denilen şey, “kendi içinde ve kendisinden bağımsızlaştırılamayan bir değer”e sahiptir; bu değer ayrıştırılamaz ya da tartışılmaz. Bu nedenle, bir yapıt ya sanat yapıtıdır ya da değildir. Kitsch ise, avangard gibi, endüstrileşmenin etkisiyle doğmuştur ve “ticarileşmiş sanat ve edebiyat”ı ifade eder. Kitleler “gerçek kültür”e duyarlı olmamakla birlikte, yine de, ancak “bir tür kültür”ün tatmin edebileceği bir “oyalanma ihtiyacı”ndadır; bunu da kitsch karşılar. Kitsch, öncelikle “kentli çalışan sınıf”a yönelmiş olmakla birlikte, kırsal kesime de yayılarak, halk sanatının silinmesine yol açmıştır. Öte yandan, Greenberg yüksek sanatın zorluğunu kabul eder ve kitsch’in kolaylığı sebebiyle bütün gün çalışan insanlar için daha uygun olduğunu dile getirir. Buna karşılık, kitsch’in asıl kötülüğü sosyo-politik açıdan ilerlemeci bir işlev taşıyamamasıdır. Burada, avangard ile kitsch arasında bir ayrım yaparak, ilkinde ilerlemeci, diğerine statükoyu koruyucu, dolayısıyla gerici bir işlev verir. Greenberg, yapıta değişmeyen bir öz izafe eder; A. Boylan, bu görüşün büyük ölçüde kabul gördüğünü söyleyerek Greenberg’i eleştirmeye girişir: Kitsch ve zevk kavramları üzerinde farklı sonuçlara

ulaşan, ancak bir yandan da Greenberg'in kitsch'in bir öz olduğu yolundaki görüşünü destekleyen iki farklı kuram vardır. Bourdieu yapının bir tür sabit özü olduğunu kabul eder ve kitsch niteliğini reddetmek yerine bu niteliğin farklı gruplar için ne anlama geldiği konusu üzerinde durur. Olalquiaga da yine sanat ve kitsch zıtlığı üzerinde durmaktan çok, kitsch'in ölüm duygusu üzerinde kontrol ve bir tür rahatlama sağlayamaya yöneldiğini kabul eder. Ancak o da kitsch'in bir öz olarak mevcut bulunduğunu ve Greenberg'in ikili zıtlık modelini kabul eder. Yazar, kitsch'e ilişkin bu kabulün, kitsch'in anlam ya da işlevini tartışmaya açarken, bir yandan da bilinebilir bir nitelik ya da öz olduğunu varsaydığını, bu paradigmanın cinsellik, cinsiyet ve ırk gibi unsurları dikkate almadığını, çünkü vurgunun nesnenin nitelikleri üzerinde kaldığını savunur (Boylan, 131-2).

Broch

Görüşlerinden çeşitli vesilelerle söz ettiğimiz Broch, kitsch'in modernite içinde ortaya çıkışını Romantizm'in "estetik ideali"nde meydana getirdiği değişikliğe bağlamaktadır.¹²⁷ Romantik dönemde, "estetik ideali" geçmişteki "aşkınlık" özelliğini kaybetmiş ve yalnızca "bireysel, sonlu sanat yapıtları"ndaki "içkinlik" üzerinden algılanmaya başlamıştı. Broch'a göre, kitsch "düzenli ve kurallı bir geçmişe ilişkin nostaji"yi en basit ve doğrudan biçimde yatıştırma yoludur. Tarihsel ya da çağdaş "gerçeklik"ın yerine "klişe"leri geçiren kitsch, genellikle romantik dünya görüşüyle ilişkili bazı duygusal ihtiyaçlardan beslenir (Calinescu, 239).

Broch, "bilimsel bilgi" gibi "sanat"ın da, sonsuza dek ilerleyen ve hedefe ulaşmaya olanak vermeyen (ya da ancak "sonsuzluk"ta olanak veren) sistemler kurduğunu belirtir. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir: Bilimde hedef "gerçeklik"ken, sanattaki hedef "güzellik"tir ve her iki hedef de Platonik ideal-

ler oldukları için “ulaşılamama özelliği” taşır. Bir diğer deyişle, “gerçek”e ya da “güzellik”e giden yolda bir keşif bir diğerini izleyeceği için, “hedef” daima ötelelerde, sistemin dışında kalacaktır. *Hedefin sistemin dışında olduğu sistemler “açık sistem” olarak nitelenmektedir. Bunun karşısında ise, hedefin sistemin içinde yer aldığı, yani ulaşılabilir olduğu “kapalı sistem”ler yer alır.* Kitsch’in anası olduğu öne sürülen Romantizm bu anlamda kapalı bir sistem olma özelliğindedir; çünkü Platonik bir ideal olan “güzellik”in “bireysel sanat eserinin hedefi” olması gerektiğini öne sürer. Broch’a göre, Romantik sanatta olsun, Akademik sanatta ve kitsch’te olsun, sistemin “sonlu” olması, yani “ancak sonsuzlukta elde edilebilecek hedefin somut yapıta başarılması” yönünde bir eğilim vardır. Bu bağlamda kitsch, Romantizm’in “dünyevi olanı ezeli olanın seviyesine yükseltme isteği”ne bağlı olarak ortaya çıkmıştır, o nedenle de “kötü sanat” değildir, sanat alanının dışındadır, o sistemin zıddını ifade eder. Bu açıdan Romantizm, kendisi kitsch olmamakla birlikte, “kitsch’in anası” sayılabilir. Bazen bu ikisini ayırmak güçtür.¹²⁸

Broch “açık” ve “kapalı” sistemleri nasıl ayırabileceğimiz sorusuna şu cevabı verir: “Açık sistem”ler ahlâki sistemlerdir; düzgün bir insan olmanın zorunlu koşullarına işaret ederler. “Kapalı sistem”ler ise basit oyun kuralları gibidir; kapalı sistem, insan hayatının kontrol altında tuttuğu kesimini, ahlâki değil estetik açıdan değerlendirilebilecek bir oyuna dönüştürür. Bu sistemin kişisi, oyunun kurallarını yerine getirdiği sürece başka sorumluluklara sahip değildir. Söz konusu kurallar bazı gerçekliklerin “taklit edilmesiyle” elde edilir ve yazarın görüşüne göre içinde “kötülük tohumları”nı barındırır. Özetle söylenirse, kitsch izleyicilerinden “güzel” çalışmalarını beklerken, ahlâki sistemler “iyi” çalışmalarını gerektirir.

Öte yandan, ahlâk sistemleri de uzlaşlar olmadan var olmaz ve bu kurallara uyan kişi ister istemez estetik bir faaliyet

göstermek durumundadır. Bu anlamda, kitsch'ten etkilenen bir hayat için ne söylenebilir? Dünyevi olanla ilahi olanı bir araya getirmeye çalışan “kitsch-sever”, hayatını nasıl bir sanat eserine dönüştürebilir? Broch'a göre, bunu *gerçekliğin üzerine gerçekçi olmayan uzlaşılar empoze ederek, gerçekliği sahte bir şema içine hapsederek yapar*. Ahlâki ve estetik kategorileri karıştırdığının farkına varmaz. Bu açıdan nevrotik sanatla kitsch arasında bir bağlantı vardır.¹²⁹

Broch, kitsch'in özünün, “ahlâk kategorisi” ile “estetik kategorisi”ni karıştırmasında gizli olduğunu söyler. Bu bağlamda, kitsch nitelikteki edebi eserler, zaman zaman natüralistik bir karakter taşımalarına ve gerçekçi bir terminoloji kullanmalarına karşın, “kitsch roman” dünyayı olduğu gibi değil, “olmasını istediği gibi” ya da “olmasından endişe ettiği biçimde” yansıtır. Kitsch'in kullandığı gerçekçi terminoloji gündelik hayatı yansıtmak yerine, daha önce olmuş şeylere, hazır ve klişe ifadelerle dayanır.¹³⁰ Broch'a göre kitsch üreticisi “kötü sanat” üreticisi, yaratıcı gücü eksik ya da hiç olmayan bir kişi *değildir*. Estetik açıdan değil ahlâki açıdan, kötülüğü arzu eden biri olarak yargılanmalıdır. Bu açıdan, *değerlerin aşındığı çağlar kitsch dönemleridir*.¹³¹

Broch, psikolojik bir perspektiften yürüttüğü analizinde, kitsch'in varlığının aşağıda ayrı bir bölümde ele alacağımız “zevksiz&görgüsüz”ün (kitsch-man) varlığına bağlı olduğunu belirtmektedir. Bu kişilik sanat yerine kitsch üretir ve tüketici olarak da bu tür ürünü kabul etmeye hazırdır. Broch'a göre, sahteliği temsil eden kitsch, bu sahteliğe ihtiyaç duyan kişiyi yansıtır. Dorfles'a göre de, bu kişinin özelliği, eğitimsizlik ya da deneyimsizlikten çok, sanata hoş gitme, dekorasyon ve statü sağlama özelliklerini atfetmesi; sanat yapısından yorucu, eleştirel ve ciddi olmasını beklememesidir. Bu açıdan, sanatın “yaratım”ından çok “kullanım”ıyla ilişkilidir (Broch, 49, 62-63, 65, 71-71, 76).¹³²

Adorno

Adorno 1970'te yayımlanan *Estetik Kuramı* adlı yapıtında iki soru sorar: 1- Modern sanat geç kapitalizmi aşabilir mi? 2- Modern sanat dünyanın değişimine katkıda bulunabilir mi? Adorno'ya göre, sanatın eleştirel bir işlevinin olabilmesi için toplumdan bağımsız olması gerekir; ancak bu bağımsızlık bir yandan da bir yanılısamadır. Sanat belirli sosyo-tarihsel koşullarda üretildiği için, o koşulları üreten toplumun çelişkilerini içinde barındırır. Bu sorunlar toplumun kendi içinde çözülmedikçe, gözlemci tarafından da çözülmemektedir ve böyle bir çözümleme yakın bir zamanda ortaya çıkamaz.

Adorno'ya göre sanatın işlevi toplumun dışındaki bir duruma bir göz atma olanağı vermesidir. Kant gibi Adorno da sanatı "toplumla gerilim ilişkisi" içinde görür; ancak Kant'tan farklı olarak, sanatın ahlâki gelişime değil, politik bilince yöneliğini söyler. Adorno'ya göre, modern (kavramsal) sanatın dışında, sanat yapıtlarının çoğu, izleyiciye geçici bir kaçış olanağı vermenin dışında bir şey sağlamaz (Holliday&Potts 54). Konu şöyle açıklanabilir: Calinescu, *Theory of the Leisure Class*'ın (1899) yazarı Thorstein Veblen gibi bazı isimlerin, orta-geç 19. yy'ın koşullarının bütün kültür tarihine uyarlanabileceğini düşündüklerini kaydeder; buna göre kültür "saldırganca bir gösteriş yapma faaliyeti"nin sonucunu gösterir; "gösteriş amacıyla tüketim" en eski kültürlerden itibaren belirleyici bir özellik taşır. Calinescu, sanatın, hatta "modern ticari sahte-sanat"ın bile yalnızca statü arayışıyla açıklanamayacağını kaydeder. Kitsch sevenler prestij peşinde olabilir ancak zevkleri bununla sınırlı değildir. Kitsch'in belirleyici niteliği, açıkkuçluluğu (indeterminacy), belirsiz halüsinasyon uyandırma özelliği, sahte rüya hissi ve çabuk bir "duygusal boşalma" (katharsis) vaadidir. Adorno, kitsch'in temel modernliğini vurgulayarak şu gözlemi yapar: Veblen, sözünü ettiği tür-

den kitsch'in tarihsel gerekliliğini yanlış değerlendirmiştir. Veblen'in "dikkat çekici tüketim" alanında işlevsel olan nesneler dünyası, aslında bir yapay imgeler dünyasıdır. Bu dünya, boş bir mutluluk vaadi taşıyan, aslında nesnelerin soyut bir düzlemde birbirinin aynı olmasının neden olduğu kaçış gereksinimini ifade eder.¹³³

Nietzsche'nin "güce yönelik irade" kavramından yola çıkan Adorno, aklın başkalarının kontrolü için kullanıldığını ve evrensel kuralların hakimiyetin bir formu olduğunu öne sürer. Öte yandan, Nietzsche "hakimiyet"i "insan doğasının bir sonucu" olarak görürken, Adorno "hakimiyet"i "sosyal koşulların bir sonucu" olduğunu söyler. Adorno'ya göre sanat yapıtı "formu ve içeriği arasındaki diyalektik çelişki"nin yol açtığı bir etkiye sahiptir; bu etki, izleyiciyi sanat yapıtının "gerçeklik"i ya da "sahtelik"i konusunda yargıda bulunmaya götürür. Bunun yapılabilmesi için, izleyicinin hem sanat yapıtının "içsel diyalektik"ini hem de bu sanat yapıtının üretildiği "sosyal-tarihsel koşulların çelişkileri"ni tanıması gerekir. Yapıtın "gerçeklik içeriği", aynı anda, hem "statükoyla çatışma" ve hem de "çözümün nasıl olacağını gösterme biçimi"dir. Kitsch ise mevcut sosyo-ekonomik koşulları güçlendiren bir "yalan"dır (Holliday&Potts, 53, 55).¹³⁴

Benjamin

Walter Benjamin'e göre, sanat köken olarak büyü ve dinsel tören fikrine bağlıdır; sekülerleşme sürecinden sonra da bu döneme ait bazı özelliklerini muhafaza etmiştir. Ancak, "mekânîk kitlesel üretim"i başlamasıyla bu alanda bir kriz durumunun ortaya çıktığı görülür. *Sanat yapıtı "ritüel"e dayanma özelliğini kaybetmiş, bunun yerine "politika"ya dayanmaya başlamıştır.* Benjamin'e göre, "eski sanat" zevk almaya yönelirken, "politik sanat" eleştirel bir angajman yaratır. Bu açıdan, "kitlesel olarak algılanan sanat"ın aynı zamanda "devrimci bir potansiyel"

de taşıdığı söylenebilecektir. Bu noktada Benjamin ile Adorno arasında bir fark ortaya çıkar: Adorno, zihinsel gelişmenin az sayıda insanda gözlemlendiğini, bu kişilerin kitleleri yönlendirme görevi olduğunu söyler. Benjamin ise yeni teknolojilerin kitlelere eleştirel bakış kazandırabileceği kanısındadır. Bu iki görüş arasındaki gerilim henüz çözüme ulaşmamıştır. Benjamin'e göre sanat yapıtının biri "teşhir değeri" öbürü "kült değeri" olmak üzere iki tür değeri vardır. *Sanat yapıtının ritüelden kurtulması, teşhir değerinin öne çıkması sonucunu vermiş* ve izleyici için "eleştirel bir alan"ın açılmasına yol açmıştır. Bu durum "kutsal mesafe"den "algısal yakınlık"a yönelik bir geçişi ifade eder (Holliday&Potts, 56-57, 69-70).

Benjamin, kitsch ve avangard'ı Sürrealizm üzerinden eşdeğer kabul ederek, Greenberg'in kitsch ve avangard zıtlığı üzerinden kurduğu kurama karşı çıkmış olur. Bu model, "Peter Bürger'in tarihsel avangard'ı, sanatı gündelik hayat pratiğine entegre etmeye yönelik modelinin öncüsü" olarak da kabul edilebilir.

Tiffany, Benjamin'in Dadaizm'i Baudelaire'in şiiriyle karşılaştırdığını belirtir: Baudelaire, şiirin fetişistik özelliklerinin, bir nesne olarak cazibesinin, bir protesto ve tahrip aracı olarak etkisini arttırdığını düşünmektedir; okuru şiiri alegorik anlamda bir nesne olarak tüketmeye davet eder. Nesne aynı zamanda Baudelaire'in yaratmak istediği "sözel klişe"ye karşılık düşer: *Benjamin'e göre, kitlesel olarak üretilen nesneler, Baudelaire'in "sözel klişe"ye ilişkin modelini oluşturur.* Böylece, sözel klişe, şiirin obje koşullarına dahil edilmesine olanak sağlar. *Klişenin tekrarlanabilirliği, estetik karşılığını beylik sözler antolojisinde, reklam cıngılında, şiir nakaratında bulur;* bu açıdan ticari nesnenin yeniden üretilebilirliğiyle örtüşür. Yüzeyselliği ve anlamın kıtlığı açısından ticari nesne gibi, alegorik bir ekran, bir ifade ortamı oluşturur. Benjamin'e göre, "şiirsel klişenin (kitsch'in) özü", "alegorinin bilmecemsi maddesidir." Söz konusu klişeler ve alegori sanat yapıtını çevreleyen

“aura”ya ilişkindir: “Aura”, zaman ve mekânın oluşturduğu, kendine özgü bir mesafe oluşturan tuhaf bir dokudur. Spicer’a göre, Baudelaire’in temsil ettiği avangard, şiirin kendi güzelliğini iptal etmesi, şiirin çağdaş tüketim nesneleri ve tüketim zevkleri ile çatışmasını (eğer intiharı öngörmüyorsa!) tedavi etmeye yönelen, homeopatik bir tutumu gösterir (Tiffany, 20, 214-15, 230).

Macdonald

Dwight Macdonald’ın “Masscult and Midcult” adlı makalesi (1960) Greenberg’i izleyerek kültürü iki zıt bölüme ayırmakla birlikte, “yüksek kültür”-“kitle kültürü” ayırımına bir de “orta kültür” (midcult) kavramını ekler. Kitsch’in işlevlerinden biri, izleyicisine/okuruna her şeyin yolunda gittiği duygusunu vermektir! Bu anlamda, izleyici/okur “çirkin” modern sanatın rahatsız edici etkilerinden, gündelik hayatın dertlerinden bir kaçış olanağı sağlar: Modern sanat, izleyicisine cazip gelmeyen şeyleri, örneğin eski boru ya da inşaat malzemesi gibi materyalleri kullanıyor olabilir! Kitsch ise tıpkı süslü bir biblo gibi, bir taraftan “zenginlik” hissi, bir taraftan da modern sanatın “çirkinliği”ne karşı bir güvenlik duygusu verir. Öte yandan, tartışma dönüp dolaşıp sanatın işlevi konusuna gelmektedir: Rahatlatmak mı yoksa rahatsız etmek mi? Ya da hoşnut bırakmak mı hoşnutsuz kılmak mı?

Macdonald’a göre, “orta kültür”, “yüksek kültür”le “kitle kültürü”nün doğal olmayan ilişkisinden doğar ve tek amacı kitleyi memnun etmektir. Bunu yaparken yüksek kültürün standartlarına saygı gösteriyormuş gibi davranır, bir yandan da bu standartları sulandırır ve bayağılaştırır. Bu durum, kitsch’in “kıyı”dan “merkez”e uzanmasını ve merkezle kıyı arasındaki ayrımı silmesini gösterir. “Orta kültür” yayılırken “yüksek kültür” yok olma tehdidiyle karşı karşıyadır. Macdonald’ın bu soruna yönelik bir çözüm önerisi yoktur (Banai, 108-9).

Calinescu

Çağımızın önde gelen “modernlik” araştırmacılarından Calinescu, Greenberg’in olduğu kadar Broch ve Adorno’nun görüşlerini de yansıtır. Greenberg ve Broch’un görüşleri kapsamında, kitsch’in estetik açıdan ve teknolojik açıdan “modern” bir olgu olduğu görüşünü savunur: Kitsch, içinde bulunduğu çağın estetik üsluplarından biridir. İkinci olarak, “sanat eseri”nden farklı biçimde, yalnızca izleyicisi için yaratılmıştır. Bu görüşlerin temelinde, demokratikleşmenin standartların düşürülmesi sonucunu verdiği anlayışı yatar. Adorno’nun görüşleri ise Calinescu’ya şu şekilde yansır: Kitsch’teki “taklit isteği” ile gerçek “sanat ihtiyacı” arasında bir ayrım vardır; kitsch “estetik bir kaçış alanı” sağlamakla birlikte bu geçici bir durumdur; rahatlama sağlamasının nedeni malzemesinin “önceden hazmedilmiş” olmasıdır; yani izleyicisinden/okurundan çaba beklemez. Öte yandan, Calinescu, Adorno’nun “kitle”lerle “çalışan sınıflar”ı özdeş saymasını doğru bulmaz; *kitsch daha çok “orta sınıf”ın ihtiyaçlarına karşılık verir ve bunu bütün topluma yayar.*

Broch gibi Calinescu da kitsch olgusunun ortaya çıkmasında “dinsel inançtaki gerileme”nin etkilerini dikkate alır. Modern çağda sofuluk ve “tatminin geciktirilmesi hali”nin yerine, eğlenceye yönelme eğilimi geçmiştir. Buna ek olarak, “modernlik” ile “gelişme fikri” arasındaki bağlantı da kopmuş, hem geçmiş hem de gelecek içeriklerini kaybetmiş, onların yerine “şimdiki anın sağladığı eğlence” geçmiştir. Bu eğlence, orta sınıfın boş zaman faaliyeti olup, “orta seviye ilkesi” uyarınca, “en az zaman ve çaba ile elde edilebilecek eğlence”dir. Bu kapsamda, kitsch sıkıntının *alternatifini*, “kolay zevk”i temsil eder (Holliday&Potts, 64-65).

Calinescu, kitsch’in yüksek sanatla ilk tanışmaya yol açarak pedagojik işlevler taşıyabileceğini kabul eder. Öte yan-

dan, yüksek kültür, yalnızca sosyal elitin tanımladığı bir olgu değildir; karmaşık yapıları sebebiyle, ileri anlama ve deneyim gerektiren yapıtları içerdiği için, yüksek kültürdür (Kurczynski, 93).

Anahtar Kavram: “Zevksiz&Görgüsüz” (Kitsch-man)

Kitsch kavramının evrimine yönelik görüşlerden anlaşılabacağı gibi, bu olgunun ortaya çıkışı, insanlık tarihinin geçirdiği belirli sosyo-ekonomik-kültürel dönüşümlerle yakından ilişkilidir. Dinsel otoritenin zayıflaması, Aydınlanma çağı, Romantizm, Endüstri Devrimi, kentlerin büyümesi, okur-yazarlığın artması, düzenli iş ve ücretli izin gibi çok sayıda etken, bilinen dünyanın çehresini değiştirmiş, yeni sosyo-kültürel sınıfların ve “yeni bir insan tipi”nin doğmasına yol açmıştır.¹³⁵ Kitsch’in ortaya çıkmasını, birçok bakımdan, bu yeni sınıfların ve bu “yeni birey”in varlığına bağlayabiliriz. Eleştiri terminolojisiinde “zevksiz&görgüsüz” (kitsch-man) olarak adlandırılan bu yeni karakter, yukarıda sözü edilen büyük ölçekli grupları, yani “yeni” sosyo-ekonomik-kültürel sınıfları oluşturan insan bireyini tanımlar. İncelememizi “zevksiz&görgüsüz”ün nitelikleri üzerinden ilerletme yoluna gidiyoruz.

Kitsch konusunda çalışan isimlerden Hermann Broch, psikolojik bir perspektiften yürüttüğü analizinde, kitsch’in varlığının “zevksiz&görgüsüz” olarak tanımladığı “tip”in varlığına bağlı olduğunu belirtmektedir. “Zevksiz&görgüsüz”, kitsch olmayan durum ve nesneleri bile kitsch olarak algılayan, “estetik tepkinin istemsiz bir parodisi”ni oluşturan kişidir. Yalnızca kültürel eserleri değil, örneğin, turist olduğu zamanlarda, doğal görünüşleri de kitsch’leştirir. “Zevksiz&görgüsüz”ü belirleyen şey, sanatsal ya da güzel olana ilişkin “kusurlu bir hedonizm”dir; boş zamanını mümkün olan *en büyük heyecan*’la

doldurmak ve bunun için mümkün olan *en az çaba'yı* göstermek ister. Bu bakımdan, “zevksiz&görgüsüz” kavramı estetiğin yanı sıra ahlâki bir perspektiften de ele alındığı zaman açıklık kazanır. Bu kişiliğin estetik tavrı, temel bir “ahlâki yetersizlik”i ifade eder. Broch’a göre, kitsch sistemi izleyicilerinin “güzel bir biçimde çalışmalarını” gerektirir, halbuki sanat bir “ahlâki” sistemdir; güzel değil “iyi çalışma” ilkesine göre işler. Bu perspektiften görüldüğünde, kitsch, sanatın değer sistemi içinde “kötülük unsuru”nu temsil eder. Bu kötülük unsuru, esas olarak bir “yalan söyleme hali”ni gösterir; *kitsch estetik bir yalandır* (Calinescu, 259-60).

Dorfles’a göreyse kitsch’ten ahlâk bağlamında söz edilecekse, iki hususun dikkate alınması gerekir: 1- Kitsch, esas olarak duyguların saptırılması, gerçek duygunun yerine taklit duygunun geçirilmesidir. Burada, gerçek duygunun yerini bir “aşırı duygululuk” hali almaktadır. 2- Etik unsuru ne kadar yoğun bir biçimde devreye girerse, estetik unsuru da o ölçüde zayıflar. Kitsch, örneğin pornografide olduğu gibi, “kurgusal bir ayıp” ve yine kurgusal bir haz duygusunun, “gerçek ayıp”ın ve hazzın yerini almasını gösterir (Dorfles, 221). “Zevksiz&görgüsüz”ü pornografi üzerinden tanımlayan Volli’ye göre, pornografi ve buna bağlı olarak “porno-kitsch”, insanın seks karşısındaki tutumunu kültürel ve tarihsel açıdan örneklendirmektedir. Pornografi, “baskılama” ve marazilik nedeniyle deformasyona uğramış bir tür erotizmi ifade eder. Porno-kitsch ise pornografinin “zevksiz&görgüsüz” için uyarlanmış sahte, hastalıklı, abartılı bir türüdür. Porno-kitsch, gerçek sevgi ve seks olgularının zıddını temsil etmekle kalmaz, kabalığını ve gerçekçiliğini sistematik örtme teknikleriyle kapatarak pornografiyi inkâr etme özelliği de taşır.

Buna göre pornografi, “insan cinselliğinin her türlü günahın özünü ve sembolünü oluşturduğu yolundaki dinsel anlayış”ın yarattığı baskıya yönelik bir tepkiyi göstermektedir.

Porno-kitsch ise “zevksiz&görgüsüz”le birlikte ortaya çıkmış olup, bu karakterin cinselliğini ne tam anlamıyla kabullenebilmesi ne de bir günah sayarak reddedebilmesine bağlı olarak, *cinselliği estetik ya da bilimsel bir şey haline getirerek mazur gösterme çabasını ifade eder*. Volli’ye göre erotik unsurları “utandırıcı”, dolayısıyla pornografik hale getiren şey, cinselliğin nasıl kullanıldığını belirleyen öznel tutumdur; aynı tutum, erotik unsurların içeriğini boşaltan ya da yerini değiştiren bir “bağlamından çıkarma” işlemi aracılığıyla, erotik konuyu porno-kitsch’e dönüştürür. Bu çerçevede, pornografik dilin, örneğin Propp’unkine benzer biçimde analiz edilmesi yararlı sonuçlar verecektir.¹³⁶ Porno-kitsch’in kullandığı yöntemlerden biri “ahlâk kitsch”i olarak tanımlanabilecek, *cinselliği yarı bilimsel, ya da anti-septik bir alan olarak gösterme yöntemidir*. Bu bağlamda, “örtmece”¹³⁷ (euphemism) en çok kullanılan taktiktir. Pornografik resim ve filmlere eşlik eden “yalancıkta açıklama”lar bu kategoriye girer; bunun öteki ucunda mitsel abartı unsurlarının devreye girdiği ve yine “sahtelik” duygusu taşıyan teknikler vardır. Volli, porno-kitsch’in varlığının, “zevksiz&görgüsüz”ün erotik materyale ilgisinin bir tür röntgencilik olduğunu *kabullenememesinden* kaynaklandığını belirtir. Porno-kitsch’in gerisinde, pornografiye ahlâki mazeret bulmanın yanı sıra, bir de estetik “temize çıkarma” olgusu vardır. Burada, seçilen iletişim aracının kitsch’i “yükseltmek” kullanılması söz konusudur. “Yapay avangard” yazma üslubu bu amaçla kullanılır. Metafor ve şiirsel imge kullanımı da aynı amaca hizmet eder. Bu imgeler arasında mantıksal ya da estetik bir bağlantının bulunması ise gerekmez. Okura “sanatsal yazı” ile karşı karşıya olduğu duygusunu vermek yeterlidir. Bir yandan da, okurun cinsel açıdan uyarılması için gereken malzemenin sisteme dahil edilmesi başarılır (Volli, 224, 226-7, 230).

“Zevksiz&görgüsüz”ün ahlâki durumuna ilişkin görüşleri psikolojik bir perspektif üzerinden geliştirebiliriz. Calinescu’ya göre, “yüzeysellik birleşmiş pasiflik”, kitsch’i özendiren zihin durumunun koşuludur. Kitsch izleyicisi, “zevki ve duygusal ihtiyaçları kitle kültürü teknisyenleri tarafından manipüle edilen bir izleyici kitlesi” olarak ortaya çıkmıştır. Macdonald bu kitlenin “aynı bireyde, bir çocuk’la yetişkin bir izleyici’nin bir araya gelmesi”nden oluştuğunu söyler: “Yetişkin izleyici”, çocuksulaşmaya yönelik psikolojik bir gerilemeye uğramıştır; bu kişi, kitsch aracılığıyla kendi gerçekliğinden kaçış peşindedir; kitsch’in etkilediği “çocuk yan” ise aşırı uyarıma maruz kalmış, erken büyümeye zorlanmış bir kişiyi gösterir.¹³⁸ Dorfles, çocukların ve ilkel halkların güçlü sanat yapıtları üretme kapasitesine sahip olduklarını, bir yandan da, “taklitle, taklit edilen nesne arasında ayırım” yapmadıkları ve kendi üretimlerinin artistik değerinin farkında olmadıkları için, kitsch tuzakına kolayca düşebildiklerini söylemektedir (Dorfles, 281).

Dorfles’a göre, Jung’un “ilkel insan”la ilgili olarak belirlediği iki özellik kitsch’ten hoşlanan kişilerde de bulunur: İlkel insan içsel benliğini dış dünyaya yansıtırken, buna ilişkin bir farkındalık geliştiremez ve bu eylemini kontrol altına alamaz; bir bakıma, zamanını bilinçaltının egemenliğindeki bir tür atalet halinde geçirir. Aynı duruma modern toplumlarda da sık sık rastlanır. Kitsch nesne toplayıcıları, iç benliklerini dış dünyaya yansıtmaktadırlar; bu bireyler ilkel insandan farklı olarak, karanlık, soğuk, vahşi hayvanlar gibi hayatın doğal zorluklarıyla karşılaşmaktan çok, içinde yaşadıkları çevrenin yarattığı para kazanma, cinsel tatmin, prestij kazanma gibi problemlerle boğuşmak durumundadır. *Kitsch nesneler, insanın içdünyasındaki acının dışa yansıtılmasına ilişkin ipuçları olma özelliğindedir.* Böylece, içdünyanın saklı problemleri, kurgusal bir değer taşıyan nesnelere yansıtılmakta, bu da sorunlara tahammülü kolaylaştırmaktadır. Bu kişiler içinde

yaşadıkları dünyayı içselleştirme ve kendi bireyselliklerini geliştirme yeteneğine sahip değildir; formun dilini ve mantığını anlayacak donanımları yoktur; gizli arzularını çağrıştıran sahne bir gösterişe sahip nesnelere ilgi duyarlar. Bu durum onları altın ve fildişi Avrupalı tüccarların boncuklarıyla değiştiren mutlu yerlilerle aynı düzeye yerleştirir (Dorfles, 289).

Yukarıda görüşlerinden söz ettiğimiz Giesz de, benzer biçimde, kitsch olgusunu bu tarz bir eser üzerinde fikir yürüten kişinin “kitsch bilinci”ne bağlar. Yazar, “zevksiz&görgüsüz” kavramının, “kitsch üretme ya da üretilmiş olan kitsch nesneden zevk alma yönündeki bir eğilim”i yansıttığı görüşündedir. Giesz, kitsch’in temel niteliğini kavramak için “zevksiz&görgüsüz”-turizm ilişkisi üzerinden gitmeyi önerir: 17. yy Fransız düşünürü Pascal’ın bu konudaki görüşlerini kaydeden yazar, modern insanın turist olarak varlığını, gerçek varoluş koşullarından bir kaçış olarak niteler. Gündelik hayatın tutarsızlıkları, kaygı, gerginlik ve sıkılma gibi belirtilerle kendisini ortaya koyar. Bu anlamda turizm söz konusu hallerden bir kaçışı gösterir (Giesz, 158-59, 162).¹³⁹

Giesz, kitsch’e ilişkin görüşlerini Freud’un sanatçı tanımından yola çıkarak geliştirmektedir. Buna göre, sanatçı kendisini “dış gerçeklik”ten uzak tutar; çünkü dış dünya olgularının yol açacağı “ilkel duyu uyarımları”nı yatıştırmakta güçlük çekmektedir; bu nedenle, erotik uyarılara ve diğer arzularına ancak “fantezi dünyası” kapsamında serbestlik tanır. Öte yandan, yarattığı “bir tür gerçeklik” üzerinden, bu hayal dünyasından gerçek dünyaya giden bir yol da açar. Halk da, gerçek hayatın yansımaları olduğunu düşündüğü ölçüde söz konusu fantezilere bir değer atfeder. Böylece sanatçının, kahraman, kral, yaratıcı gibi sıfatları kazanması söz konusudur; bunu yaparken de, *gerçek eylemin dış dünyada meydana getireceği değişikliklerin yaratacağı tehlikelerden kaçınmış olur* (Freud,

Collected Writings, IV, 19; Giesz, 165). Giesz'e göre, sanatçının kendisine ve içinde yaşadığı dünyaya ilişkin fantezi niteliğindeki hayaller, "zevksiz&görgüsüz"ün ve onu eğlendiren/oyalayan şeylerin (divertissement) bir unsurunu oluşturur. Burada, "zevksiz&görgüsüz"ü mutlaka bir kitsch yaratıcısı olarak görmek hatalı olacaktır. Dikkat edilmesi gereken husus, "zevksiz&görgüsüz"ün kendisini ve deneyimlediği dünyayı, kitsch'e yönelik hoşlanma duygusunun beslediği özgül hayaller aracılığıyla dönüştürüyor olmasıdır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz ünlü 17. yy düşünürü Pascal'ın "eğlenme/oyalanma" (divertissement) kavramını örneklediği durumlar, imgelemimizde deneyimlenen her türlü "yapay heyecan" halini içine alır; bu kapsamda şans oyunları ve avcılıkla ilgili spesifik düzenlemeler örnek olarak verilebilir. Hatta gerçek hayattaki bazı ciddi durumlar da bu kapsamda düşünülmelidir. Bu kapsamda, "zevksiz&görgüsüz"ün kitlesel varoluş hali, niteliksel olarak "oyalanma"ya yönelik bir kaçış durumunu gösterir. Giesz'in görüşlerinin Calinescu ve Dorfler'un yukarıda kaydettiğimiz görüşleriyle paralellik taşıdığını burada kaydedelim.¹⁴⁰

"Zevksiz&görgüsüz"ün kişilik özellikleri çağdaş psikanalizin verileri üzerinden de değerlendirilebilir. Milan Kundera, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde, kitsch'in nihai olarak "dışkının inkârı"nı ifade ettiğini, politik muhalefeti örtmeye, giderek yok etmeye yönelik bir ekran oluşturduğunu söyler.¹⁴¹ Kundera, kitsch'i "gerçek duygunun bir kopyası" olarak niteler:

Kitsch birbirini izleyen iki gözyaşı damlasına neden olur. Birinci damla, çayırda oynayan çocukları görmek ne güzeldir der. İkinci damla, çayırda koşan çocuklardan duygulanmak ne güzeldir der. Kitsch'i kitsch yapan bu ikinci damladır. Buna göre, ikinci damla, kitsch nesnenin içindeki "boşluk yapısı"nı yeniden üretir (Holliday&Potts, 16).

Bu bakımdan “zevksiz&görgüsüz”ün temel niteliklerinden birinin aşırı ve abartılı bir duygusallık olduğu söylenebilir. Popüler-melodramatik yapıtlardan hoşlanan okurların bu açıdan “zevksiz&görgüsüz” kategorisiyle ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceği ise tartışmalıdır. Kitsch konuların ortak paydasının bir “duygululuk” hali olduğunu kaydeden Kulka, “kitsch-duygululuk” taşıyan bir dizi temayı listeler: Ağlayan çocuklar, kedi-köpek yavruları, bebek ve annesi, mehtaba karşı sarılmış çift gibi imgeler, “düşünülmenden üretilen duygusal tepkiler”i tetikleyen, kalıplaşmış duygusal bir içerikle doludur.

Öte yandan, “kitsch man” (zevksiz&görgüsüz) kavramının taşıdığı olumsuz içeriğin eleştirilmesi de mümkündür; buna göre, “zevksiz&görgüsüz”, kitsch eleştirmeninin gözünde, “zevk-ötekileştirici” olarak faaliyet gösteren her ne varsa onun yansıtıldığı “boş bir gösterge” olma özelliği taşır (Holliday&Potts, 14-16, 37).

Kitsch'e İlişkin Tanım Denemeleri

Bu noktaya kadar yazılanlardan da anlaşılacağı gibi, kitsch tek bir tanımla belirlenmeye direnen bir kavramdır; şüpheli, kalitesiz hatta potansiyel olarak tehlikeli bulunan kültürel unsurları tanımlamak için kullanıldığı gibi, aynı kültürel olguları pozitif ve sağaltıcı unsurlar olarak *olumlamak* üzere de kullanılır. Örneğin Walter Benjamin genel görüşten ayrılarak kitsch'in gerçek deneyime olanak vermeyeceği düşüncesine karşı çıkar. Buna göre, "otantik deneyim", "deneyimin sentetik üretimi" içinde yaşanabilir; çünkü bu işlem, "doğal olan"ı dışta bırakır; sadece, bütünüyle "yapılmış bir şey" olan insan toplumunda gerçekleşen, "daha önce yaşanmamış deneyimler"i aktarmaya uygun bir alan oluşturur (Tiffany, 14).

Holliday&Potts'a göre de, *kitsch'in tatmin edici tek bir tanımına ulaşılamamaktadır*. Ancak, "tarihsel ve sosyolojik" bir yaklaşımla (ki bu yaklaşımda kitsch tipik bir biçimde "modern" bir olgu olarak karşımıza çıkar ve "kültür endüstrisi", "ticarileşme" ve "boş zaman"¹⁴² kavramlarıyla bağlantılıdır) "estetik ve ahlâki" bir yaklaşımın (ki bu yaklaşım içinde kitsch "sahte sanat" olarak gözüktür; büyüklü küçüklü estetik yalanlar üzerine kuruludur) bir arada kullanılmasıyla daha iyi anlaşılabilen bir olgudur. Burada dikkat edilmesi gereken husus şudur: Kitsch dünyası, estetik bir hayal ve kendini kandırma evrenidir. Ancak kitsch'in tehlikeleri abartılmamalıdır; kitsch bir yandan da özgün olana giden yolu gösterir (Calinescu, 262). Hatta, estetik açıdan "değersiz" ilan edilen kitsch'in, "gerçek değer"lerin belirlenmesinde yararlı bir rol oynadığı da söylenebilir (Holliday&Potts, 16).

Kitsch&Modernlik

Dorflès'a göre, çeşitli nedenlerle kitsch'in yayılmasına karşı "direnç göstermeme" ve "eğitimsizlik" olguları kitsch'in başarısını açıklamaya yetmez. "Sanatsal yapıtlardaki anlaşılma güçlüğü olgusu" ise bu başarıyı kısmen açıklayabilir: *Günümüz sanatı eski dönemler sanatına göre anlaşılması daha zor bir sanattır.* Zira bu sanatın çağdaş hayatın önemseddiği şeyleri temsil etme durumu, eskinin sanatına göre zayıftır; evrene ait sabit bir kavrayışı ya da dinsel bir tasarımı temsil etmez; bu açıdan ortalama okur için yalnızca renk ve formlardan ibarettir. Dorflès'in kaydettiği Jean Dubuffet'ye göre, *son zamanların sanatı, yalnızca anlam açısından ulaşılmaz olmakla kalmaz; aynı zamanda çok sıkıcıdır. Yalnızca seçkinlerin beğendiği ve halkın ya reddettiği ya da gerçek bir anlayış ya da yakınlık hissetmeden katıldığı bir özellik taşır. Bu olgu kitsch'in yayılmasının nedenleri arasındadır.* Bu durum, kitlelerin seçkinlere özgü kabul edilen şeyleri benimseme eğilimi göstermesiyle açıklanabilir. Burjuva sınıfının üst sınıfların yaşam biçimlerine özenmesinin bir sonucu olarak, özgün nesnelerin taklitleri ortaya çıkmıştır. Bu, kitsch'in ilk evresini temsil etmektedir. Kitsch'in ikinci evresinde söz konusu eğilim çok daha çarpıcı bir biçimde ortaya çıkar (Dorflès, 285, 288).

Kjellman-Chapin de kitsch kavramının daima bir değer yargısı içerdiği kanısındadır; "çağdaş sanat" kavramının aslında örtük bir biçimde "modernist sanat"ın gereklerini içinde barındırdığını ve bu durumun çağdaş küresel kültürü anlamamızı zorlaştırdığını belirtir. Bu açıdan kitsch kavramının terk edilmesini olumlu bir adım olarak görür. Konuyu kapsamlandırmak mümkündür. Tarihsel bir perspektiften bakıldığında şu husus dikkatimizi çeker: Kitsch bir olguyu tanımlamaktan ziyade, bir değer yargısı olarak "belirli kültür ürünlerinin reddedilmesine yönelik bir terim" işlevi taşımıştır. Bu reddediş,

bir tür “gizli norm”un varlığına dayalı olarak yapılıyordu; Kjellman-Chapin söz konusu normun başlangıçta “modernist sanat” tarafından belirlendiğini anımsatır. Bu kapsamda, *kitsch terimi, meşru sanat faaliyeti içinde sayılamayacak olan ürünlere ilişkin negatif bir gönderme özelliği taşıyordu*. Postmodernizmin ortaya çıkışıyla bazı değişiklikler meydana geldiyse de, modernizm ve postmodernizmin paylaştıkları bazı temel inançlar bulunduğu unutulmamalıdır: *Sanat bazı düşüncelere ilişkin olmalı, sadece ticari amaçlara yönelmemeli ve pornografik olmamalıdır*; söz konusu alanlara yönelik sanatsal faaliyet ancak “eleştirel yorum” olarak tasarlanmalıdır. Bu açıdan bakıldığında, “camp”¹⁴³ kavramının postmodern bağlam içinde ortaya çıkışı, modernizmin bir devamı olarak görülmelidir. Burada “camp eser” yapı itibarıyla “kitsch bir nesne” olmak-tan çok bu nesneye ilişkin bir gönderme ve yorum olarak düşünölmelidir (Kjellman-Chapin, 11-12, 15).¹⁴⁴

Kitsch’in modernitenin iddialarının geçersizliğini gösterme potansiyeli yakın zamanda ilgi çekmeye başlamıştır.¹⁴⁵ Celeste Olalquiaga, kitsch’in bu işlevini “çeşitli anlam düzeylerinde aynı anda hareket etme potansiyeli”ne bağlar. Nostalgik yönelimleri, aynı anda, “sahte olduğuna ilişkin bilgi”yle bir aradadır ve böylece kolay ve güvenli bir zevke olanak sağlar. Avangard ve kitsch, aynı paranın iki yüzü gibidir. Biri üretilmesi ve anlaşılması zor, rafine ve bu nedenle değerliyen, diğeri kitlesel olarak üretilir, kolay ve ucuzdur. Ancak her ikisi de “modernitenin zamansallığı”yla aynı biçimde bağlantılıdır. Avangard “ütöpik bir gelecek”e sığrarken, kitsch “kaybedilmiş bir geçmiş”e yönelir. Aslında kitsch, avangard’ın daha az özelleşmiş, daha kolay ve daha çabuk tatmin sağlayan bir akrabası sayılabilir. Greenberg, Broch ve Dorfles gibi daha önceki yazarlar, kitsch’i “eleştirel olmayan ve işbirlikçi” şeklinde tanımlarken, Olalquiaga’nın yaklaşımı “kitsch’in eleştirel potansiyeli”ni göstermesi açısından önemlidir. Bu konuda

Benjamin'i izler. Olalquiaga'ya göre "iyi melankolik" ve "kötü nostalgik" olmak üzere iki tür kitsch vardır. "Nostalgik kitsch", sığ, duygusal ve farkındalığı olmayan bir tür iken, "melankolik kitsch" eleştirel potansiyel taşır. Öte yandan, ancak konuya hakim olanların yapabilecekleri bir ayrımdır bu. *Yazara göre, asıl önemli olan, kitsch'in çok anlamlı olabileceği ve eleştirel düşünce uyandırma potansiyelidir ki, bu avangard sanatta da böyledir* (Kurczynski, 70-1).

Calinescu, kitsch'e yönelik tanım çabaları içinde, bu kavramın "sahte sanat" ve "kötü zevk" olgularıyla ilişkisinin kurulmak istendiğini kaydeder. Buna bağlı olarak, sahtelikle ilişkisi varsa, yalnızca kötü zevkle ilişkilendirilmesinin nedeninin, "kötü zevk"nin ne olduğu hususlarının sorgulandığını belirtir. Kitsch kötü zevkse, estetiğe ya da sosyolojiye öncelik veren ideolojik bir çerçeve dahilinde mi tartışılmalıdır? Yine bu doğrultuda, ahlâki bir konu olarak tartışılması uygun mudur? Ahlâki yaklaşım doğruysa, kitsch'in "kötülük"ün tesirlerini yansıtıp yansıtmadığı da sorgulanacaktır. Calinescu'ya göre bütün bu yaklaşımlar ele alınan konunun doğasına uygun yaklaşımlardır. Burada şu husus dikkate alınmalıdır: Hem taklidi hem de inkârı olduğu "sanat" gibi, "kitsch" de tek bir açıdan tanımlanamaz; hatta "negatif bir tanımlama"ya bile uygun değildir; çünkü kaçınılmaz ve tek bir "karşı-kavram"a sahip değildir (Calinescu, 232-3).

Giesz de "kitsch'in özü"ne ilişkin sorunun hâlâ cevaplanmadığını kaydeder. Örneğin, "kalitesiz" (trash) olan her şey kitsch değildir. Bu bağlamda, teknik ya da materyal "yetersizlik" kitsch'in ortaya çıkması için kâfi neden sayılamaz (Giesz, 158-9). Yazar, turizmle ilgili iki olgu üzerinde durarak, "kitsch"e ilişkin anlayışımızı geliştirmeyi denemektedir. Sözü edilen konular "hatıra eşya" ve "tarihsel kalıntı" olgularıdır. Bu kapsamda öncelikle belirtilmesi gereken husus şudur: "Boş zaman faaliyetleri"yle meşguliyet, egzotiğe doğru "gerçek bir

macera"ya ya da ters doğrultuda "huzur beklentisi"ne yönelmez; turistin bu bağlamdaki faaliyeti, hoşça vakit geçirmeye yönelen bir tür "sahte-macera" niteliği taşır. Giesz'e göre, "hatıra eşya" bir cins "geçmiş fetişi" yaratmaktadır. "Geçmiş", sükûnet içinde ardımızda bırakabildiğimiz tek zaman dilimidir. Bu çerçevede, Goethe'nin "Romantizm"le "geçmiş" kavramlarını ilişkilendirdiği unutulmamalıdır. Doğal formlara (manzara) ilişkin romantik yaklaşım, geçmiş üzerinden ifade edilen örtülü bir "yücelik" ya da aynı sonucu verecek biçimde bir yokluk, "bağlantısızlık" (detachment) duygusuna yöneliktir.¹⁴⁶ Kulakta yarattığı akustik etki üzerinden bir deniz kabuğunun okyanusu içine hapsedmesi gibi, "hatıra eşya" da geçmişi içine hapsedmiştir; bir "bellek fetişi"nden söz etmemizin nedeni budur.¹⁴⁷ Bu olgu, tarihsel yapıtlarda ve müzelerde olduğu gibi artistik bir değeri temsil edebilirken, "zevksiz&görgüsüz"ün algısında "zamanın sapkınlaştırılması" olarak tanımlanabilecek bir duruma yol açar: Hatıra eşya, "geçici egzotik geçmiş"le, keskin bir gerçeklik taşıyan "şimdiki zaman" arasında gidip gelen bireysel hafızada, hoşça giden bir "çift-duygululuk hali" yaratır. Mekân ve zamana ilişkin egzotizm duygusu, "minyatür-tarihsel eser" özelliği taşıyan "hatıra eşya"nın içinde entegre olur. Burada, mekândaki egzotik unsur "coğrafi mesafe anlamında uzaklık", zamandaki egzotik unsur ise "zamanda bilinmeyen mesafe anlamında uzaklık" fikri üzerinden tasarlanmaktadır. Giesz'e göre, yukarıdaki hususların ışığı altında "kitsch" olma skalası şöyle düşünülebilir: "Gerçek maceracı"ya göre "turist", "kitsch deneyim"e eğilimlidir; çünkü gerçekten bilinmeyen şeylerin değil, kendi kişisel anılarının belirlediği, stereotipik beklentilerin peşindedir. "Zevksiz&görgüsüz" için turizmin çekiciliği "egzotik olanın bilindik kılınması" ya da alternatif olarak "bilinenin egzotikleştirilmesi" hallerinde gözlenir. Tarihsel egzotizm arayışı hatıra eşyanın yanı sıra harabeler için de geçerlidir (Giesz, 167-72).¹⁴⁸



Meryem Ana figürlü mum



Namaz saatlerinde ezan okuyan yeşil plastikten çalar saat

Yukarıda kaydettiğimiz yazarlara göre, kitsch'in nesnenin kendisinden ya da objektif özelliklerinden çok, o nesneye yönelik "tavır"la ilişkili olduğunu vurgulayarak devam edelim. Anna Brzyski'ye göre, kitsch kavramının kapsadığı geniş ve farklı konular, "bir şey kitsch olarak tanımlandığında neyin kastedildiği sorusu"nu öne çıkarır. Brzyski'ye göre üst ve altkültür ve bu çerçevede kitsch ve sanat kavramları yalnızca tanımlama ve tasvir için kullanılamaz; bu terimler aynı zamanda "değer biçme terimleri" olup, belirli bir değer atfedilmesi ya da edilmemesi halini gösterir (Brzyski, 1-2). Emmer ise kitsch'e yönelik dört alternatif tavırdan söz eder: 1- Kitsch, meşru bir eleştiri ve onaylamama sözcüğüdür; 2- Kitsch, deneysel olarak gösterilemeyen ve meşru olmayan kötücül bir terimdir; 3- Camp'e benzer biçimde ironik bir "kötü zevkten hoşlanma hali"ni gösterir; 4- "Düşük değer"ine karşın, "hoş ve egzotik olan"a yönelik, "havai meşrep bir eğlenme hali"ni ifade eder. Bu tavırlar bir arada da bulunabilir. Bu kapsamda, yukarıdaki tanımlardan farklı olan "birinci dereceden kitsch kavramı" da kısaca açıklanmalıdır. Bu terim, açıkça kitsch olan bir nesneye yönelik "gerçek" bir hoşlanma halini gösterir ve kitsch sözcü-

ğū ya da kavramını yapısında *barındırmaz*. Bu nedenle, yukarıda sayılan dört tutum arasında bulunmamaktadır. Konuyu tekrar ele alırsak, birinci kullanım kötü zevkli, abartılı ve aşırı duygulu yapıtlara yönelen bir eleştiriyi ifade eder ve daha çok bir “sezgi” konusu olarak karşımıza çıkar. İkinci kullanım, David Halle gibi sosyologların çalışmalarında görülür; bu tavır yüksek kültürün popüler kültüre üstünlüğü fikrinden hareket eder. Üçüncü tavır, kitsch’e yönelik “sarkastik bir hoşlanma taklidi”ni içerir. Ancak, bazı *camp* tavrıları, “kültürel olarak reddedilmiş olan şeylere yönelik melankolik ve sevecen bir tutum”u da gösterebilir. Bu açıdan bakıldığında, farklı tutum ve duyguların ironi alanında bir yer bulduğu söylenebilecektir. Kendi kendisine gönderme yapması ve “üst yorum”la ilişkisi, çeşitli anlam katman ve düzeylerinin, bu tavrın içinde barınabilmesine olanak sağlamaktadır. Söz konusu tutum, sanat dünyasının popüler kültürle ilişkisini büyük ölçüde tanımlar. Ironinin daha sert olduğu durumlarda ise, kitsch’e yönelik “sözde beğeni tavrı”, bir üstünlük duygusunun ifadesidir.¹⁴⁹ Bu durum “omnivor sanat tüketicisi”nin davranışında da karşımıza çıkar. Richard Petersen ve Roger Kern adlı Amerikalı sosyologlar, “üst sınıf zevk modeli”nin, “züppelik”ten “omnivor ideali”ne kaydığını belirtmektedir.¹⁵⁰ Bu durumda, “en üst seviyeden rafine davranış”, yüksek kültürün yanı sıra popüler kültür, uluslararası kültür ve alt tabaka eğlence unsurunu bir arada tüketmek olarak gözükmektedir. Ancak, hiç kimsenin tam olarak “omnivor” olmadığı da unutulmamalıdır. Bazı kültürel formlar, omnivorlar tarafından bile reddedilmeye devam etmektedir. *Omnivor, kültürel üstünlüğünü, toplumun daha az seçkin kesimlerinin tüketebildiğinden daha fazla miktarda üst ve altkültür unsurlarını tüketebilmesiyle göstermektedir.* Ancak omnivor’un tüketim biçimi burada da farklılıklar gösterir; örneğin Celine Dion’un müziğindeki bazı unsurlardan hoşlandığını söyler ya da gösterirken, bunu şarkıcının gerçek hayran-

larının yaptığı gibi yapmaz. Öte yandan, ironik tavrın sahte olduğuna, *hem tüketici kültüründen istifade etmeye hem de bu kültüre karşı eleştirel bir tavır takınmaya yönelik bir yapmacık*’ı gizlemeye yaradığına ilişkin görüşler de vardır.¹⁵¹

Yukarıda sözü edilen olguyu ülkemiz özelinde şu şekilde örneklendirebiliriz: “Omnivor Türk izleyici”, hem Arabesk müzikten, hem Halk Müziği’nden, hem de Klasik Batı Müziği’nden hoşlanıyor olabilir. Bu kapsamda, bir yandan Müslüm Gürses’in müziğini dinlerken, bir yandan da Klasik Batı Müziği konserlerine gitmesi mümkündür. Ancak bu tür dinleyicinin popüler müzik unsurlarına yöneliminin, omnivor olmayan “gerçek fan” izleyicilerden farklı olduğu da kaydedilmelidir. “Entel/omnivor” müzik izleyicisinin Ferdi Tayfur’un ya da Müslüm Gürses’in müziğine yönelik ilgisi, bu isimlerin asıl hayranlarının ilgisinden farklıdır ya da farklı olma iddiasındadır. Bu farklılık söz konusu ilginin alttan alta “gerekçelendirilmesi” olgusunda karşımıza çıkar. Adı geçen sanatçıların “aslında” seslerinin ya da müzik kulaklarının iyi olduğu, şarkılarının ifade gücü taşıdığı gibi açıklamalar, bahsettiğimiz gerekçelendirmenin en tipik örneklerindendir. Tanınmış pop müziği sanatçıları açısından da aynı şey söylenebilir. Ajda Pekkan “bir tür antika” olduğu için, Sezen Aksu “muhayyel bir Akdeniz duyarlığı” taşıdığı için, Tarkan “cinsellik sınırlarını zorladığı” için seviliyor olabilir. Bu sanatçıların gerçek hayranları da yukarıda sayılanlara benzer duygulara sahip olabilmekle birlikte, beğenilerini gerekçelendirme ihtiyacı duymadıkları unutulmamalıdır. Bu durum omnivor izleyicinin önemli bir kısmının “camp” kapsamında düşünülebileceği fikrini vermektedir. Bu tür sanat/edebiyat izleyicisi, ilgilendiği konu/sanatçı üzerine “düşünen” kişidir. Gerçek bir omnivor’un “tüketim nesnesi” üzerinde fazla düşünmeyeceği de varsayılabilir. Ancak yukarıda da söylendiği gibi, omnivorlar için bile bazı sınırlar mevcuttur. Hafta sonunda Borusan Orkestrası’nın

konserine giden, Cengiz Özkan'ın Halk Müziği dinletilerini kaçırmayan, nihayet “Güney”e doğru araba sürerken Manuş Baba'yı dinleyen izleyicinin, Ajdar'ı dinleme konusunda çekinceleri olabileceğini anımsatalım. Omnivor izleyici ilke olarak bir üst sınıf izleyicisidir; çünkü üst sınıf izleyiciler kendi sınıflarının beğeni alanını “aşağı doğru” aşarken, bunun tersi geçerli değildir. Alt sınıfların, üst sınıfların ilgi ve beğenilerine yönelik tutumları, ilgisizlik ve bilgisizlikten yadırgama ve düşmanlığa kadar uzanan bir yelpaze üzerinden değerlendirilebilir. “Yukarı doğru” kültürel hareketlenme, yani alt sosyo-ekonomik kültürel gruplardan kişilerin üst sınıfların zevklerini paylaşması nadiren görülen bir durumdur. Örneğin, üstkültürel gruplardan izleyiciler, Klasik Batı Müziği konserlerinin yanı sıra Gülhane Parkı'ndaki halk konserlerine de gidebilirken, altkültürel grupların operaya gitmeleri söz konusu değildir. Konuya edebiyat üzerinden yaklaşırsak, popüler yazın türlerinin, özellikle de dedektif romanının, “ciddi” okurların ilgi ve sevgi alanına girdiğini söyleyebiliriz. Benzer biçimde, melodramatik edebiyatın görselliğe uyarlanmış formları, yani TV dizileri çok çeşitli gruplardan izleyiciyi cezbetmektedir. Buna karşılık, örneğin Canan Tan okurlarının Sevim Burak'ı okuyacakları çok şüphelidir. Benzer bir durum beslenme kültüründe de kendisini gösterir. Üst sosyo-ekonomik kültürel gruplardan kişilerin zaman zaman kokoreç ya da sokak köftesi gibi besinleri tüketmeleri olgusuyla karşılaşılrken, alt sosyo-ekonomik kültürel grupların üst sınıflara ait beslenme zevklerini benimsemeleri çok daha zordur. Bu durum bir yandan ıstakoz ve havyar gibi pahalı ürünlerin temsil ettiği ve hem kültürel hem de materyal kapitalle ilişkili bir sınırlanmayı, bir diğer yandan da şarap gibi “sofistike” bir içki ile rakı gibi “avam” bir içki arasındaki tercih farklılığının da ifade ettiği kültürel bağlam yabancılaşmasını gösterir: Türkiye’de üst sosyo-ekonomik-kültürel gruplar şarabın yanı sıra rakı

ve bira da tüketirken, görelî olarak alt sosyo-ekonomik-kültürel grupların içki içen kesimi, maddi olarak erişilebilir olsa bile, rakı ve bira dışındaki içkilere rağbet göstermemektedir.¹⁵² Bu durum alt sınıfların kültürel alışkanlıklar açısından daha muhafazakâr olduğu biçiminde yorumlanabilir.¹⁵³

Bir Uygulama Denemesi

Kitsch'in nesnelere ait bir nitelik olduğu yolundaki görüşü eleştiren Rancière'e göre, genel yaklaşımın aksine, yani "belirli görüntülerin, *masumane* bir biçimde, bazı toplulukların ilgisi- ni çekeceğine ilişkin düşünce"nin tersine, ne form ne de anlam açısından "kitsch'e ait bir öz"den söz edilebilir. Kitsch'in "aşırı bir görünür lük hali" olduğuna ilişkin inanç, bu algıya sahip topluluğa "kendi kendini doğrulayan bir delil" sunmaya yarar. Bu topluluk için, kitsch sadece kendisidir, anlam taşımaz. Amerikalı eğlence sektörü sanatçısı Liberace'in giydiği türden kostümler, abartılı yüzeyleriyle, kendilerine bakan bir grup izleyici açısından, ne kadar zevksiz olduklarını ispat etmiş olur. *Bu kapsamda, kitsch, kendi kendini oluşturan bir "korkunçluk" halidir.* Dorfles ve Brown'ın kitsch'e yönelik tanımları da bu türden bir döngüsellik taşır. Soru: Kitsch nedir? Cevap: Kitsch en kötü zevktir; bkz. kitsch nesneler! Soru: Kitsch nesnelerin ortak özellikleri nedir? Cevap: Zevksizlikleri!.. Bourdieu'den esinlenen Skeggs de, Rancière'in görüşlerine paralel biçimde, "zevklilik" in, daima, yargılarını ve tanımlarını meşru kılacak "sembolik güç" e sahip olanlar tarafından tanımlandığına dikkat çeker (Holliday&Potts, 29, 33). Bu durumda, kitsch sosyo-ekonomik-kültürel açıdan hakim grupların diğer grupları değersizleştirme aracı olarak tanımlanabilecektir. Söz konusu hakimiyet çabası bazen bir tür "kültür aristokrasisi"nin kendisini farklılaştırma girişimi olarak da düşünülebilir. Bu durumda, sayı, ekonomik ve politik güç olarak sınırlı bir grup, ana akım beğenilere yönelik eleştirel tutumuyla kendini ayrıcalıklı kılmayı denemektedir.

Kitsch'in "kendi kendini yaratan bir korkunçluk hali" olduğu yolundaki görüşü Türkiye kültürü bağlamına uyarlarsak, Zeki Müren'e ilişkin "eleştirel değerlendirme"nin Liberace'e yöneltilen türden bir yargıyı yansıttığını söyleyebiliriz. Zeki Müren, hayranları açısından "ideal sanatçı"yı temsil ederken, bir başka kesim açısından bir zevksizlik örneği olarak dikkat çeker. Bu topluluğun perspektifinden "kitsch" kavramını bünyesinde canlandırdığı kabul edilen Zeki Müren'in güzel sanatlar eğitimi görmüş olması durumu karmaşık hale getirmektedir. Sanatçının güzel sanatlar eğitimi ile verili bir durum olarak algılanan "kitsch"liği nasıl bağdaştırılabilir?¹⁵⁴ Burada, gösterişe ve abartıya doğal bir eğilim duyan çocuklara ve "yerlilere" özgü naif bir beğeniden söz etmek mümkün gözükmemektedir. Camp-eşcinsellik bağlantısı, "Zeki Müren'in zevki"ni açıklamak için bir anahtar kavram olabilir mi? Bu noktada, sanatçının kostümlerinin yanı sıra kullandığı "dil"in de ele alınması incelememizi geliştirmeye yardım edecektir. Zeki Müren, Türkçeyi en iyi kullanan kişilerden biri olarak nitelendiği gibi, dili bozan, deforme eden, gide-rek İstanbul Türkçesini "öldürmekle" suçlanan bir sanatçıdır. Zeki Müren'i "kitsch" olarak tanımlayan bu perspektifi aşağıdaki spekülatif düşünceler üzerinden temsil etmeyi deneyelim. "Zeki Müren'in dili"ne ilişkin olarak söylenebilecek şeylerin en belirginini, muhtemelen, bu Türkçenin doğal bir konuşma dili olmadığı hususudur. Zeki Müren'in konuşma dili, "konuşma"nın doğal aksamalarından kaçınmaya yönelik bir stratejiyi, bir tür kompozisyon tekniğini yansıtır ve süslü ancak karmaşık olmayan bir yazı dilini "başarmaya" yönelir. Bu durum bizi "yazı dili olmaya özenen bir konuşma dili" gerçeğiyle baş başa bırakmaktadır. Öte yandan, bu "yazı dili" karmaşık değildir ve paradoksal bir biçimde, ev hanımlarının "kabul günü" hatır sorma üslubuna özenir! Burada şu soru sorulmalıdır: Ortaokul kompozisyonlarının ideallerini temsil

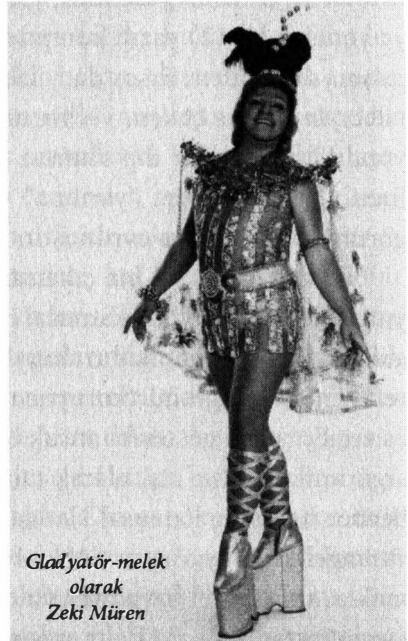
eden bu sözlü/yazılı dil, güzel Türkçe midir? Eğer bu dil güzel Türkçeyse, Zeki Müren'in kullanımında "korkunçlaşmasının" sebebi nedir?¹⁵⁵ Bu sorunun cevabı aşağıda, kitsch ve "sahtelik" bağlantısı kapsamında aranacaktır.

Zeki Müren'in temsil ettiği kitsch kategorisinin günümüzdeki en dikkat çekici figürü olan Bülent Ersoy'a da kısaca değinmek istiyorum. Bülent Ersoy'un durumu, Zeki Müren'in görünürleştirdiği üç varoluş hali açısından ilgiyi hak eder: Bunlar sırasıyla, a- Cinsellik/gender konuları; b- Makyaj, saç biçimi, giysi gibi kamusal imgeye ilişkin konular ve c- Dilin kullanımına ilişkin konulardır. Zeki Müren'in görünür kıldığı gay/travesti cinsellik yönelimleri, Bülent Ersoy'da transseksüalizme evrilmiştir. Zeki Müren'in başlattığı ve cinsiyet kayması ifade eden sahne kostümleri, Bülent Ersoy'da abartılı kadın makyaj, mücevher ve sahne tuvaletlerine dönüşmüştür. Zeki Müren'in, çevrimsel biçimde, (3) konuşma dilini temsil etmeye yönelik bir (2) yazılı kompozisyon diline öykünen (1) konuşma dili, Bülent Ersoy'da, yüzeyde yer alan ve saygıdeğerlik talebiyle dikkat çeken, ve bir tür "sahte" Osmanlıcayla, ters yönde ilerleyen bir dip akıntısı oluşturan, zaman zaman beliren "fissür"ler yani "yarılma" ve "püskürme"ler üzerinden görünürleşen argoya evrilmiştir.

Bu noktada şöyle bir çıkarsama yapılabileceği kanısındayım: Her iki sanatçı da kamusal imgeleri ile özel yaşam halleri arasındaki bir karşıtlık durumuyla belirlenmektedir. Zeki Müren kamusal imgesini "koruyucu" bir dil alanı içinde muhafaza etmeye özen gösteren, ancak özel hayatında yoğun biçimde argo kullanan bir kişi olarak tanınmaktadır. Bülent Ersoy da benzer biçimde, kamusal alanda, zenginlik, kibarlık, ihtişam vs imgelerine uyacağını düşündüğü "yaldızlı" bir dil kullanmakta, ancak özel hayatında yine yoğun bir argo kullanımıyla tanınmaktadır. Bu iki figür arasındaki fark, ilkinin "kusursuz"

konuşma idealinin, ikincisinde fissür'ler nedeniyle zedelenme eğiliminden kaynaklanır.¹⁵⁶ Bülent Ersoy'un Osmanlıcaya özenen üslubu, ani kiplik değişimleriyle "yarılma" tehdidi altındadır. Örneğin Osmanlıca parodisi olarak tanımlayabileceğimiz bir dille başladığı "sahne hitapları"nın, umulmadık bir anda gelen "gıcırdatma kapıyı" ya da "yırtarım oraya gelirse seni" gibi "vülger" hitaplarla bölünmesi olağandır. Bu durum bir "eksik kontrol" hali olarak düşünülebilir ve Janine Chasseguet-Smirgel'in yaratıcılık olgusu kapsamında, eşcinsel kimliğine ve "anal dünya"ya ilişkin kavramsallaştırmaları çerçevesinde düşünülmelidir.¹⁵⁷ Kitsch'in yüzeye ve dekorasyona yöneldiği, altta yatan bayağı ve değersiz materyali kapatmaya yaradığı yolundaki görüş bu bağlamda anlam kazanır.

Burada şu hususa dikkat çekmek istiyorum: Kanımca Zeki Müren'in geliştirdiği "sahte ev kadını nezaket konuşması" ve Bülent Ersoy'un geliştirdiği "sahte Osmanlıca", şiirsel kitsch olgusunun başlangıç dönemine yerleştirilen "balad türünün canlandırılması" ve "sahte balad yazımı" olgularıyla ilişkilendirilebilir. Her iki durumda da otantik olma iddiasındaki bir "söyleyiş"in (diction) kamuoyunun ilgisine sunulması, "yapma söyleyişler" in özgün dilin yerini almaya yönelmesi söz konusudur. Zeki Müren'e yöneltilen "İstanbul Türkçesi"ni bozmuş olma suçlamasının da bu şekilde temellendirilebi-



*Glad yator-melek
olarak
Zeki Müren*

leceği kanısındayım. Zeki Müren'in dilinde rastlanan "yapma arkaizm", sözcük dağarcığından çok vezinli düzyazıyı çağrıştıran simetrik cümle yapısında, bir diğer deyişle sentakta ve telaffuzda belirginleşmektedir. *Bu dil daha önceki zamanların "kibar dil"i olma iddiasında bulunur.* Böylece bir mahzende, gizli bir sandığın içinde, bir çekmecede ya da tavan arasında hatta bir yazıtta keşfedildiği iddia edilen (aslında yeni yazılmış) bir metnin yaratacağı etkilerden yararlanmak ister. Bülent Ersoy'un arkaizmi ise sözcük dağarcığına dayanma eğilimi gösterir; ancak bu dilin inandırıcılığı yalnızca eğitimsiz grupları ikna edecek kadardır.¹⁵⁸

İncelememizi sanatçılarımızın müzik alanındaki performanslarına değinmeden tamamlamak doğru olmazdı: Şarkı formunun önemli icracıları arasında kabul edilen Zeki Müren ve Bülent Ersoy'un kariyerleri, birkaç dönem üzerinden ele alınabilir. Ses sanatçılığının yanı sıra "zarif" popüler Türk müziği eserleri de besteleyen Zeki Müren, yalınlığı ve tazeliliğiyle dikkat çeken bir gençlik sesinden, abartılı bir süslemecilik eğilimini yansıtan "olgun ses" evresine geçmiştir. Bu ikinci dönemin üslubu, Zeki Müren'in Güzel Sanatlar Akademisi'nde desen eğitimi görmüş olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bir metaforla ifade edersek, Zeki Müren bu dönemde hançeresindeki yıpranmayı "örtmeye" yarayan "arabesk desenli bir şal"a (ya da gerçek hayatta giydiği bilinen kırmızı kadifeden pelerinine) bürünerek, sesindeki sorunları "kamufle etmeye" çalışmıştır.

Zeki Müren'in kumaş, kostüm ve makyaj seçimlerinin geçirdiği evrimin, sesinin ve okuma tarzının geçirdiği evrimle karşılaştırılmasının da kitsch olgusunun gelişimini anlamamıza yardım edeceği kanısındayım. Sanatçının, gözlüklü bir gencin yalın yüzünden, dramatik bir şekle sokulmuş kaşların hakim olduğu, Mefistofelesvari bir yüze geçmesi ve nihayet, kozmetik unsurlarının ve aksesuarların eklenmesiyle, on-

yıllar önce duyduğum bir komşu yorumunda “aynı Madam Hayganuş’a benzemiş” olması, vokal performansındaki dönüşümle karşılaştırılabilir. Zaman zaman enstrümentsiz, “çıplak” haliyle duyduğumuz gençlik sesindeki körpeliğin, önce bir sıcaklık kaybına uğraması (ki bunu bir doğallık kaybı olarak düşünmek de mümkündür!) ve sonra gırtlak nağmelerine boğulması bu sürecin temel evrelerini ifade etmektedir.

Zeki Müren’in şarkı söyleme üslubunun kitsch’le ilişkisi kuramsal olarak nasıl kurulabilir? Bu spesifik ve bireysel sorunun cevabı, kitsch’in genel olarak abartıya, yüzeye ilişkin süslemeciliğe, tekrara ve aşırı duygululuğa yönelik eğilimleri bağlamında düşünülmelidir. Zeki Müren’in üslubundaki değişim, muhakkak ki, bir yönüyle sesindeki doğal yıpranmanın sonucudur. Öte yandan, yıpranmış bir sesin performans sorunlarına ilişkin olarak geliştirdiği çözümler, kitsch’in sınırları içinde kalır. Popülerliğini koruma kaygısı “Zeki Müren üslubu”nun temel bileşenleri içinde yer almakta olup, yine kitsch’in kitleye yönelme eğilimine bağlanabilir. Zeki Müren sanat hayatı boyunca popüler eserlere her zaman yer vermiş olmakla birlikte, kariyerinin geç dönemlerinde klasik repertuarı tümüyle terk etmiş, popüler müzik eserlerini okurken de kitlelerin hoşuna gideceği hesaplanan abartılı ifade biçimlerini benimsemiştir. Buna eşlik eden melodramatik jestler aynı bağlam içinde düşünülmelidir: *Alkışlarla Yaşıyorum* şarkısındaki mutsuz ve yalnız sanatçı pozu bu dönemin en belirgin temsilcisidir. Hasta, yorgun, bahtsız ancak yetenekli, duygulu ve zengin sanatçı figürü, birbirini dengeleyen, simetrik abartı unsurlarıyla yüklü bir kamusal imge oluşturur. Zeki Müren bu imgeyi sonuna kadar başarıyla “yönetmiştir.”¹⁵⁹ Sanatçının yine sahnede gerçekleşen melodramatik ölümü ve cenazesinin o zamana kadar görülmemiş büyüklükte bir törenle kaldırılması da aynı sürecin unsurları arasındadır.¹⁶⁰ Bu durum bizi kitsch’in bir “baş-

rırsızlık hali” olmadığı, çok daha kapsamlı bir olgu olduğu konularında düşünmeye sevk eder.

Sanatçıya yöneltlen İstanbul Türkçesini mahvetmiş olma iddiası, bir yandan da şarkı söyleme ve kamusal imge yaratma üslubundaki gelişmeye paralel olarak değerlendirilmelidir. Zeki Müren’in konuşmasının bir yönüyle yazılı dili taklit ettiğini, ancak bu yazılı dilin, bir muhatabın varlığını kabul eden, dolayısıyla karşılıklı iletişime yönelen bir “muhavere” olma iddiası taşıdığını bu bağlamda anımsatmak istiyorum. Zeki Müren “kitsch bir karakter”in ağzından “kitsch bir dinleyici”yle konuşmaktadır.¹⁶¹

Bülent Ersoy’un kariyeri de benzer bir süreç kapsamında düşünülebilir. Sanatçı, bir genç adam olarak başladığı sahne hayatını cinsiyet değişikliği üzerinden bir kadın olarak sürdürmüştür. Bu açıdan Zeki Müren’in simgelediği dönüşüm unsurlarını daha radikal biçimde temsil ettiği söylenebilir. Bu noktada iki sanatçıyı “ses”lerinin izlediği dönüşüm süreci bağlamında karşılaştırmayı deneyelim. Zeki Müren’in gençlik sesi, yer yer bir kontrtenoru ve yer yer de bir altoyu hatırlatmakla birlikte, asıl vasfı, gençliğin verdiği tazelik ve bu tazeliğin ima ettiği “cinsiyetlerarasılık”, hatta bundan da öte bir aseksüellik durumudur. Bülent Ersoy’un kariyeri ise, başlangıçtan itibaren, kadın tınıları oluşturmaya gayret eden ve özellikle Müzeyyen Senar’a öykünen bir ses rengiyle karakterize olur. Aslında Zeki Müren ve Bülent Ersoy, idealize ettikleri Müzeyyen Senar’ın sesi üzerinden karşılaştırıldıkları zaman, ilkinin Müzeyyen Senar’ın gençlik sesini ikincisinin ise yaşlılık sesini izlediklerini söyleyebiliriz. Öte yandan, Zeki Müren kendi kişisel üslubunu kısa süre içinde geliştirmiş, Bülent Ersoy ise Müzeyyen Senar etkisini bütün kariyeri boyunca taşımıştır.

Bülent Ersoy kariyerinin başlangıcında klasik dönem Türk müziği eserleri okurken, daha sonra kamusal imgesiyle uyum-

lu olacak biçimde, popüler eserlere ve abartılı bir üsluba yönelmiştir. Bu üslubun nüveleri kariyerinin başlangıcından beri mevcut bulunmakla birlikte, daha sonraki dönemde belirginlik kazanmış, hatta klasik eserleri de deforme ettiği gerekçeyle eleştirilmiştir. Bülent Ersoy'un ikinci dönemi olarak adlandırabileceğimiz evrenin en belirgin vasfı ise ses yapısındaki dönüşümdür. Cinsiyet değişikliğini izleyen dönemde, paradoksal bir biçimde, ses rengindeki feminen unsurlar zayıflamış, onun yerine çok yüksek volümlü bir okuma tarzı geçmiştir. Kanımızca söz konusu “yüksek volümle okuma” Bülent Ersoy'un ses performansını kitsch'e bağlayan en önemli unsurdur. Kuramsal bir perspektiften bakıldığında, abartı ve aşırılık unsurlarının kitsch'in temel özelliklerinden biri olduğu anımsanacaktır. Bu bağlamda Bülent Ersoy “en yüksek sesle bağırın” kişi olarak popüler bir role oturur. Bu rolün işlevini, alt-orta kültür gruplarının niceliği öne çıkaran ve sanat eserlerinde içeriği temsil eden sembollerin yoğun mevcudiyetini bir başarı unsuru olarak algılayan tavrı çerçevesinde düşünmeliyiz. Bülent Ersoy'un dış görünümü de paralel bir dönüşüm geçirmiş, seste karşılaştığımız abartı ve aşırılık hali, makyaj, kostüm, takı gibi unsurlarda da belirginlik kazanmıştır. Söz konusu abartı halinin, dilde sahte Osmanlıca diyebileceğimiz bir kelime haznesinin kullanımıyla ortaya çıktığını da bir kez daha anımsatalım. Sözü edilen melodramatik aşırılığın hedefi ise, yukarıda da kaydettiğimiz gibi, bir saygıdeğerlik halinin başarılmasıdır. Bu da kitsch'in, ucuz ve bayağı olanın seçkin ve değerli olduğuna ilişkin bir kanaat oluşturmak biçimindeki temel iddiasıyla örtüşür ve yine kitsch'in “minimal çabayla maksimal etki elde etme prensibi” kapsamında yorumlanması gereken bir durumdur.¹⁶²

Bu aşamada başlangıç noktasına dönülerek, yukarıdaki analize bir alternatif olmak üzere şunlar söylenebilecektir: “Aşırı

görünürlük” ilkesinden yola çıkılarak Zeki Müren’in (ve tabii Bülent Ersoy’un) kitsch figürler olduğuna ilişkin görüşler, Rancière’in de kaydettiği gibi, ancak “kendi kendisini doğrulama” ya da sezgi düzeyinde verilerle desteklenme niteliğine sahiptir; belirli bir sosyo-kültürel grubun bakış açısının tek geçerli norm olma iddiasını yansıtır.

Bu perspektiften bakıldığında, kitsch kavramının, Bourdieu’ye göre kültürel “öteki”nin zevklerini reddetmek için uygulanan bir tür kültürel şiddet formu olduğu yolundaki görüş anlam kazanır: “Zevk yargısı” zihinsel genişlemenin ürünü değildir; kişinin “habitus”unun, yani zihnin, çocuklukta öğrenilen zevk ya da duyarlıklar ve bir yönelimler sistemi oluşturan “yapılandırıcı yapısı” tarafından oluşturulan, karmaşık ve yaratıcı taklit etme formlarının ürünüdür. Bu yönelimler doğal gözükür ve değiştirilmeleri son derece zordur. “Sanat”, zihinsel ya da ahlâki gelişmelere yönelmez; işlevi sosyal farklılıkları meşru kılmaktır (Holliday&Potts, 31).

Bu görüşlerin ışığında, Zeki Müren ve Bülent Ersoy’a yönelik analiz girişimi de sözü edilen sınıf çatışması bağlamında düşünülmelidir. Burada Zeki Müren’in temsil ettiği orta sınıf ve Bülent Ersoy’un temsil ettiği alt-orta sınıf zevkinin, yine orta sınıfın azınlıkta kalan bir başka kesimi tarafından eleştirilmesi söz konusudur. Eskişehir bölümünde ele alınan “iki rakip modern tutum” bu bağlamda anımsanmalıdır.¹⁶³

Edebiyatda Kitsch'in Ortaya Çıkışı

Tiffany, Calinescu dışındaki yazarların kitsch'in oluşumunda şiirin yerini dikkate almadıklarını belirterek, çağdaş kitsch araştırmacılarını eleştirir.¹⁶⁴ Örneğin, Frankfurt Okulu popüler kültüre ilgi göstermekle birlikte, şiiri tartışmanın temeline oturtmaz. Şiirin kitsch açısından taşıdığı önemi göstermeye yönelik Tiffany, Baudelaire'in "klişe'yi icat etme niyeti" üzerinde durur. Yazarın alıntılandığı Zijderveld'e göre, klişe "sözel bir fosil"dir; zamanı dondurma işlevine sahiptir. Bir diğer deyişle klişeler "donmuş sözel ifadeler"in sosyal dolaşımı üzerinden ortaya çıkar; bu bağlamda, "ürünün oluşumu"nu "ürünün kabulü"ne dönüştürürler. Tiffany'ye göre, *sözel klişenin estetik karşılığı, şiirsel kitsch'in içinde bulunur*. "Sözel klişe"nin mekânizması, reklam cıngıllarının işleyişine uyduğu gibi, "genel geçer ifadeler"in ya da "beylik laflar"ın ve daha formal bir düzeyde de "şiirsel nakarat"ın kullanımına karşılık düşer (Tiffany, 21-3).

Tiffany'ye göre, kitsch'in temel özelliklerinden biri "güzellik"le olan bağlantısı, giderek "güzellik saplantısı"dır: Kitsch "formüle edilmiş bir güzellik modeli"nden hareket eder; güzellik dışında diğer bütün niteliklerin bastırılması fikrini içinde barındırır. Bu durum, aynı zamanda, güzellik unsurunun abartılmasına yol açar; bazı yazarlara göre "aşırı güzellik" ve "banallik" arasında bir bağlantı vardır. Elaine Scarry'ye göre, *güzellik tekrara olanak verir, tekrarı zorlar; bu da taklide ve kitle üretimine yol açar*. Bu açıdan kitsch "güzelliğin yeniden üretilebilir olması" prensibine dayalıdır diyebiliriz. Burada şuna dikkat edilmelidir: Şiirde güzellik "şiir dili"nden ayrı-

lamaz; güzellik “yeniden üretim”e olanak sağladığı için, şiirde kitsch, belirli sözcüklerin, ifadelerin, imgelerin ve yapıların kullanılması ve tekrarlanmasıyla alâkalıdır; şiirsel dilin içine yerle mi tir. Tekrar söylersek, kitsch, “ iirle ilişkilendirilen, sınırları çizilmiş ve rafine bir dil”le doğrudan bağlantı içindedir; bu açıdan Poe’nun şiirin “hesaplı bir kompozisyon” olduğu biçimindeki g r    bağlamında düşünülebilir. Şiirde  ncelikli olan, şiirin “temsil”, “iletişim sağlama” ve “anlam” özellikle-
rinin sınırlanarak “ iir rejimini özel etkilere olanak verecek biçimde güçlendirecek bir yeniden üretim mekânizması”nı muhafaza etme hedefidir. Böylece, “ iirsel kitsch” ile “gösteriş yapma” arasında bir bağlantı bulunduğu söylenebilecektir. Bu açıdan bakıldığında, kitsch ile  ağda  avangard uygulamaları arasında bir yakınlık olduğu da görülür. Şiirde, kitsch “estetik hiperbol”e yani “abartı”ya yaklaşır; bir yandan özel hususları baskılarken, bir yandan da okuru kendine bağlayan bir dil oluşturur.

“ iirsel kitsch”in taşıdığı “yeniden üretilme” ve “tekrarlanma”, yani “sabit kalma” özelliği, şiirin dış etkilerden, tarihsellikten ayrılması, bir açıdan “tutulması” sonucunu verir. Bu bakımdan “ iir dili” hem estetik hem de sosyal açıdan “kapalı bir sistem”¹⁶⁵ niteliği taşır ve “paylaşılan koşulları yansıtma özelliği” sayesinde kolektif deneyime olanak verir. Şiirsel form kapsamında, yeniden üretilme özelliği “tekrar” üzerinden şiiri “durduran” ve zorlayan “nakarat”ta belirginlik kazanır. Balad türünün canlanması sırasında, “halk dilinde kullanılan nakarat”, neoklasik şairler tarafından da benimsenmiştir. Bu açıdan “ iirsel kitsch”in, stereotipin ve sözel kli enin içinde hareket ettiği söylenebilir. Bir diğer deyişle, kitsch, “tekrarlı bir ifade biçimi” olup, bireyselliği değil, ortak bir dil üzerinden ifade edilen sosyal yapı ile  zde le imi temsil eder.¹⁶⁶

Tiffany, şiirdeki kitsch'i gördüğümüzde tanıdığımızı, ancak bu yargımızı destekleyecek terimlerden yoksun olduğumuzu belirtir. Şiirdeki kitsch unsuru "sözel çağrışım" da, genel kullanım ya da genel kullanıma karşı kazanılan ifade değerlerinin içinde bulunur. Kitsch, dile ait sosyal değerleri kullanır, kolektif kimliğin tarihsel bağlarını ortaya koyar, kişisel olanı askıya alır ya da tâbi kılar. Bu açıdan kitsch'in bireysel yazarı yoktur da diyebiliriz. Dilin yarattığı toplu deneyim, farklı sesleri bir araya getirmesi ve bireysel olmayana yönelimi, kitle kültürünün dilsel prototipi, doğal bir paradigması sayılabilir (Tiffany, 11-13, 15-17, 27).¹⁶⁷

Rıza Polat Akkoyunlu'nun, aşağıda kısmen alıntılanan ve uzun yıllar anket defterlerine, sevgili mektuplarına yazılmış, popüler ve duygusal şiiri *Nokta Noktam*, kitsch'in kolektif temsil niteliğini örneklendirmesi açısından dikkat çekicidir.¹⁶⁸

Nokta Noktam

*Dün bir dosttan, uzun bir mektup aldım
Beni anlatmış sana ve sen ona
"Unuttum artık onu" demişsin.
Hem bu sözü gülerek,
Medar-ı iftihar ile söylemişsin.
Unutamazsın Nokta Noktam
Unutamazsın!
Çünkü; unutmak için
önce unutulmak gerek
Oysaki sen,
Halâ bende esen,
Eski kavak yelisin.
Unutamazsın...*

*Kan değil, tüküremezsın,
Ruj değil, silemezsın
Dişi dudaklarına, dişimle yazdığım
İki heceli erkek adımı
Unutamazsın Nokta Noktam
Unutamazsın!
Seninle biz, hâlâ bir kabukta
İki badem içi gibiyiz.
Baharsın; kokacaksın
Güneşsin; yakacaksın.
Sabah yatağım kadar rûyâ dolu
Sabah yatağım kadar sıcaksın
Unutamam
Unutamazsın!
Şimdilik bu kadar.
Öbür mektubuma daha diyeceklerim var
Darılma bana, gücenme sakın
Ankara günlerinin bembeyaz ufkundan
Binlerce selam sana.¹⁶⁹*

Nokta Noktam şiiriyle önemli benzerlikler gösteren bir diğer şiiri alıntılayarak kitsch olan ve olmayan metinler arasındaki ayrımı örneklendirmek istiyorum. Behçet Necatigil'in *Gizli Sevda* şiiri, *Nokta Noktam*'la olan yakınlıkları ve farklılıklarıyla dikkat çekicidir.

Gizli Sevda

*Hani bir sevgilin vardı
Yedi sekiz sene önce,
Dün yolda rastladım
Sevindi beni görünce.*

*Sokakta ayaküstü
Konuştuk ordan burdan,
Evlenmiş, çocukları olmuş
Bir kız, bir oğlan.*

*Seni sordu
Hiç değişmedi, dedim,
Bildiğin gibi...
Anlıyordu.*

*Mesutmuş, kocasını seviyormuş,
Kendilerininmiş evleri..
Bir suçlu gibi ezik,
Sana selâm söyledi.*

Her iki şiirde de artık bir arada olmayan iki sevgilinin, ortak bir arkadaş aracılığıyla haberleşmeleri, kayıp ve kaybı kabullenmenin güçlükleri biçiminde özetleyebileceğimiz ortak bir tema mevcuttur. Ayrıca her iki şiir de bir erkeğin perspektifini temel almakta, kadının perspektifi şiire aracılı olarak yansımaktadır: *Nokta Noktam*'da erkek sevgili ortak bir arkadaşın ilettiği haberlere tepkisini ifade ederken, *Gizli Sevda*'da erkek kahramanın arkadaşının sesi duyulur; erkeğin sesi ortak arkadaşın sesinin ardına çekilmiş ya da gizlenmiştir.

Yukarıdaki benzerlikleri kaydettikten sonra, bu iki şiirin, kavramsal yapılarının, duygu dünyalarının ve imge örgülerinin farklılığıyla birbirlerinden ayrıldıklarını belirtmeliyim. *Nokta Noktam* “eski kavak yeli”, “bir kabukta iki badem içi”, “rüya dolu yatak” gibi yorgun metaforlarla örülmüştür ve terk edilmeyi kabul edemeyen “erkek”in, yine aşınmış metaforlara dayalı olarak kadın tarafından “ağızdaki kan gibi tükürülme-yi” ya da “dudaktaki ruj gibi silinmeyi” kabul etmediği, maço bir söylem üzerinden ilerler. Şiire oral agresyonu temsil eden,

sadistik “dişı dudaklara dişle yazılmış iki heceli erkek adı” damgasını vurmuştur.¹⁷⁰ *Nokta Noktam*, erkeğin kadın tarafından terk edilemeyeceğine ilişkin bir anlayışı temsil eder ve bu yönüyle sahiplenmeci, kadını erkeğin özel ve dışarıya kapalı alanı olarak gören bir anlayışı yansıtır. Başkalarına mahrem olan kadının adı da anılmaz; çünkü anlatıcı ses dışında hiç kimseye ait olmamalı, bilinmemelidir. Bu da kitsch’in “kolektif duygulanım” a olanak sağlama özelliğini temsil eder.

Şiir bir yandan da, anlatıcı sesin iddialarına karşın, korkulunun gerçekleştiğini, kadının bağımsızlaştığını duyurmaktadır. Bu yönüyle, başa çıkılamaz bir gerçeklik karşısında gösterilen melodramatik inkâr davranışını sergiler. *Nokta Noktam*’ın popülerliği, kanımca, içinde barındırdığı mini-drama üzerinden, sevgililere ve sevgililik çağındaki kişilere melodramatik “poz yapma” olanakları sunmasına dayanmaktadır. Kuşaklar değişmekle birlikte, bir yandan maço ve sahiplenici genç erkeklere, bir yandan da kendilerine sahip olacak güçlü erkek figürleri hayal eden genç kızlara rol modelleri sağlarken, kadının bağımsızlaşabilme olasılığının neden olduğu krizin enerjisinden de yararlanır.

Şiir arketipik unsurlara dayalı popülerliğini aynı zamanda melodrama özgü vurgulu ve tekrarlı anlatım biçimine, stok imgelerin kitleler tarafından tanınır ve içselleştirilebilir olmasına borçludur. Bu noktada, kitsch’in nakarat ya da nakarat işlevi gören ifadeler ve klişelerden yararlandığını anımsatalım. Şiirde tekrar tekrar karşımıza çıkan *unutamam/unutamazsın* ve *nokta noktam* sözcüklerinin bu işlevi taşıdığı açıktır. Yukarıda “yorgun metaforlar” olarak tanımladığımız “baharsın; kokacaksın”, “güneşsin; yakacaksın” ya da “sabah yatağım kadar sıcaksın” gibi ifadelerin de “sözel klişe”nin kullanımını örneklendirdiği söylenebilir. Şiir abartı ve tekrar üzerinden geçmişte kalan bir ilişkiyi “tutmaya” gayret eder; bu yönüyle kitsch’in geçmiş i idealize eden nostaljik yönünü temsil et-

mektedir. Lirik şiirde rastlanan “zamansızlık” hali kitsch’in de bir özelliğidir ve çoğu kez lirik şiirlerin kitsch sayılmasının nedenini oluşturur.¹⁷¹ Buna göre zaman *akmaz*; akmayan bu zamanın içinde, sürekli kendisini tekrarlayan, değişmesi arzu edilmeyen bir geçmiş mevcuttur; bu geçmişin şimdiki zamana ulaştığı, bütün zamanları kapsayan bir tür “geniş zaman”a dönüştüğü de söylenebilir. Jacobson’ın metaforik ve metonimik kutuplar arasındaki ilişkiyi açıklayan görüşleri bu çerçevede anımsanmalıdır. Yatay (ufki) bir çizgiyle temsil edilen “düz yazı” ileriye doğru bir hareket ve zaman içinde ilerleme fikrini taşıyarak metonimiye bağlanırken, düşey (şakuli) bir çizgiyle temsil edilen “şiir dili” zamanda ilerlemez; bir “zamansızlık” hali içinde boşlukta “asılı” durur ve metafora bağlanır. Tiffany’nin kitsch’in şiirde “tutulmaya” neden olduğu yolundaki görüşünün bu bağlamda anlam kazandığı kanısındayım.

Gizli Sevda şiiri *Nokta Noktam*’a konusal olarak, bir diğer deyişle şiirin “ne”ye dair olduğu hususunda yakın olmakla birlikte, bu temanın işlenişi, yani şiirin “nasıl”ı açısından, tam ters yönde bir eğilim gösterir. *Nokta Noktam*’da öne çıkarılan ve metaforik klişelerle vurgulanan “yüksek sesli erkek söylemi”nin yerini, *Gizli Sevda*’da geçmişte kalan bir ilişkinin, “çekinik ve kısık bir ses”ten işittiğimiz ılımlı acısı almıştır; bu ses, şiirin sonundaki “bir suçlu gibi” “simili”si¹⁷² dışında metafor da kullanmaz; buna karşılık, *Gizli Sevda* açıkça dile getirilmeyen bazı duyguların varlığını *ima* ederek *Nokta Noktam*’da olmayan bir gizem boyutu yaratır. Erkek kahraman belki de geçmiş sevginin etkisi altında kalmayı sürdürmektedir; bunu tam olarak bilemeyiz. Anlatıcı onu tarif ederken “bildiğin gibi” demiştir; kadın bunu “anlamıştır.” Acaba aşk alttan alta devam mı etmektedir?

Seni sordu

Hiç değişmedi, dedim,

Bildiğin gibi...

Anlıyordun.

Bu noktada şiirin özgün bir yanına dikkat çekmek istiyorum: *Gizli Sevda*, aşkın ölmediğini düşünmemize yol açabilecek, belki de bir başka melodramatik kurguya kapı aralayabilecek bu “ima”nın karşısına, kadının orta sınıf değerleriyle donanmış hayat öyküsünü çıkarır: “Eski sevgili”, tipik bir ev kadını hayatı sürmektedir. Eski İstanbul ev hanımlarının klişe tabiriyle “mes’ut”tur!

Bu sınıf mensuplarının tam arzu ettikleri gibi, bir kız bir erkek çocuğu vardır. Yine çok önemli bir statü sembolüne, kendilerine ait bir eve sahiptir.¹⁷³ Üstelik kocasını sevmektedir! Bütün bu orta sınıf değerlerinin, belki de, kadının eski sevgilisini terk etmesine neden olan bir düzen beklentisini yansıttığını varsayabiliriz. Şiirde kitsch’i temsil eden unsur da bu hayat biçimidir; bir diğer deyişle, şiir kadın sevgilinin “kitsch”i tercih eden çok boyutlu “ihamet”ini ve muhtemelen, kendisinden de gizli, “pişmanlığını” anlatmaktadır. Kadının kitsch’i tercihi üzerinden “kaybedilen mutluluk olanağı”nı dramatize eden *Gizli Sevda*’nın, *Nokta Noktam*’dan farklı olarak, bizzat kendisini kitsch olmaktan kurtaran şey ise, Necatigil’in minimalistik yazım tekniğidir. *Nokta Noktam*’da bağırırken olan aşk, *Gizli Sevda*’da geriye çekilmiştir; bizimle kısık bir sesle konuşur. İmgeler sınırlanmış, metafor kullanımı “görsel metafor”dan kadının hayat biçimini özetleyen “kendilerininmiş evleri”, “bir kız, bir oğlan” gibi kendileri metafor olmamakla birlikte, metaforun işlevini taşıyacak biçimde “sosyo-kültürel değer biriktirmiş” taşıyıcı sözel unsurlara evrilmiştir. Bu noktada özetle şunu söylemek mümkündür: *Nokta Noktam* melodramatik ve stereotipik bir öyküyü, tekrar ve abartı üzerinden kitsch’e bağlarken, *Gizli Sevda* sevgilileri ayıran kitsch’i minimalistik bir anlatı üzerinden rehabilite eder.

Bu noktadan itibaren yukarıda sözü edilen konuları kapsamlandırma yoluna gidiyoruz.

Şiir Dili ya da Şiirsel Söyleyiş

Friedlander'e göre "birikme" kitsch'in tipik bir özelliğidir; eşanlamlı sözlerin ve benzer tanımlayıcıların aşırı kullanımı, birbirini yansılayan imgelerin tekrar tekrar kullanıma sokulması bu kapsamdadır. Tiffany'ye göre ise, erotik ya da tutkulu aşk, ölüm, ruhsal varlıklar, acı, çatışma ve savaş, doğayla kurulan romantik ilişkiler gibi tekrarlanan temaların, belirli metaforların ve imgelerin varlığına karşın, kitsch'in tespit edilmesinde bu unsurların belirleyici rol oynadığı söylenemez. Vezin açısından da aynı şey geçerlidir. İmge, tema, vezin unsurlarının dışında ve ötesinde, şiirdeki kitsch'i belirleyen asıl unsur "şiirsel söyleyiş" ya da "şiir dili"dir (poetic diction).¹⁷⁴ "Şiirsel söyleyiş", *Aristoteles'ten beri tanımlanan bir kavram olup, genel anlamda, sözdizimine, yazıma ve en önemlisi de sözcük seçimine ilişkin bir kontrolü ifade eder.* Aristoteles'e göre şiir dili (lexis) yaygın ve az kullanılan, tanıdık ve tanımadık unsurları içeren, sentetik bir dildir.¹⁷⁵ İtalyan Rönesansı'nın başlangıcında Dante, şiirin kullandığı dilin herkese açık ancak kimsenin sahip olmadığı, zıtlıkların dengelendiği, "evsiz" ve ortalama kullanımının dışında bir dil olduğunu söylerken, İngiliz edebiyatındaki "şiir dili" tartışması, özellikle Wordsworth'ün dile ilişkin polemiklerine dayanıyordu. Romantik çağın genel izlenimi, şiir dilini, ister rafine ister pürüzlü olsun, çeviriler üzerinden gelen yabancı dil unsurlarının etkisine bağlamaktadır.¹⁷⁶ Coleridge'in de dahil olduğu bir grup, "kötü zevk" (şiirsel kitsch'in) klasik eğitimin ürettiği şiir dilinden kaynaklandığını düşünür. Ancak Tiffany'ye göre bu durum da resmin sadece bir parçasını göstermektedir.

Burada şu söylenebilecektir: Şiir dilindeki gelişmeler, bir yönüyle etkisi artan arkaizme, bir yönüyle de “konuşma dilinin okul programlarına alınması”na bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Birbirine zıt bu iki eğilim, bir yandan “edebiyat” adı verilen yeni türün, diğer yandan “kitle kültürü”nün doğumuna yol açacaktı. Bu açıdan bakıldığında, *türler arası savaşın*, “edebiyat” ile “popüler kültür” arasında değil, “yeni üst tür edebiyat” ile *o zamana dek tek yazınsal dil olan “şiir” arasında geçtiğinin söylenmesi gerekir*. “Kitsch’in atası” olan şiir ekolü, “eski dil”le “abartılı bir halk dili”ni bir araya getirerek, Wordsworth ve izleyicilerinin oluşturdukları “orta yol”dan uzak durmaya çalışan şairlerce başlatılmıştı. Bu şiir, “geleneksel şiir”le “kitle kültürüne ait yeni oluşturulan formlar” arasındaki “diyalektik ilişki”yi açığa vuran ve bu yönüyle burjuva edebiyat sistemiyle çatışan bir “karşı-sistem”¹⁷⁷ oluşturuyordu.¹⁷⁸

Tiffany, şiir dili’nin kitsch bağlamındaki evrimini şu şekilde açıklar: 18. yy’ın ortalarından itibaren İngiltere’de “şiirsel söyleyiş”, şiiri düzyazıdan ayırmak için veznin yanı sıra kullanılan bir belirteç haline gelmiştir. Bu gelişmenin yöneldiği amaç, şiirin kültürel değerinin korunması olarak tanımlanabilir. Şiirin kendine özgü dilini muhafaza etmek isteyen yazarlara göre, yerel şiveler de dahil olmak üzere, bir yandan arkaik kaynakların bir yandan da halk dilinin şiir dilinin içine alınması nedeniyle, “hem tanıdık hem de yabancı” izlenimi veren bir sözel doku ortaya çıkmıştı.¹⁷⁹

Daha önceleri “şiir dili” tek geçerli klasik dil olarak algılanırken, düzyazının öne çıkmaya başlaması ve halk dilinin okul programlarına girmesiyle önemli bir değişiklik meydana geliyordu: “Düz yazının dili” konuşma diline daha yakın sayıldığı ve Antik kaynaklara daha az bağımlı olduğu için, “edebiyat” adını taşıyan, farklı söyleyiş düzlemlerini içine alacak ve farklılıkları yumuşatacak bir “üst tür” ortaya çıkacaktı. *Hangi türün hangi dili kullanacağı “edebiyat” tarafından belirle-*

niyordu. Bu durumun sonuçlarından biri, şiir dilinin düzyazıya yaklaşmasıdır. Wordsworth'ün savunduğu “konuşma dilinin şiir dilinin esasını oluşturması talebi” de bu kapsamda düşünülmelidir. Tiffany'ye göre, “seçkin şiir”le yeni gelişen üst tür “edebiyat” arasındaki çatışma, şiirle yeni gelişmekte olan “popüler kültür” arasındaki umulmadık bir yakınlığı açığa çıkarması açısından önem taşır.

Bu noktada belki şöyle bir çıkarsama yapılabilecektir: “Şiir dili ya da şiirsel söyleyiş”, spesifik sözcük dağarcıklarının ve sözdizimine ait yapıların sınırlarının *korunması veya gevşetilmesi* üzerinden belirlenir ve kendine özgülük vasfı (particularity) taşır. Bu kendine özgü kabul, dilin kapalı tutulması ya da aşılması, aktarılması ya da reddedilmesi gibi hususlar daima “söyleyişin sınırlarında gerçekleşen bir durum” olarak görülme-lidir; bir diğer anlatımla, şiirsel söyleyiş “sınırları” üzerinden belirlenir. Tiffany, bu özellikleri nedeniyle, “şiir dili”nin “sahte şiirler”in üretilmesi ve değerlendirilmesi açısından önemli olduğu kanısındadır. Nitekim 18. yy'ın parodi, pastiş, yeniden üretim gibi alanlara yönelik ilgisi “sahte” ürünlerle bağlantılıdır. Sahte ürünlerin ortaya çıkışı öncelikle editörlük faaliyetleriyle ilgili görülmektedir. Özellikle balad türünün yeniden canlanması sırasında, metinlerin yenilenmesi, geliştirilmesi ve uydurulması söz konusu olmuştur. “Bulunmuş” eserler ve arkaik metinlerden yapılan çeviriler, alıntılama işa- retinin ve italik kullanımının yaygınlığı bu kapsamdadır (Tiffany, 115).¹⁸⁰

Balad türünün canlanması, bir yönüyle, arkaik unsurlar üzerinden kaybolmuş bir dünyaya ve onun değerlerine, bir “bütünsellik hali”ne (totality) yönelik özlemi ifade eder. Öte yandan bu canlanış ancak “sahte balad” üretimiyle mümkün olabiliyordu; bu kapsamda, sahteciliğe yönelik eleştirel tutum, üslubun içeriğin önüne geçtiğine, yapma olanın öne çıktığına ilişkin bir gözlemi de içinde barındırmaktaydı. Bu eleştiri,

aynı zamanda “dekadan sanat”a yöneltilen bir eleştiriydi. Öte yandan, dekadans’ın şiirde kitsch bağlamında kullanılması, bu kavramı “halkın dili”yle, “dilin gençliği”yle, bir açıdan masumiyet ve çocuksulukla bağlantı içine sokar. Bu açıdan “primitivizm”, balad rönesansı kapsamında, dekadandan ayrı tutulamaz.¹⁸¹ Bu bakımdan, şiirin regresyonu ya da vulgarize edilmesiyle ortaya çıkan bir gelişme, popüler kültürün modern cephesiyle belirmesi sonucunu vermiştir (Tiffany, 63).

Konuyu şöyle toparlamayı deneyelim: Sözü edilen “sahte” metinlerin özgünlüğü konusu bir tür “sınır durumu” üzerinden d ş n lmelidir. Nicolas Bourriaud, “ilişkisel estetik”in bu sınır durumundan kaynaklandığını, sanat yapıtının izleyicisinin ve şiirin okurunun topluluklar oluşturduğunu, yapıtların da sosyalleşme açısından modeller meydana getirdiğini söyler. Sosyal ve estetik uygulamanın kesişme noktasında, bir diğer deyişle sınırında, “sahtek rlık” (imposture) hem “canlandırma” (impersonation) hem de “sahte üretim/kalplık” (forgery) anlamlarını taşımaktadır. Gray’in, Macpherson’un “uydurduğu” *Ossian* şiirleri karşısındaki tutumu da bu çerçevede önem kazanır. Gray’e göre, *Ossian* metinlerinin sahte olduğuna ilişkin dışsal deliller çoktur; buna karşılık içsel yapıları o kadar güçlüdür ki, özgün olduklarına inanmayı tercih eder! Konuya edebiyatımız açısından bakarsak, m niler, tekerlemeler ve günümüzde üretilmiş, ancak eski olduğu izlenimi uyandıran türküler, bu kapsamda d ş n lmelidir. Söz konusu canlanış, bir yönüyle, bazı türlerin kolay taklit edilebilir yapısıyla da ilgilidir.

Edebiyatımızdaki benzer bir gelişim, daha önce kısaca değindiğimiz Rabia Hatun “hadisesi” ve buna bağlı olarak rubai/terane türünün “canlanması” bağlamında ele alınabilir. Taşıdıkları yoğun sado-mazoşistik duygular, abartı ve aşırılık halleri, kısaca melodramatik yapıları nedeniyle, söz konusu şiirlerin, içerik ve form açısından kitsch’le örtüştükleri, bir

yandan da, “sahtecilik” ürünü olarak kitsch’in bir başka boyutunu temsil ettikleri söylenebilecektir. Aşağıda alıntılanan rubailer üzerinden Rabia Hatun’un şiirini örneklendirme yoluna gidiyoruz:

*Bir kâsedür alav dolu gönlüm, yanâ yanâ
Men tâ senûn yanunda dahî hasretem sanâ!
Yaşlar dökende söndüremez âteşimi sû:
Sunsan elünle kaanumu içsem kanâ kanâ!*

Şiirin, kavuş/ma temasını “isteri” boyutuna varan bir gerilim ve acı çekme fikri üzerinden ifade ederken, bu duygusal aşırılığı (içerik) uzatılmış sesli tekrarıyla (form) vurguladığını, yani hem içerik hem de form açısından “stilize bir abartı hali”ni canlandırıldığını, bunun da kitsch’in bir özelliği olduğunu söyleyebiliriz. Şiirin popülerliğinin bir nedeni bu melodramatik temsil durumu olmalıdır. Kavuşmanın olanaksızlığı, giderek arzu edilmezliği, aşağıdaki rubaide de örneklendirilmektedir:

*Pâyin sadâsı gelse de sen hiç gelmesen,
Men dinlesem kıyâmete dek, vuslat istemen!
Bulsam izinle semtini, ol semte irmesem,
Aşsam zamânı hasretin encâmı gelmeden!*

Burada karşımıza çıkan temel konu, kavuşmanın kısa mutluluğunun bekleyişin sonsuzluğuyla yer değiştirmesi ve ebediyetin, bir kavuşamama, yani acı çekme hali olarak “ayrıcılık” kılınmasıdır. Melodramın lirizmi taklit ettiği ya da (bir bakış açısından) yerine geçmeyi başardığı (!) bir gerilim hali, şiirin temel enerji kaynağını oluşturur. Aşağıdaki örnek, Rabia Hatun’un rubailerinin ulaştığı sado-mazoşistik yoğunluğun bir tür soyutlama ve buna bağlı “kişileştirme” tekniği üzerinden aşılma çabasını gösterir:

*Tutsam hayâl-i yârı nigâhımla bağlasam,
Her göz yaşımnda aksini gördükçe ağlasam!
Yeldây-ı hecre belki zıyâ-bahş olur diyû
Aşk âteşiyle hâtır-ı cânânı dağlasam!*

Bu rubainin ilgi çekici yönü, melodramatik sahnenin, “kişileştirilmiş”, yani bir tür somut temsil yeteneği kazandırılmış soyutlamalardan oluşan bir kadro tarafından *oynanmasıdır*: Hayal-i yar, nigâh, yeldâ-yı hecr, aşk ateşi ve nihayet hâtır-ı cânân figürleri, şiirin melodramatik/kitsch sesinin hareketlendirdiği “kuklalar” olarak tasarlanabilir. Şiir bu yönüyle içeriğin yoğun sado-mazoşizmini içerik unsurlarını kişileştirme üzerinden “yabancılaştırarak” dengelemeyi başarır. Rabia Hatun’dan verdiğim örnekleri, ilginç ses yapısı ve kelime oyunculuğuyla Asaf Hâlet Çelebi’yi çağrıştıran ve bu nedenle dikkatimi çeken şu dörtlülle sona erdiriyorum:

*Kâş-ey gün üzre sûret-i cânân olaydı, kâş!
Çeşmân-ı çarh o sûrete hayrân olaydı kâş!
Yetmez dü çeşm avâlim-i hüsnün gözetmeye,
Nev’-i beşerde bir nice çeşmân olaydı kâş!*

1930’lu yıllardan itibaren ortaya çıkan “Rubia Hatun figürü” ve bu “şaire”ye ait rubai türündeki dörtlükler¹⁸² edebiyatseverleri uzun yıllar meşgul etmiş ve en sonunda, bu gizemli şairin tarihi bir kişilik olmadığı, şiirlerinin bu adı kullanan modern bir şairin eskiyi taklit eden verimleri olduğu sonucuna varılmıştır. Bu modern şairin kimliği önce İsmail Hami Danişmend’in eşi Nazan Hanım olarak tahmin edilmiş, daha sonra, asıl yazarın bizzat İsmail Hami Danişmend olduğu görüşü öne çıkmıştır. Önemli bir Selçuklu tarihçisi olan İsmail Hami Danişmend’in 14. yy’da Doğu Anadolu’da yaşamış mazoşistik bir kadın şairi, yani Rabia Hatun’u “yaratması”, yukandaki anlamda hem

“sahtecilik” hem de “canlandırma” sayılabilir. Rabia Hatun’un gerçek kimliğinin “ifşa edilmesi” de yine dil üzerinden yapılan tartışmalara bağlanmaktadır. Nihat Sami Banarlı’ya ait, Rabia Hatun’un, yazdığı öne sürülen dönemin dilini kullanmadığı, bu nedenle otantik bir şair sayılamayacağı yolundaki eleştiriler, “dil sınırlarına ilişkin bir itiraz” sayılmalıdır. Bir diğer deyişle, Banarlı’nın hem vezinde hem de sözdizimi ve sözcük dağarcığının sınırlarında meydana gelen “korunma” ya da “gevşeme” eylemlerine yönelik algısı, bu şiirlerin özgün olmadığına ilişkin fikirlerine kaynaklık etmektedir. Bu bağlamda, kitsch şiir dilinin, “arkaik unsurlar” ve “halk dilinden alınmış unsurlar”ın bir karmaşasını gösterdiği yolundaki tanımı anımsayalım. Rabia Hatun’un dörtlüklerinde bu özelliğin (ya da “kusur”un!) bol bol temsil edildiği söylenebilir. Örneğin “yetmez dü çeşm avâlim-i hüsnün gözetmeye” dizesinde “avâlim-i hüsnün” (güzelliğinin âlemleri) gibi arkaik duygusu veren bir tamlama, “gözetmek”, yani eski halk Türkçesinde gökcisimlerine ilişkin gözlem (rasat) yapma anlamına geldiği iddia edilen bir sözcükle yan yanadır. Tekrarlarsak, Rabia Hatun’un rubailer, arkaik ya da arkaik görünümlü sözcüklerin yanı sıra, Azeri şivesine ya da en azından eski Doğu Anadolu şivesine ait olduğu kabul edilebilecek “halk dili unsurları”na bir arada yer verir. Aşağıda alıntılarımız pasaj, Banarlı’nın dilde gelenekçilik temeline dayalı ve bununla sınırlı eleştirilerini örneklendirmektedir:

Ben Rabia Hatun’a ait, yine ellerde dolaşan bir şiirde “aşka” ile “başka” kelimelerinin tekfiye edildiğini görmüş ve eski-lerin “ışka” telaffuz ettikleri bu kelime ile “başka”nın kafiye olamayacağını söylemişim... Ben diyorum ki: Edebiyatımızın eski asırlarında “aşka” ile “başka” kafiye yapılamaz. O “hayır, yapılır” diyor ve misal olarak da “aşk” ve “meşk”le kafiyelenmiş örnekler sıralıyor. Bu hokkabazlıkla kimi aldatmak istiyor? Bilmem.¹⁸³

Banarlı'nın görüşlerinin ve yukarıdaki pasajdan da anlaşılacağı gibi Danişmend'in bu görüşlere karşı geliştirdiği savunmaların, dile ilişkin kapsamlı bir tartışmaya ulaşamadan, dar bir usul bilgisi kavgasıyla sınırlı kaldığını anımsatalım. Banarlı'yı izleyen Fuat Köprülü ile onun otoritesini kabul eden Süleyman Kale gibi başka eleştirmenler de benzer bir perspektiften hareket etmektedir. Fuat Köprülü, 8 Kasım 1948 tarihinde *Vatan* gazetesinde yayımlanan yazısında şu hususlara dikkat çeker:

Elde hiçbir tarihi vesika olmadığı halde, bundan yedi asır evvel Rabia Hatun adlı bir Azeri şairinin yaşadığını iddia etmek, hakikaten büyük bir cürettir. Fakat bereket versin ki ona isnat edilen manzume -ve sonradan ona ilave edilen diğer manzumeler- o kadar acemice yazılmıştır ki... Milli kültürün ve milli varlığın temeli olan Türk dilinin ve Türk edebiyatının, mekteplerimizde, bari bundan sonra olsun layık olduğu ehemmiyetle tedris olunmasını temenni edelim. Çünkü milli dil ve edebiyatımız hakkındaki bugünkü kayıtsızlık biraz daha devam edecek olursa, yeni yeni "Rabia Hatun Masalları"nın meydan almasına mâni olamayız...¹⁸⁴

İsmail Hami Danişmend'in buna karşı geliştirdiği görüşler, yukarıda da kaydedildiği gibi, konuya "hasımları"nınla aynı düzlemde yaklaşır. Söz konusu yazarlar, hangi sözcüğün hangi çağda, nerede ve nasıl kullanılabileceği, vezin incelikleri türünden "edebiyat tarihine ait malumat" olarak nitelendirebileceğimiz bir bilgi türüne hakim olma ve rakiplerinin bu bilgidен yoksun olduğu iddiasında bulunmakta; edebiyat eleştirisini de ancak bu bilginin sınırları kapsamında yürütebilmektedirler. Bu açıdan Batı üniversitelerindeki edebiyat eğitiminin ve buna bağlı olarak akademik edebiyat eleştirisinin başlangıcına ilişkin evreleri, Türkiye bağlamında

“gecikmiş olarak” temsil ettikleri söylenebilir: Graff, Hohendahl ve Guillory’nin, edebiyat eleştirisinin bir kurum olarak gelişmesi konusunda yazdıkları çerçevesinde düşünülecek olursa, bu konudaki tutumları “dilcilerin” ve “uzmanların” temsil ettiği sınırlı bir zemine oturur. Metinlerin edebi değerine ilişkin olarak söyleyebilecekleri ise dilcilerden önceki eleştiri kuşağının yani “izlenimci eleştirmenler”in tutumunu aşmaz. Bu noktada ilginç olan, Rabia Hatun’u yaratan İsmail Hami Danişmend’in kendi oluşturduğu “şaire”ye ve şiir anlayışına daha üst bir düzeyden sahip çıkamamasıdır. Bu durum, muhtemelen, gelişkin bir edebiyat eleştirisini mümkün kılacak kavramsal bilginin ve bu bilgiyi temsil edecek terminolojinin dönemin entellektüel dünyasında mevcut bulunmamasıyla ilgilidir. Aşağıdaki alıntı Danişmend’in Rabia Hatun’a ilişkin savunmasının sınırını oluşturmaktadır diyebiliriz:

Rabia Hatun şiirlerinden bazılarının bundan senelerce evvel bir mecmuada neşri üzerine İstanbul matbuatında tuhaf bir kıyamet kopmuştu... Hatta bu işe hükümetin müdahalesini isteyenler de vardı!.. Nihayet rahmetli İsmail Habib yevmi gazetelerden birinde neşrettiği haklı bir makalede her kim isterse nam-ı müstearla şiir yazıp neşretmekte serbest olduğunu, buna kimsenin karışamayacağını ve karışmak hakkı olmadığını ve bilhassa gerek Türk, gerek dünya edebiyat tarihinin her devrinde bunun bir çok misalleri bulunduğunu söyliyerek vaveylacıları akıl ve mantık dairesine davet etmiş ve bir müddet sonra da mesele kapanıp gitmişti... Bu şiirleri bütün memleket sevdi... toplu bir halde neşri için bir çok yerlerden mektuplar geldi, bütün doslarını yıllarca ısrar etti. Bu eserin neşrinde başlıca amil, işte o umumi arzuya itaat hissidir.¹⁸⁵

Öte yandan, Rabia Hatun’u “sahteliğine karşın” seven bir

diğer grup mevcuttur. Yahya Kemal Beyatlı'nın Rabia Hatun şiirlerine ilişkin düşünceleri, bu açıdan, Gray'in Ossian karşı-sındaki tutumuna benzer. Beyatlı, Fuat Bayramoğlu'na yazdığı 9 Ağustos 1948 tarihli mektubunda düşüncelerini şöyle kaydetmektedir:

Rabia Hatun kıt'alarını "Aile" neşretmiş; siz de göndermiş-siniz. Bu sefer neşredilen kıt'alardan bilhassa biri bu aralık imal edilmiş kalıp bir esere benziyor. Bahusus kafiyele, Şark kafasının yuğurmayı düşünemeyeceği kafiyelelerdendir. Bazı mısralarda üslup var, ancak Türkçede alafıranga şiirin tecel-lisinden sonra görülebilen harçtandır. Bu iş biraz sahtekarlık kokuyor... Hasılı bir *sahtekarlık ise de* bu şiir yoksulluğunda *iyi bir şeydir...*

Yine Rabia Hatun'u savunanlar arasında bulunan Vedat Nedim Tör de tartışmayı benzer bir boyuttan sürdürmektedir. Diye-biliriz ki, gerek Yahya Kemal'in gerekse Vedat Nedim Tör'ün yaklaşımları, şiirlere ilişkin değerlendirmelerinde, vurguyu "sahtecilik" üzerinde değil "canlandırma" noktasında tutma ve bu nedenle beğenme yönündedir. Rabia Hatun'a yönelik olumsuz eleştirilerin vezin ve sözcük haznesinin tarihlendi-rilmesiyle sınırlı kısır bir perspektifi yansıttığı görüşü Tör'ün aşağıdaki yazısında belirginlik kazanır:

Rabia Hatun'un yayınlamağa başladığımız şiirleri edebiyat bilginlerini birbirine kattı: yok bu eserler uydurma imiş... Ah bu tarih simsarları! Onlar, Homer, Shakespeare, Yunus Emre gibi sanat ilahlarını da rahat bırakmazlar. Çünkü zanaatları, ellerine geçen altının cevherine değil, tarihine değer biçmek-tir... Bu kadının bizi sarsan lirik dinamizmi yanında sanatkar ustalığı da ayrıca anılmağa değer... Rabia Hatun da artık Türk dilinin güzellik sarayında tahtını kurmuştur. Bırakın edebiyat

öğretmenleri, bu büyük sanatkarın hangi tarihte doğduğunu, hangi tarihte öldüğünü arayadursunlar.¹⁸⁶

Banarlı-Danışmend arasında geçen Rabia Hatun kavgası, aslında şiirde kitsch konulu bir tartışmayı ifade eder. Öte yandan, bu tartışmanın taraflarının, girdikleri mücadelenin kavramsal boyutunu kavramış oldukları söylenemez. Buradan yola çıkılarak, günümüzde de geçerli olacak şu çıkarsamanın yapılabileceğini düşünüyoruz: Şiirde kitsch konulu bir tartışmayı yalnızca dil üzerinden yürütmek kısır sonuçlar vermektedir. Dilin yanı sıra, içerik unsurlarının ve çoğu kitsch eserin asıl konusunu oluşturan melodramatik kurgunun sisteme dahil edilmesi, daha derinlikli bir okumaya olanak sağlayacaktır. Sorunun bu kısmı çözüldükten sonra bir ikinci aşama karşımıza çıkar. Bu, Yahya Kemal Beyatlı, Şevket Rado ve Vedat Neditör gibi yazarların da yine sezgi düzeyinde algıladıkları ve Rabia Hatun rubailerini sevmelerine neden olan “güzellik” konusudur. Kitsch’in “güzellik saplantısı” ve lirik şiire yakınlığı, güzellik niteliğini ihmal edemeyecek olan yaratıcı sanatçıları ve “izlenimci eleştirmen”leri kendisine çeker. Banarlı, Rabia Hatun’u “kitsch dili” nedeniyle reddederken, Beyatlı aynı metinleri “kitsch güzellik”leri nedeniyle beğenmektedir. Buradan yola çıkarak, kitsch’in farklı boyutlarının dönemin entellektüellerinde farklı tepkiler uyandırdığını, konunun nihai olarak kitsch’in olumlanıp olumlanamayacağına ilişkin bir “tercih”i gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu da bizi “kitsch’in rehabilitasyonu” kavramına götürür. Bu bağlamda, kitsch’i olumlayanların kendilerinin çoğunlukla yaratıcı sanatçılar olduklarına, kitsch karşıtlarının ise daha çok akademiye temsil ettiklerine dikkat çekmek istiyoruz.

Örnek şiir incelememizi burada sona erdirerek konuyu toparlamayı deneyelim: Wordsworth’ün manifestosunu yayımladı-

ğı zamana (1798) gelene kadar, şiir dilinin ya da dillerinin ne olması gerektiğine ilişkin tartışma, özellikle şiiri düzyazıdan ayırma bağlamında, “şiir dilinin özü”nün ne olduğu konulu bir tartışmaya evrilmişti. John Guillory’nin dikkat ettiği gibi bu durum aslında “konuşma dili”nin tanımlanmasına ilişkin bir mücadeleyi ifade ediyordu. Guillory’ye göre, “söyleyişte/dilde saflık”, şiir ve düzyazı dillerinin farklı olmaması gerektiğini gösterecek biçimde, bütün yazılı türlerin bir araya gelerek yarattığı “standart bir dil”, bir diğer deyişle “linguistik bakımdan homojen bir burjuva kamusal alanı” gerektirir. Şiirin edebiyatın bir parçası olabilmesi, ancak kendine özgü dilinden vazgeçmesiyle mümkündür. Wordsworth şiirin kendine özgü dili olması fikrini programatik olarak reddeden ilk yazar olma özelliğini taşır. Şair, gelenekten devralınan ve “zevkteki bozulma nedeniyle doğal olarak algılanan dil”e karşıdır. Tiffany bu bakımdan Wordsworth’ün “bir doğal dil”in yerine “bir başka doğal dil”i geçirmek istediği kanısındadır. Coleridge ise şiir dili ile düzyazı dilinin aynı olması yolundaki görüşe karşıdır. Wordsworth, şiir dili ile düzyazı dili arasındaki tek ayrımın, doğal dile eklenmiş olan “veznin cazibesi”nde bulunduğunu öne sürer. Buna göre, veznin “canlı bir duygulanım” hali içinde, gerçek dilden seçilmiş parçalara uygulanmasıyla şiir gerçekleşir. Öte yandan, Wordsworth’ün vezin üzerindeki ısrarı, 20. yy’da yazılmış vezinsiz şiirleri kapsam dışında bırakacak niteliktedir. Ancak “canlı duygulanım” kavramı, şiiri düzyazıdan ayırma konusunda günümüzde de bir işlevsellige sahip olabilir.

Wordsworth’ün şiir dili kavramına yönelik saldırıları, bir grup şairin ve eleştirmenin şiir dilinin özellikli olduğunu savunmalarına yol açmıştır. Linguistik homojenleştirmeye karşı çıkan bir grup yazar, söyleyişi itibarıyla “kibar” ya da “saf” olmayan bir dil, “alternatif bir konuşma dili” geliştirmeyi hedeflemiştir. Tiffany’ye göre bu tavır, “şiirde kitsch”in ortaya çıkışına giden temel yönelimi oluşturur.¹⁸⁷

Kitsch'in şiirdeki etkilerinin “tekrar”, “yeniden üretim” ve bunlara bağlı olarak bir tür “donma/tutulma hali” olduğunu belirtmiştik. Bu anlamda, koro, redif, kafiye, nakarat gibi şiire özgü unsurların, şiirin gelişimini “tekrar” üzerinden durdurdukları söylenebilir. Bu süreç şöyle gerçekleşir: Tekrar sırasında (bütün dilsel tekrarlar sırasında genellikle olduğu gibi), *nakarat anlamından sıyrılır ve şiire “boş ifadeler” yerleştirir*. Bu bağlamda, yatıştırma etkisi üzerinden “anlam”ı, duyusallık üzerinden “aklı” bastırır.¹⁸⁸ Bu yatıştırma tekniğinin (lulling) işleyişi, yani “anlamın gömülmesi”, şiirsel nakaratin kitle kültürüne, kitle tüketimine ve “geçici kolektif duygu halleri”ne bağlanmasını sağlayan unsurdur.¹⁸⁹ Tiffany, nakaratin “yön şaşırtıcı” bir eko yarattığını, bunun da (özellikle nakaratin kendisi anlamsızsa) “anlamda düzenli boşluklar” oluşturduğunu belirtir. Şiirsel nakaratin tekrarlanabilirliği -tümüyle anlaşılır bir nakarat dahi olsa- sesle anlamı, gösterenle gösterileni ayıran bir özellik taşımaktadır. Bu durum, şiirin içinde anlamın gömülmesine yol açan “yerinden olma hali”ni ortaya koyar.

Tiffany, nakaratin “anlamı *oluşturmama* işlevi”nin, Deleuze ve Guattari'nin “nakaratin bölgesellik kavramıyla ilişkili olduğu” yolundaki görüşlerinin özünü teşkil ettiğini belirtir. Buna göre, nakaratin “yanlış” bir yeri gösteren “ifade gücü”, bir kontrol dairesi, bir düzen noktası meydana getirerek, bölgeseli, bölgeselleştirmeyi ve yeniden bölgeselleştirmeyi sağlar. Nakaratin bölgeselleştirici işlevi, *yani dinleyicileri arasında dayanışma ve bütünlük oluşturma yeteneği*, kitlenin neden nakarattan hoşlandığını açıklar.¹⁹⁰ Bu durum, popüler kültürün sembolik ekonomisi açısından da aynı derecede önemlidir. Nakaratin bölgesellelikle ilişkisi Deleuze ve Guattari'ye göre “ifadenin işlevi”dir ve şiirsel kitsch'in bir “temsil hali” olmaktan çok bir “ifade hali” olması durumuyla aynıdır.

Maria Warner'a göre de, ninniler büyülü sözlere benzer. Bir şeyi söyleyerek, olmasını/olmamasını sağlamaya yönelir. Bir

diğer deyişle, bu performans dili, geleceği söyleyerek belirler ya da gerçekleşmesine mâni olur. Sembolik ekonomi diline çevrildiğinde, “olabilecek olanı söyleyerek *bağlama*” kitle kültürünün yayılmasındaki başlıca etken olan bir sözel tekniği ifade eder: İzleyicisini “tekrar” üzerinden yakalar ve bölgeselleştirir; modern tüketicinin prototipi olan “güçsüz ve büyülenmiş dinleyici hali”ni yaratır (Tiffany, 72, 76, 81).

Tiffany, şiirsel kitsch’in, Raymond Williams’ın terminolojisiyle bir tür olarak “eskinin kalıntısı ile yeni ortaya çıkan kültürler arasındaki geçiş alanında” belirdiğini savunur. Buna göre, “gecikmiş bir klasik dil” ile “sahte baladların yeni barbarizmi” arasında kitsch ortaya çıkmıştır. Bu geçişle ilgili olarak şaşırtıcı olan şey (bu, kitsch’in popülerliğinin de esasını oluşturur) şiir dilinin kendine özgü unsurlarının popüler muhayyile içinde yerleşmiş ve normalleşmiş olmasıdır; bu durum bir tür şiirsel otomatizasyonla, hızlanmış ve teknolojiye uyarlanmış bir “Beylik Laflar Antolojisi” havası üzerinden gerçekleşmiştir (Tiffany, 31-33, 42-43, 46-49, 116-117, 151).¹⁹¹

Popüler Edebiyat: Tanım ve Sınıflandırma Çabası

Bu noktadan itibaren, “popüler edebiyat” ya da “hafif edebiyat” (pulp fiction) olarak adlandırılan kategorilerin¹⁹² incelenmesi yoluna gideceğim. “Popüler edebiyat”a ilişkin tanım çerçevesi, daha geniş kapsamlı bir kavram olan “popüler kültür”le ilişkilendirilerek çizilecektir. Popüler edebiyat çok satışlı edebiyat kavramını çağrıştırmakla birlikte, zorunlu olarak “çok satışlı” olması gerekmez. Burada hemen bir cep oluşturarak şunu kaydedelim: Popüler edebiyat, sosyolojik, politik ve estetik açılardan ele alınması gereken kapsamlı bir olgudur: *Daha çok, sosyal ve politik sorunların bir karışımının estetik araçlarla yansıtılmasını ifade eder ve kültürün kitlesel tüketimi kapsamında düşünülmelidir.*¹⁹³ Çok satışlı edebiyat ise bu olgunun dikkat çeken bir tezahürü olarak düşünülebilir. Burada öncelikle şu hususun altını çizmek istiyorum: Popüler edebiyat yalnızca çağımıza özgü bir olgu değildir; her devrin hem popüler yapıtları hem de okurun ilgisini daha az çeken yapıtları vardır ve bu durum bütün sanat dalları için böyledir. Öte yandan, popüler edebiyat araştırmacısı Lowenthal’ın de belirttiği gibi, popüler sanat yalnızca zamanımıza özgü bir olgu sayılmamakla birlikte, “entellektüel ve ahlâki bir sorun” niteliğiyle tartışılmaya başlanması modern döneme rastlar. Bu durum, sosyo-ekonomik ve teknolojik değişikliklerin bir sonucu olarak orta sınıfın doğmasının, bu çerçevede, sanatçının güçlü ve varlıklı bir koruyucuya değil, gitgide yaygınlaşan bir izleyici/okur kitlesine hitap etmek zorunda kalmasının bir so-

nucudur. Söz konusu olgu bizi halkın eğlence ihtiyacına ve belirli bir topluma neyin “eğlence” ve neyin “sanat” olarak sunulacağı konusundaki kararların kimin tarafından verildiği sorusuna götürür.

Lowenthal popüler kültürü bütün yönleriyle açıklayan bir formülünün olmadığını belirterek bu kapsamda dikkate alınabilecek birkaç perspektifi anımsatmakla yetinir: Sanat ve popüler kültür konusu tarihsel bir süreç ve sınıfsal ilişkiler bağlamında beliren “etki izlekleri” çerçevesinde düşünülmelidir. Sanatçı kendisinden önceki sanatçılardan etkilendiği gibi kendisinden sonra gelenleri de etkiler; buna ek olarak, içinde yaşadığı zamanın düşünsel ve materyal standartlarından da etkilenir ve bir yandan da bu standartları etkiler. Bir diğer bakış açısı, popüler kültürü, bu kültürün kullandığı iletişim araçlarından çok, aktarılan şeyin içeriği açısından tanımlamayı öngörür. Seçkinlerden diğer seçkinlere, seçkinlerden halka ve nihayet kitlesel iletişim araçlarından halka yansıyan şey nedir? Başka bir görüş, yapıtın oluşum koşullarını göz önüne alır. Örneğin, belirli alanlarda sanatçının ve eleştirmenin bakış açısı standartları belirlerken, diğer bazı alanlarda okurun/izleyicinin motivasyonu bir standart olarak işlev görebilir.

Lowenthal, popüler kültüre ilişkin tartışmayı, 16. ve 17. yy’ların önemli Fransız düşünürleri Montaigne ve Pascal’la başlatır. Montaigne’e göre, Ortaçağ’ların bitişinden sonra evrene ve evrenin içindeki yerine ilişkin kuşkular duymaya başlayan “birey” mutsuzdur ve bu mutsuzluktan “kaçma” ihtiyacındadır. Montaigne, edebiyat başta olmak üzere, sanatların bu kaçış gereksinimine karşılık olup olamayacağını tartışır. Özellikle “yüksek sanat” ve “halk sanatı” arasında benzerlikler bulurken, halk sanatını hor gören ancak yüksek sanat düzeyine de yükselemeyenleri eleştirir. Böylece “üst”, “orta” ve “alt” sanat eğilimleri konusunda, günümüzde de geçerli olan bir yaklaşımın öncülüğünü yapmış olur.

İnsan doğasına ilişkin bir kötümserliği olduğu düşünülen Montaigne'den farklı olarak, Pascal insanın “kaçma” gereksinimini görür ancak *olumlamaz*, bunun savaşılmaması gereken bir durum olduğunu söyler. İnsan yalnız kalmalı ve içdünyasını dinlemelidir. Montaigne, değiştirilemeyecek olan insan doğası ile mücadele yerine, ona nitelikli kaçış araçları sunulması gerektiğini düşünürken, Pascal, eğlence ve kaçış ihtiyacına karşı konulabileceğini, insanın daha soylu güdülerinin harekete geçirilmesi gerektiğini savunur. Lowenthal, Montaigne'in yaklaşımını daha derinlikli bulur, izleyici/okurun ihtiyaçlarını öne çıkarması açısından da “çağımızın bir “işletmecisi”ninkine benzetir.

Pascal'ın eğlenceye ve popüler sanata ilişkin olumsuz yargısı, daha sonraki eleştirmen kuşakları tarafından genel olarak paylaşılmıştır. Durumu karşı cepheden, yani popüler sanatın savunucularının cephesinden görmek isteyenler ise “yüksek sanat”la ilgili bazı temel varsayımları sorgular; öncelikle, “yüksek sanat”a yüklenen işlevlerin açıklığa kavuşturulması gerektiği vurgulanır. Bundan başka, popüler sanatın yalnızca “alt seviyeden” ihtiyaçları karşılamaya yöneldiği varsayımının da sorgulanması mümkündür. Ayrıca, popüler kültür ürünlerine yönelik beğenmeme tavrı, her zaman kitle iletişim araçlarına yönelik eleştirel tavırla bir arada gittiğine göre, kitle iletişim araçlarının kaçınılmaz biçimde “alt seviyeden” yapıtların yayılmasına hizmet edip etmediği konusu da sorgulanmalıdır. Lowenthal bu konuların yeterince işlenmediği kanısındadır.

Pascal'ın düşüncelerini savunan bir eleştirmenin, yalnızca popüler sanatı değil, her türlü sanatı, “kaçış” yolları oluşturduğu ve insanın ruhsal kurtuluşuna engel olacağı gerekçesiyle reddetmesi beklenir. Buna karşılık, birçok eleştirmenin “yüksek sanat”¹⁹⁴ “eğlendiricilik” ve “kaçış” olanakları sağlamanın yanında başka işlevler vermek istediği de bir gerçektir. Bu yaklaşımı eleştirenlerse, “yüksek sanat” eğlendirici değilse o

halde nedir sorusunu sormaktadır.¹⁹⁵ Lowenthal, bu konuda birçok felsefecinin düşünce geliştirmiş olmasına karşın genel bir uzlaşmaya varılamadığını belirtir (Lowenthal, XVII, XX-II, 15-18, 45-6).

Tarihsel Gelişim

Popüler edebiyatın gelişimi, 18. yy İngiliz edebiyatı üzerinden gösterilebilir. Bu ülkede okur-yazarlığın artması ve yeni teknolojilerin uygulamaya girmesiyle, basın-yayın hayatında önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Dergi formatındaki yayınların yaygınlaşması da dönemin önemli bir özelliğidir. 1730-1780 yılları arasında her yıl yeni bir dergi yayın hayatına girmiş ve her kesime hitap eden, her soruya cevap veren bir yayın türü ortaya çıkmıştır. Bu kapsamda, kadın okurların ve onlara yönelen yayınların önemli bir rol oynamaya başladığı görülür. Dönemin ikinci önemli özelliği, “popüler roman”ların yayımlanmaya başlamasıdır. Başta Richardson’ın *Pamela’sı* (1740) olmak üzere yaygınlık kazanan bu tür romanlara, Gotik roman da eklenmiş ve “üç cilt halinde yayımlanan roman” formu öne çıkmıştır. Bir cildi berberde sıra beklerken bitirilebilen bu tür romanlar, dönemin “kolay ve genel” okuma eğilimini yansıtıyordu. Sözü edilen dönemin bir diğer özelliği, tiyatro seyircisinin artmasının yanı sıra gazetelerin de yayımlanmaya başlamasıdır. İngiltere’de 1695 yılında Licensing Act’ın yürürlükten kalkmasıyla birlikte, politik gazeteler yayımlanmaya başlamıştı. 18. yy sonlarında ise gazeteler hem kendi olanaklarıyla var olan, hem de dinsel-politik kontrolün dışına taşan yayınlara dönüşmüştü. Bu çağda ortaya çıkan bir diğer kurum ise kitap kiralayan “ödünç kitap kütüphaneleri”ydi. Böylece kitaplara ulaşım daha kolay ve ucuz hale geliyordu. Bu bağlamda, *yazarlık saygın ve geçinmek için yeterli gelir sağlayan bir meslek haline gelmişti* (Lowenthal, 52-3, 55, 57, 62, 103).¹⁹⁶ Yukarıda kaydedilen hususların ede-

biyatta kitsch olgusunun gelişimiyle taşıdığı paralellige dikkat çekmek istiyoruz. Bu anlamda, kitsch ve popüler edebiyat önemli oranda örtüşmektedir denebilir.

Konuyu istatistiksel açıdan ele alırsak şu olgularla karşılaşırız: Popüler edebiyat araştırmacısı C. Bloom, İngiltere’de geç 19. yy okur-yazarlık oranlarının yüksek olduğunu belirtir. 1891 yılında, evlilik sözleşmelerinde yazı ya da “işaret” kullanılmasına bağlı olarak, erkek nüfusun % 94’ü, kadın nüfusun % 93’ü okur-yazar kabul ediliyordu; 1914’te ise, okuma-yazma bilmeyenlerin oranı bütün nüfus içinde % 0.8’e düşmüştü. Bu dönemin yoksulları gazete okuyor ve kitaplara, totemlere gösterilene benzer biçimde saygı gösteriyordu. Katherine Mansfield’in *Something Childish But Very Natural* adlı öyküsünde böyle bir karakter canlandırılır. Benzer bir yaklaşım Fûruzan’ın bir öyküsünde karşımıza çıkar. Bir ev kadını olan anlatıcı karakter, kocasından söz ederken, “Benimkine sorarım. Ne de olsa kahveye çıktığında gazete okuyan adamdır. Nasıl yazılacağını elbet bilir,” diyerek, hem okuma-yazma faaliyetinin gerçekleştiği alanın sınırlarını çizmiş olur hem de bu alanda faaliyet gösteren bir eşe sahip olduğu için övünür.¹⁹⁷ Öykü zamanının muhtemelen 1940’lı yıllar olduğu düşünülecek olursa, “okuma faaliyetine gösterilen saygı”nın farklı zaman dilimlerinde de olsa, benzer sosyo-ekonomik süreçlerden geçen toplumlarda paralel bir gelişme gösterdiğini söyleyebiliriz. Bir diğer deyişle, 20. yy’ın ister ilk ister ikinci yarısı olsun, okur-yazarlık sosyo-kültürel ilişkilerde bir statü göstergesi olarak kullanılmıştır.¹⁹⁸

Popüler edebiyatın gelişimiyle ilgili olarak üretim teknikleri konusunda şunlar kaydedilmelidir: Büyük ölçekli baskı, başta “Fourdrinier makinası” (1799) gibi yeni kâğıt üretme araçları ve buharlı matbaanın geliştirilmesiyle yaygınlaşmıştır; bu açıdan bakıldığında, 19. yy İngiliz kitap ticareti her bakımdan modern bir endüstri özelliği taşıyordu.¹⁹⁹ Bu kapsamda,

gazetenin “kitle okur-yazarlığı”nın yayılmasında merkezî bir öneme sahip olduğu da unutulmamalıdır; İngiltere’de gazeteler 1870’lerdeki eğitim reformlarından ve modern romanın ortaya çıkmasından önce bir okur kitlesi yaratmayı başarmıştı; bunun yanı sıra, gazetecilik İngiltere’de ulusal kimliğin ortaya çıkmasında da etken olmuştur; orta sınıf, 1840’lardan itibaren kendileri için yaratılan basın aracılığıyla bir tür özbilince ulaşmıştı; okuyan ve ülkenin meselelerini bilen bu kitle ortaya çıkmadan önce, gerçek ya da tutarlı bir işçi sınıfı da mevcut değildi.

Okur-yazarlığın geçirdiği evrim sırasında dilde ortaya çıkan gelişmeler ise şu şekilde kaydedilebilir: Okur-yazarlık, Endüstri Devrimi kapsamında, bilgi aktarımı için hayati öneme sahipti ve çalışana hem “emirleri anlama ve onlara uyma”, hem de “sorgulama” olanağı sağlıyordu. Sosyal ilerleme olgusunun bir yandan eğlence bir yandan da öğrenme amaçlı demokratik okuma alışkanlığıyla bir arada olması, teknolojinin gerektirdiği şeyler arasındaydı. Bu kapsamda, ortak dilin “hiyerarşi oluşturma ve farklılıklar yaratmaya yönelik baskı nedeniyle” parçalanmaya başladığı da söylenebilir. 18. yy’ın ortalarına kadar, “gündelik dil ve onun yazılı formu” seçkinler tarafından göz ardı ediliyordu; bu dilin kuralları azdı ve dil bilgisi tutarsızdı. Kültür ve bilim dilleri ise klasik ölü dillerdi; yani Latince ve klasik Yunanca.²⁰⁰

Buna karşılık, okur kitlesinin yaygınlaşmasıyla birlikte, başta “kısa öykü” olmak üzere yeni edebi türler ortaya çıkmaya başlıyordu; bu yeni edebiyat, casus romanları, westernler, kadınlara yönelik duygusal romanlar ve dedektiflik öykülerini içeriyordu.²⁰¹ Söz konusu gelişmeyle birlikte, daktilonun icadı ve “yayın hakları kavramı”nın hukuk sisteminde yerleşmesi dönemin belirleyici gelişmeleri arasındadır. Daktilonun yarattığı etkilerden biri, cümle yapısının değişmesi ve “organik paragraf” adı verilen bir yazı biriminin doğmasıdır. 1860 yılında,

ortalama uzunlukta İngilizce bir cümle, Elizabeth çağı cümlesinin yarısı kadar sözcükle yazılıyordu; tabloid yayınlar ve hafif edebiyat bu süreci daha da ilerletmiştir. Bu bağlamda, yeni paragraf yapısının teknolojik entegrasyon, organik akışkanlık ve “düşünce ile hareket arasındaki psikosomatik uyum”u gözetmesi gerektiğine ilişkin bir düşünce gelişmişti; bu yazı birimi yeni bir “uyum” halini ifade ediyordu. C. Bloom, Alexander Bain’in 1866 tarihli *English Composition and Rhetoric* adlı yapıtında yazıya uygulanacak çağrışımsal bir psikoloji geliştirdiğini belirtir. Bain, “benzerlik”, “bitişkenlik” ve “bileşik çağrışım” yasalarından yola çıkarak, paragraf yapısının cümle yapısından tahmin edilebildiği (benzerlik), bir paragraftaki düşüncelerin bir cümleden öbürüne akabildiği (bitişkenlik) ve cümlelerin hep beraber güçlü bir bileşkeye (bileşik çağrışım) vardıkları bir kuram geliştirmiştir. Bir başka deyişle, kişinin kendi düşüncelerini yansıtan bir paragrafın birlik, uyum ve tümel etki sahibi olması gerekiyordu. 1916 yılında William D. Lewis ve James F. Hosic tarafından yayımlanan *Practical English for High Schools* adlı ders kitabında cümle yerine paragrafın “bir düşünce birimi” olarak vurgulandığı görülür. Buna göre, “organik paragraf”, zihinsel faaliyet ile bedensel hareket arasındaki bağlantıdadır; yalnızca çağrışımsal psikolojinin değil, psiko-fizyolojinin de yasalarını takip eder.

Dilde ortaya çıkan önemli bir dönüşüm, isim ve fiil yapılarının kullanımına ilişkindir. 1850 yılında, William Fowler, Amerika’da yeni sözcüklerin dolaşıma girmesinin ve “isimlerin fiil olarak kullanılması”nın yanı sıra, kelimelerin yazılışının da rasyonelize edildiğini ve “tamlama yapıları sözcükler”in ortaya çıkmaya başladığını belirtir. Okuma-yazma becerisinin yaygınlık kazanması, okuma malzemesinin üretim tekniklerine, kullanılan dilin yapısına, üslup ve içeriğine ilişkin gelişmeler eşliğinde gerçekleşiyordu. Örneğin, “okuma faaliyeti”nin yaygınlık kazanmasıyla ortaya çıkan önemli bir gelişmenin,

“birinci tekil şahıs anlatıcı”nın geç Viktoryen dönem “suç/macera edebiyatı” kapsamında “yeniden icat edilmesi” olduğu belirtilmelidir. Buna göre, suç edebiyatı, modern demokratik insanın ya tümüyle yalnız ya da tümüyle kriminal olduğuna inananlar için uygun bir ifade aracıyken, birinci tekil şahıs anlatıcı da, hem eski moda kesinlikleri savunan hem de bu kesinliklerin yalnızca geçmişte kaldığına değil, hiç var olmamış olduğuna da inanan “şüpheli ses”i taşımak için uygun bir araç özelliği taşıyordu. Bu ses, 19. yy’ın, sınır çizgisinde kalmış, tutunacak bir yeri olmayan, hem şaşırtıp ürküten hem de tanıdık olmayan bir sesidir.

19. yy ortalarında sokaklarda çok ucuza satılan baladlardan ve cinsellik, suç ve cinayet konulu yayınlardan oluşan bir edebiyat yaygınlaşmıştı; bu edebiyat aynı zamanda olağan hayat içinde heyecan arayan, gündelik olanı abartı üzerinden ilgi çekici kılan melodram türünün yayılmasıyla eşzamanlı olarak düşünülmelidir. Burada okuma-yazması sınırlı, kaba komik ve kaba cinsellik ya da şiddet üzerinden “heyecan yaşamaya” yönelen bir kitlenin ihtiyaçlarının karşılanması söz konusudur. Bu bağlamda, 1920’lerden itibaren, içinde “düşük” karakterler barındıran ve “anlatıcı sesin olayları aktarması yerine karakterleri konuşturmayı yeğleyen” gangster romanı aracılığıyla “sokak dili”nin edebiyat alanına girdiği belirtilmelidir; böylece “argo” orta sınıflar için yabancı bir ırkın dili gibi bir tuhaflik olmaktan çıkıyor, edebi ifadenin tam göbeğine yerleşiyordu (C. Bloom, 49, 57, 61, 63-4, 66-7, 72, 77-8, 80).

Benzer bir sürecin 19. yy Osmanlı toplum yapısı için geçerli olduğu düşünülebilir. Osmanlı toplumunda geleneksel eğitim yöntemlerinin yanı sıra yeni öğretim kurumlarının ortaya çıkmasının, buna ek olarak, *Takvîm-i Vekâyi* (1831) ile başlayan ve Şinasi’nin öncülüğünde gerçekleşen “okunur bir düzyazı” geliştirme çabasının da, hem 19. yy okur-yazarlığının artmasında hem de “Osmanlı” kimliğine sahip bir kitlenin

doğmasında etkili olduğu bilinmektedir. Eski Osmanlı düzyazısı anlam iletmekten çok “sanat göstermeye” hizmet eden ve “süslü nesir” olarak tanınan bir çizgide gelişmişti. Bu yazı, Tanpınar’ın da söylediği gibi, çoğu Arapça ve Farsça kökenli sözcük dağarcığına, yabancılığın getirdiği egzotik etkiyle bir tür “değerli nesne” muamelesi yapıyor ve “kelimeci” bir estiğin sınırları içinde kalıyordu. En ileri haliyle bir “konuşma üslubu”nu yansılayan bu düzyazı, gerçek anlamda rasyonel bir niteliğe ulaşamamıştı. Buna karşılık, Şinasi’yle birlikte ortaya çıkan ve hüner göstermeye değil de “meram anlatmaya” yönelen cümle yapısının güçlü bir sadeleşme eğilimini yansıttığı açıktır. Öncelikle Türkçe cümlelerin İngilizcedekine benzer biçimde kısaldığına dikkat edilmelidir. Bu bağlamda, cümle içi unsurlar arasında tutarlılık bulunması ve anlamın, ses etkilerinin önüne geçmesi de yine yeni yazı dilinin özellikleri arasındadır. Bir bakıma şiir dilinden uzaklaşmaya çalışıldığı söylenebilir.²⁰²

Aşağıdaki örnek, sokaklarda çok ucuza satılan ve “kaba komik” kategorisine giren bir metin üzerinden, Türk edebiyatında benzer bir gelişimin ortaya çıkıp çıkmadığı konusunu sorgulamaya yönelmektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Tesadûf* (1900) romanının açılış sahnesi, İstanbullu bir mahalle kadını olan Gülsüm Hanım’ın, sokaklarda bağırarak müşteri çekmeye çalışan gezgin bir “destan satıcısı”ndan, kocasının kendi aleyhine yazdığını sandığı “Yiyip içip minder çürüten ve kocasını borca sokan Pasaklı Gülsüm Hanım”ın anlatıldığı risaleyi satın almasıyla başlar. Gezgin balad/öykü satıcısı olgusunun 19. yy Avrupası’nda karşımıza çıktığını söylemiştik. Bu durum, hem baskı tekniklerinin ve kâğıt üretim teknolojisinin gelişmesine bağlı olarak maliyetin düşmesi ve bu sayede yoksulların bile alabileceği türden ucuz yayınların ortaya çıkmasıyla, hem de, sınırlı da olsa, bir tür okur-yazarlığın yayılmasıyla ilgilidir. Nitekim, geriden gelmekle beraber Batı’dakine paralel bir geliş-

me gösteren Osmanlı toplumunda “hiç” okur-yazar olmayan Gülsüm Hanım, risaleyi komşusu “üfürükçü” Nefise Hanım’a götürerek okutmaya çalışacaktır. Öte yandan, Nefise “hoca hanım” da sadece “harekeli” yazıları okuyacak kadar okuması olan bir “mahalle arası dolandırıcısı”dır; muhabbet ya da soğukluk büyüleri yaparak kıt kanaat geçinmeye çalışır. Nefise, harekesiz harflerle yazılmış risaleyi okuyamayacağını bildiği halde, bunu gizleyerek akşama “süzeceğini” söyler ve uydurduğu bilgilerle uzuncana bir süre Gülsüm’den para sızdırmayı başarır. Roman, bu gibi gülünç olayların da içinde bulunduğu, toplumun ahlâk zaafiyetini yeren bir satir olarak devam eder.

Tesadüf romanının 19. yy’ın Türk popüler edebiyatı bağlamında bizi ilgilendiren yönü, yukarıda da vurgulandığı gibi, hem okur-yazarlık olgusunun yayılmasını ve bu olgunun farklı düzeyler üzerinden ilerlediği hususunu temsil etmesi hem de toplumun alt kesimlerinin tükettiği edebiyatın niteliğini göstermesidir. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın sadece yazarlık yaparak geçinebilen çok az sayıdaki yazardan biri, popüler bir romancı olduğunu da ayrıca belirtmeliyiz. Burada üzerinde durulması gereken şey, kendisi de bir popüler edebiyat verimi olan *Tesadüf* romanının, “*Pasaklı Gülsüm Hanım Risalesi*” üzerinden popüler edebiyatın Osmanlı şehir toplumundaki varlığını örneklendiren ve aynı zamanda bu tarz yayınlara ve okurlarına eleştirel perspektiften bakan bir metin olmasıdır. Bu yönüyle özgün bir yanı bulunduğunu belirtmeliyiz. Özetle, *Tesadüf* romanı bağlamında, 19. yy sonlarından itibaren ve Batı’daki örneklerle belirli bir paralellik taşıyacak biçimde, şehir (İstanbul) hayatının ve şehrin yoksul kesimlerinin Türk edebiyatında belirmeye başladığını; komik kurgusal kişiler üzerinden aile ve sosyal hayata ilişkin sorunların öne çıkarıldığını ve bu sorunların çağa özgü popüler edebiyat formları üzerinden yansıtıldığını söyleyebiliriz.²⁰³

19. yy'da üretim teknikleri ve yazı dilinde ortaya çıkan değişikliklerin edebiyatın içeriği ve edebi türler üzerinde yol açtığı farklılaşma, biyografi türünün kazandığı önem üzerinden de gösterilebilir. İngiltere'de 1. Dünya Savaşı'ndan hemen önce yayılan bu tür, bireylere yönelik ilgi ve merakın kitlesel dedikodu özelliği kazandığı bir eğilimi yansıtmaktadır. Doğal olarak, bu tür edebiyatın tatmin ettiği bir toplumsal ihtiyaç bulunmalıdır. Biyografilerde ortak tema, "başarının bütün bireyler için mümkün olduğuna dair bir tür iyimserlik" olarak gözükmemektedir. Bu durumda, okur, biyografisi yazılan kişiyi taklit ederek başarılı olabilecektir. Biyografi, ortalama insanın kendi beklentilerini, tarihin önemli yöneticileri ve başka kişilerin hayatlarıyla bağdaştırmasının bir aracı olarak belirmektedir. Lowenthal, yaklaşık 1940'lı yıllara kadar eğlence dünyasından isimlerin biyografi yazımında çok az rolünün olduğu hususuna dikkat çeker. Buna karşılık, söz konusu grup günümüz biyografi yazarlarının bir numaralı konusudur. Daha önce spor dünyasından hiç kimsenin biyografisi yazılmamışken, günümüzde sporcular da öne çıkmış bulunmaktadır. Konunun "ciddi tarafı"nı temsil ettiği düşünülen politikacıların, meslek sahibi ve iş dünyasına mensup kişilerin biyografi yazımındaki yeri ise gerilemiştir. Bu bağlamda, dilin kullanımına ilişkin özellikler de dikkat çekicidir. *Biyografi yazımında sıfatların "üstünlük" ve "en üstünlük" dereceleri yaygınlık kazanmıştır.* Bir diğer deyişle, biyografisi yazılan kişi "en güzel...", "en yakışıklı...", "en yetenekli..." ya da "muhteşem", "olağanüstü", "baş döndürücü" gibi abartı ifade eden sıfatlarla anılmaya başlamıştır. Klasik dönem kahramanlarına yapılan göndermeler de bu türün bir özelliğidir. Böylece kahraman figürlerine bireysellik kazandırılmakta, biyografisi yazılan kişi ve onunla özdeşleşen okur da kahraman özellikleri edinmektedir.

Sözü edilen hususlara Türkiye açısından bakıldığında, 19. yy'da, dinsel ve tarihsel bir tür olan ve Hristiyan azizlerinin

hayatlarının anlatıldığı “hagiography” türüyle paralellik gösteren “menakıbname”nin bir tür biyografi olarak varlığını sürdürdüğünü, hatta belki de en yaygın popüler okuma malzemesini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Yukarıda değindiğimiz *Pasaklı Gülsüm Hanım Risalesi* bu türün “hayali” ve parodik bir uzantısı olarak düşünülebilir. Çağdaş biyografi yazımında ise, spor ve magazin programlarının ve figürlerinin kazandığı ağırlığın, Batı’dakine benzer bir sürecin etkisi altında olduğumuzu gösterdiği söylenebilir. Bu bağlamda, yaratıcı sanatçılardan çok performans sanatları/sporları kategorisinde yer alan manken, ses sanatçısı ve futbol oyuncularının öne çıkmaları, popüler kültürle ilgilidir. Sözü edilen bu hususlar, formül edebiyatı türlerini ele aldığımız bölümde ayrıca incelenecektir. Bu çerçevede ve özellikle “romans” türü kapsamında ele alacağımız önemli bir özelliğe Lowenthal de dikkat çeker: Kitle kültürünün temel niteliklerinden biri, “aklın bilinen izleklerin tekrarlanmasından aldığı büyük zevk”e ilişkindir; bu anlamda, kurgu izleklerinin ve problemlerin sayıca çok sınırlı olması ve tekrarlanması bir sorun oluşturmaz, tam tersine, tercih edilir. Bir diğer deyişle, kitle kültürü yeniliğe ve deneySELLİĞE değil, bilinenin yeniden üretilmesine yönelir; yenilik ihtiyacı (olduğu kadarıyla!) yüzeye ait bazı kozmetik unsurların yer değiştirmesiyle sağlanır (Lowenthal, 110, 113, 115,133-4) .

Modernizm ve Popüler Kültür

Popüler edebiyat/sanat formlarının bütün çağlarda rastlanan ancak özellikle modern dönemde sorunsallaştırılan bir alan oluşturduğunu kaydetmiştik. Bu açıdan modernizmin çeşitli formlarıyla popüler edebiyat/sanat arasındaki ilişkinin gösterilmesi önemlidir. Daha önce sözü edilen ve Calinescu’nun görüşleri çerçevesinde ele aldığımız birinci ve ikinci modern yaklaşımların da aynı perspektif üzerinden düşünülmesi mümkündür. Buna göre, belirli popüler formlar birinci mo-

dernin benimsediği misyon fikriyle ilişkilendirilebilir; buna ek olarak, ikinci modernin deneyselcilige açılan yönü, popüler formların yeni bir içerikle kullanılması fikrini yapısında barındırır. Gerçekten de, modernizm ve kitle kültürü arasında birçok yapısal benzerlik vardır. Çeşitli araştırmacılar, avantgard ve modernist estetiğin çoğu kez popüler ifade formlarının ödünç alınmasına dayandığını göstermiştir. Bu noktada şu hususun vurgulanması gerekir: Modernizmin popüler sanat/edebiyatla kurduğu temas, bir yönüyle olumlu anlamda “ilişkilenmeye” ve popüler formları kullanmaya yönelirken, bir yönüyle de “reddetmeye” ve uzaklaşmaya dönüktür. *Popüler formlardan yararlanma ve bu anlamda popüler formları “onaylama” eğilimi, uygulamacılar, yani sanatçılar arasında sık sık karşımıza çıkan bir olguyken, aynı olgunun, W. Benjamin gibi istisnalar dışında, kuramcılar tarafından “reddedildiğini” görürüz.*

Modernizmi popüler olana doğru iten, yalnızca kültürel ayırım ve hiyerarşileri sorgulama isteği değildi; aynı zamanda, modernite içindeki “gündelik hayatın uygulamalarını yeniden yaratma arzusu” da önemli bir etkendi. *Modernizm, materyal bir dünyayla karşılaşan kullanıcıların sanatıydı ve bu dünyanın “imgeler”, “kentsel alanlar” ve “nesneler” olmak üzere üç ana unsuru bulunuyordu: Modernizm, bu üç unsurun üretici bir biçimde tüketilmesine ilişkin bir yapıydı.* Popüler formların modern sanat tarafından kullanılması, nihai olarak, gündelik hayatın sınırlılıklarının gösterilmesi, eleştirilmesi ve aynı anda bu durumdan “kaçınma çabası”nı ifade ediyordu. Bir diğer deyişle, gündelik olanın eleştirilmesi ve aynı zamanda aşılmaya çalışılması modernitenin bir özelliği idi.

Modernistler, modernizmin merkezî çelişkilerinden birine yöneliyorlardı: “Gündelik hayatın kitlesel üretimi”, parçalanmış, delik deşik bir gerçeklik üretiyordu; bu gerçeklik, hem kaçınılmaz ve kontrol edilemez bir olguydu hem de gündelik hayat taktikleri kapsamında, tüketim, imge ve seslerin

algılanması,²⁰⁴ nesnelerle kurulan ilişkiler ve mekânın kullanımı gibi alanlarda yeni kullanım olanakları sunuyordu. Bu bakımdan, modernist sanatçının “modernitenin manzarası”yla yaptığı şey, yapısal olarak sıradan insanın gündelik hayatı içinde yaptıklarıyla paralellik gösterir.

Bu perspektiften bakıldığında, Clement Greenberg’in “modern estetik”in içerikten uzaklaşarak “mesajın malzemesi”ne yöneldiğini belirtmesi şaşırtıcı değildir; içeriğin temsil ettiği dünyaya ait unsurlardan uzaklaşan ve kendi kendisine yönelen sanatın kullandığı “ortam”, bizzat “mesaj işlevi” görmeye başlar.²⁰⁵ Bu olgunun edebiyattaki yansıması, “sözcüğün maddeselliği”nin “konu” haline gelmesinde görülür. Sanatçının “yaratım ortamı”na yönelmesinin bir başka olanağı kitle iletişim araçları, yani telgraf, radyo, sinema, fotoğraf, telefon, ses aktarma cihazları, yazı makinesi vs. üzerinden gerçekleşir. Bunlardan fotoğraf ve film dışındakiler esas olarak dile dayanmaktadır. Suarez’e göre bu araçlar sayesinde dilin yalnızca konuşmada ya da kâğıt üzerinde kalması halinde başarılamayacak bir etkiyle kullanılması mümkündür. Yeni medya, dili insan bedenselliğinden uzaklaştırır. Gertrude Stein’in otomatik yazma, Hemingway’in “kameranın gözü” yöntemleri, söz konusu gelişmenin bir sonucu olarak düşünülebilir (Suarez, 3, 5- 6, 125-26, 129, 133).

Modernizmin popüler kültürle ilişkisi ve popüler kültür unsurlarından yararlanma çabası ele alınırken, modernizm içinde yoğun bir “kitle kültürü düşmanlığı” bulunduğunu tekrar anımsatalım. Bu bağlamda, 20. yy’ın ilk yarısında edebiyat eleştirisinin aldığı yönelimi önemli ölçüde belirleyen F. R. Leavis ve Q. D. Leavis çiftinin görüşlerinin ele alınması yararlı olacaktır. C. Bloom, 1930’lu yıllarda Leavisler’in edebi kanonu belirlediklerini öne sürer. *Leavis döneminin edebi kanonu ahlâki bir zemine oturtulmuştu; bir diğer deyişle, ahlâki ve politik konular estetik konular haline getirilmişti.* Arnold’ın ahlâki

kanon oluşturma girişiminin Wilde'cı işlevsellige evrilmesine, yani "ahlâken uygun mu" sorusunun "iyi yapılmış mı" sorusuna dönüşmesine tepki gösteren Leavis çifti, bir yandan da seçkinlerinkinden farklı bir kanon oluşturmaya yöneliyordu. Kanona ilişkin bu kontrol girişimi, ABD'de Norton Anthology ve Great Books geleneğinin ortaya çıkışıyla aynı evreye rastlar; bu dönem, "hafif edebiyat"ın "patlama süreci"yle eşzamanlı olup onu kontrol etmeye de yönelir.

Matthew Arnold ve Leavis çifti gibi yazarlar için, paranın hakim olduğu bir dünyada, "zevk" kavramı "kültürü ve uygarlığı koruyacak unsur" olarak karşımıza çıkar. Ancak, kültürlü kişinin piyasa güçlerine karşı direnmesi ile edebiyat dünyasının nihai olarak piyasa tarafından belirleniyor olması hali bir paradoks oluşturur. Burada şuna dikkat edilmelidir: *Büyük sanayicilerin saygınlık kazanmak için kültüre ihtiyaçları vardı* ve bu durum, Leavis çifti gibi eleştirmenlere bir tür "kültür hakemliği" pozisyonu kazandırmaktaydı; öte yandan, söz konusu yazarların asıl meselesi, kendilerini, toplumu "orta sınıf zevkini büyük sanat olarak kabul etmeye zorlayan bir ittifak"a karşı mücadele eden kişiler olarak görmeleri idi.²⁰⁶ Bir diğer deyişle, "zevk"ın kontrol altına alınmasına yönelik olarak, gazete ve dergi çevrelerinde verilen ve 1950'li yıllarda yoğunlaşan kültür mücadelesinde, Leavisler'e göre gerçek düşman "yüksek sanat" olma iddiasında bulunan "orta sınıf" edebiyatıydı.²⁰⁷ Bu durumun başlıca nedeni, uygarlığın günümüzde izlediği gelişimdi. Edebiyat pazarına arz edilen mallar diğer pazarlara arz edilen mallarla aynı şartlara tâbi olduğu için, sosyal baskılar, reklam ajansları gibi etkilerin de, nedenden çok belirti olarak kabul edilmesi gerekiyordu (C. Bloom, 38, 104-5, 117-8).

Konuyu şöyle kapsamlandırabiliriz: F. R. Leavis'in *Mass Civilisation and Minority Culture*'ı, "küçük bir azınlık"ın sanat ve edebiyatı algılama ve değerlendirme kapasitesine sahip ol-

duğunu öne sürer; “kitlenin bilinci”ni temsil eden bu azınlık, oluşturduğu standartlarla, daha alt kesimde bulunanların zevkini ve yönelimini belirlemelidir. Leavis’e göre, Shakespeare zamanında olan şey buydu. Öte yandan, sözü edilen küçük azınlık 20. yy’da kendisini bir kriz ortamında bulmuştur. Seçkin azınlığın yerine düşük standartları öne çıkaran bir başka merkez geçmiştir. Leavis’e göre, bu olgunun gerisinde “Amerikanlaşma” denilen şey bulunmaktadır. Kitle üretimi ve standartlaşma nedeniyle her şeyi aynılaştıran Amerikan etkileri, özellikle basın, mimari, sinema ve yayıncılık alanlarında belirgindir. Bu durumun dikkat çeken sonuçlarından biri, “görsel duyu”nun diğer duyuların aleyhine olacak biçimde öne çıkması olmuştur.

Okuma alanında da benzer etkiler gözlemlenmiştir. Standartlaşmanın etkisiyle sahte “otoriteler” belirmiş, her ay belirli bir kitabın okunmasını öneren ve böylece kitap satışlarını denetim altında tutan “ayın kitabı kulübü” ya da diğer okuma kulüpleri aracılığıyla Amerikanlaştırma olgusu yayılmıştır. Bu kapsamda kullanılmaya başlanan ve daha önce zevk yapılanmaları konusunda ele aldığımız “geniş alınlı (high-brow)” sözü, Leavis’e göre kitap kulüplerinin ciddi kitap ve eleştiriye kötölemek için kullandıkları olumsuz ve yeni bir terimdir. Leavis, en yüksek sanat olan şiire yönelik ilginin azalmasını da bu olguyla ilişkilendirir. Şiire yönelik duyarsızlık ve “kitaptan sinemaya yönelik ilgi kayması”, bir düzey kaybıyla ilgilidir. Yayın sayısındaki artış da neyin okunacağı konusunda karışıklık yaratmaktadır; bu kapsamda geçmiş şimdije göre tercih edilecek bir zaman dilimidir.²⁰⁸

Docker, F. R. Leavis’inkilere paralel görüşler geliştiren Q. D. Leavis’in edebî ve sanatsal zevkteki aşınma ve duyarsızlaşmanın nedenini, toplumun hiyerarşik yapısındaki değişliğe bağladığını söyler. Q. D. Leavis’e göre, yukarıdan aşağıya yapılanmış, birleşik, homojen ve piramit yapıları bir toplum,

kültürün ilerlemesi için idealdir; 16-18. yy'lar arasında kültürün işleyişi bu şekildeydi. *Hamlet*'i görmeye giden kitleler bir yandan gösterişli bir melodram seyrederken, kulakları ve gözleri bilinçdışı bir biçimde eğitiliyordu! 19. yy ise romantik idealizme, melodrama ve sansasyonele yönelerek bu geleneği yıkmıştır. Dickens bu alanda önyak olan yazarlardan biridir. Q. D. Leavis'e göre, okunanlar kaba ve bayağı olduğuna göre, okurların duygu dünyaları da boş ve bakımsızdır; bu okurların yapabildikleri tek şey, sözü edilen "bayağı kitaplar" aracılığıyla, atalarının birinci elden deneyimlediği şeyleri "ikinci el"den yaşamaya çalışmaktır. Kırsal kesim, folklorik hayat ve bilgelik ise sona erdiğinden, bu alandan aktarılacak bir şey yoktur. Leavis kitlenin kitaba yönelik tavrını içinde olduğu psikolojiye bağlar. Halk kitleleri, yüksek sanata yönelik estetik duyarlılıkları yani "zevk"leri için değil, psikolojik ihtiyaçları yani "boş hayat"larını bir şeylerle doldurma ihtiyacı yüzünden okumaktadır.²⁰⁹ 19.yy sonlarında çıkarılan eğitimle ilgili yasalar ve okula gitme zorunluluğu bu duruma sebep olduğu için olumsuzlanır.

Q. D. Leavis'in psikolojik ihtiyaçlar bağlamında "modern kitle kültürü"ne yönelik çekinceleri şöyle ayrıntılandırılabilir: Popüler edebiyat ve kitle kültürü, halk kitlelerinin duygusal sorunlarına yönelik kolay ve ucuz çözümler önerir; çünkü kent yaşamına geçme zorunluluğu ve küçük şehir/köy hayatının sona ermesi, halk kitlelerinin bazı hayat tatminlerini dolaylı olarak bu tür kitaplar aracılığıyla sağlamasını zorunlu kılmıştır. Kitle kültürünün sağladığı ucuz ve kolay zevkler başta "romans", "melodram" ve "dedektif romanı" olmak üzere belirli türlere dayalıdır. Bu türler hiyerarşi açısından öbür türlere göre aşağı durumdadır. Bu yapıtların sağladığı kolay ve ucuz zevkler, eleştirel düşüncenin gelişmesine olanak vermez; popüler türlerin temel özelliği "rahatlatıcı" olmalarıdır. Buna karşılık, popüler yapıtlarla bir tür zıtlık ilişkisi içinde bulu-

nan modernist yapıtlar pesimistik ve trajik yönleriyle okurun zihnini karıştırma, genel kanı ve inançlarını sarsma özelliği gösterir. Daha önce sözü edilen bir husus da vurgulanmalıdır. *Popüler çok satışlı yayınlar ve sinema gibi teknikler “görme duyusu”nu vurgular, ancak bu tür “görsel imge”ye dayalı sanat “okumaya dayalı” sanata göre ikincildir.*

Docker, 1. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan Marksist eğilimli Frankfurt Okulu'nun sanat anlayışının da çok farklı olmadığını belirtir. Frankfurt Okulu, Leavisler'inkine benzer biçimde, kültürün modern hayatta taşıdığı yeri vurgulayan, tarihe kötümser yaklaşan bir ekoldür. Bu ekolün kurucu düşünürleri Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* adlı yapıtlarında “kültür endüstrisi”nin standardizasyon ve kitle üretiminin bir başarısı olduğunu vurgular. Kültür endüstrisinin özelliklerinden biri, üslup ve dilinin reklamcılık tarafından etkilenmiş olmasıdır. Kitle kültürü, üslubu yumuşatan, içerik ve formu “birörnek”leştiren ve kişiyle toplumun birliğini gösteren bir özelliğe sahiptir. Bu kapsamda sosyal hiyerarşiye itaati sağlamaya yönelir. Modern sanatçıların başarısı ise, form ve içerik arasındaki farklılığı vurgulayarak, modern toplumun eleştirisini ve reddini mümkün kılmalarıdır.

Adorno ve Horkheimer'ın tezleri, Leavisler'in tezleri gibi zıt ikililer sistemine dayanır; buna göre “gerçek” ve “sahte” kültürler vardır. Gerçek sanat “çilecilik”le ilgili olup “acı çekme” fikrini içinde barındırır. Sahte kültürün dayandığı zevk endüstrisi ise aşkı romans türüne indirgemıştır. Docker'a göre, modernist kültür tarihi genel olarak bir “gerileme anlatısı” oluşturur. Docker, Adorno ve Horkheimer'ın *Dialectic of Enlightenment*'ın “Kültür Endüstrisi” başlıklı bölümünde “sosyal kontrol” adını verdikleri mekânîk bir kuram önerdiklerini, bu kuramın yukarıdan aşağıya bir kontrol ve yönlendirme sağladığını belirtir. Söz konusu kuram, yapısalcı de-

nebilecek bir yöntemle, kitle kültürünün karmaşık ve farklı yönlerini tek bir ideolojik anlama indirgemektedir. Docker, Adorno ve Horkheimer'ın, kanıt gösterememekle birlikte, iddia ettikleri şeylerin gerçekliğinden emin bulunan “ayrıcalıklı” gözlemciler olduklarını söyler.

Docker, Adorno'ya göre politik ve kültürel alandaki totaliter eğilimlerin irrasyonel ve çoğu kez bilinçdışı motiflere dayandığını belirtmektedir. Bu bağlamda, televizyon kitle kültürünün diğer unsurlarıyla birlikte bir psikolojik kontrol aracı oluşturur. “Sahte bir gerçeklik duygusu” yaratarak, izleyicinin doğrudan ve son derece ilkel bir özdeşleşim kurmasına neden olur; örneğin suç konulu televizyon programları bu tür bir realizmle “suçun normalliği”ne ilişkin bir atmosfer doğmasına yol açarlar.

Docker, söz konusu “gerileme anlatısı”nın alternatiflerini Benjamin’de bulur. Walter Benjamin, Adorno ve Horkheimer’ın “Kültür Endüstrisi”nde eleştirdikleri “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” adlı makalesinde, hem Leavisler’i hem de Frankfurt Okulu’nu etkileyen kötümser modernist pozisyonun dışında durur. Buna göre, halk, kitle sanatı içinde, eşzamanlı ve kolektif olarak yaşanan deneyimlerden haz duyar. Bu toplu haz, kamusal mimaride, modernlik öncesi zamanlarda epik şiirde ve günümüzde de sinemada ortaya çıkar. Burjuva dönemi, sanat yapıtının bireysel sahipliğini getirerek kitlelerin sanat yapıtlarından uzak tutulmasına yol açmıştır. Modern teknolojik gelişmeler ise bu durumu değiştirmektedir. Sinemada kitleler kendi tepkilerini organize edebilir ve algı koşullarını belirleyebilirler; burjuvazinin kontrolündeki resim galerileri ve salonlarda ise bu tarz bir kontrole izin verilmez. Benjamin, popüler kültürün izleyicinin düşünmesini ve fikir yürütmesini engellediği görüşüne katılmaz. Kitleler, “zevk almak”la, “ayırım ve seçim yapma” işlevlerini bağdaştırmaktadır. Bu bağlamda, popüler film, seyirci tepkisi-

ni ve psikanalizi bir araya getirir. Sinema, görsel ve akustik algı açısından, Freud'un *Gündelik Hayatın Psikopatolojisi*'nde "sıradan bir konuşmanın içindeki gizli derinlikler" in algılanmasını sağlamak için yaptığı şeyi yapmaktadır. Docker, Benjamin'in görüşlerinin yapısalcılık sonrası ve postmodernist kuramların öncüsü olarak görülebileceğini söyler (Docker 46-50). Suarez'in Benjamin'e yaklaşımı da benzer bir perspektifi yansıtır: Walter Benjamin, "gündelik olan"ın medya üzerinden keşfedilmesini, psikanalizin gündelik hayatı ve dili inceleyerek, bilinçli davranış ve düşünceyi etkileyen "bireysel bilinçdışı"nı keşfetmesine benzetir. Benzer biçimde, algıyı derinleştiren kamera ve ses kayıtları da "gündelik hayatın bilinçdışı"nı keşfetmeyi sağlamıştır. Ancak, "Freudcu bilinçdışı" gibi "gündelik hayatın bilinçdışı" da tamamen bilinebilen bir şey değildir; yoruma direnç gösteren bir materyal kalıntıya sahiptir. Bu fikirler, modernizmin "hem bilinebilen hem de bir bilmece olan gündelik hayat"ı keşfini ve tasvirini belirler. Aynı zamanda, gerçeküstücülüğün de temelinde yer alır. Gerçeküstücülük, "mekânîk yeniden üretim" in algıyı daima disipline edip basitleştirmeyeceğini, gündelik hayatın içinde kaos ve büyü'nün ortaya çıkmasına da olanak vereceğini gösterir (Suarez, 8-9).

Docker, Richard Hoggart'ın *The Uses of Literacy* adlı yapıtından yola çıkarak, British Cultural Studies ekolünü de kitle kültürünü reddeden modernist perspektifi nedeniyle eleştirir. Bu ekol, Raymond Williams'ın *Culture and Society* (1958) adlı yapıtında görüldüğü gibi, Leavisler'in yöntemlerini kullanmayı öngörmektedir ve sol-Leavisçilik olarak adlandırılır. Hoggart ise geçmişi idealize etmemesiyle Leavis çiftinden ayrılmaktadır. Alt sınıf hayatındaki hedonistik yönelime dikkat çeken Hoggart, gösteriş, bolluk, renkte ve formda aşırılık, egzotik olarak algılanan Doğu imgelerine eğilim gösterme gibi unsurları bu hedonizmin kapsamında görür. Yazar, çalışan sınıfların zevklerinin kitle zevkleri olduğunu, herkesin aynı anda aynı

şeyden zevk aldığı bir sistemi öngördüğünü söyler. Docker, bu görüşün Benjamin'in görüşlerine yakın olduğunu kaydeder.

Birmingham Center çevresindeki yazarların görüşleri de bu bağlamda ele alınır. Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* adlı yapıtında, direniş çağrısı yapan altkültürlerin daima pazar ekonomisinin ürettiği ticari eğlencelerin tehdidi altında bulunduklarını, hakim ideolojiler tarafından içselleştirilebileceklerini ve gerçek direnç güçlerini kaybedebileceklerini vurgulamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, kitle kültürü kapitalizmin hakim değerlerinin yerinde kalmasını sağlayan anahtar unsur mudur? Docker, Birmingham Center'ın bu görüş itibarıyla modernist perspektifi yansıttığını, ancak bir yandan da "ekonomik gereklilik"e dayanmayan daha gelişkin bir Marksizm oluşturmaya çalıştığını düşünür. Örneğin Stuart Hall, *Culture, Media and the Ideological Effect* adlı makalesinde, Gramsci'nin geliştirdiği "hegemonya" kavramından yola çıkarak, hakim sınıfların "dayatma"dan çok "ikna yoluyla" otoritelerini kabul ettirdiklerini söyler. "Hegemonya olgusu", aile, okul, kilise, medya gibi kültürel formlar aracılığıyla işlevsellik kazanmakla birlikte, tek bir yönetici sınıfın tekelinde değildir; dinamik bir süreçtir ve kazanılıp kaybedilebilir. Hall, bu kapsamda Althusser'in görüşlerini de dikkate alır: Althusser, "hakimiyet kuramı" çerçevesinde, ekonomik, sosyal, politik ya da ideolojik unsurların, tam olarak bağımsız olmamalarına karşın birbirlerine indirgenemeyecekleri kanısındadır; belirleyicilik özelliğini ise okul ve aileye verir. Bu yaklaşım, Bourdieu'nün "habitus" kavramı çerçevesinde düşünülmelidir. Hall'ün söz konusu görüşlere yönelik olarak yaptığı analiz sırasında bulmaya çalıştığı şey, "hakim" değerlerin nasıl olup da bu pozisyona ulaştığıdır. Docker'a göre Hall, "hakimiyet"i kaybedilebilir bir şey olduğunu söylemekle birlikte, sözü edilen makalesindeki vurgu, "hakim değerlerin" temelinde bir birlik oluşturduğu yolundaki modernist yaklaşımdır. Docker,

Hall'ün "Deconstructing the Popular" adlı makalesini de dikkate alarak, bu yazarın da elitist ve kitle kültürüne değer vermeyen bir yaklaşımı olduğu sonucuna varır.

Docker, 1970'li yılların etkili hareketlerinden Screen Theory akımının önde gelen yazarı Colin MacCabe'in görüşlerine de yer verir. Adorno'nun kitle kültürünün "sahte gerçekçilik"ini eleştirmesi gibi, MacCabe de, "klasik gerçekçi" metnin, "sahte" ya da "yapmacık" bir gerçeklik üzerine kurulduğu kanısındadır. Klasik gerçekçi bir anlatı, "gerçekliğe açılan şeffaf bir pencere" gibi gözükmeye çalışır; gerçekte ise gizlenmiş bir ideolojik söylemdir; bilinçaltı tarafından Lacan'ın "aynalama evresi" adını verdiği dönem çerçevesinde karşılık görür. Burada, "sahte gerçekçi" bir yüzeyin altında, psikolojik bir etkinin taşınması ve izleyici/okura kapitalist kültürel izleklerin aşılmasıyla, kültürel pasifliğin, psikolojik boyun eğmenin ve böylece sosyal kontrolün sağlanması söz konusudur. Docker, MacCabe'in görüşlerini şu şekilde eleştirir: Günümüz sinema ve televizyonu 19. yy popüler tiyatrosundan esinlenmiş olup, bu tiyatronun gerçekçi bir geleneği yansıttığını söylemek mümkün değildir; tam tersine, melodram, vodvil, romans gibi türlerin etkisinde kalmıştır.²¹⁰ Bu nedenle, TV ve sinemanın *çeşitli formları yansıttığı, ancak bu formlar içinde "gerçekçilik" in ağır basmadığı* söylenebilir. Sinema ve TV'nin etkilendiği alanlardan birinin çizgi karakterler ve kahramanlar olduğunu, mitolojik ve kapitalizm öncesi unsurların popüler kültür içinde görüldüğünü söyleyen Docker, Screen Theory'nin Leavis çifti ve Frankfurt Okulu ile paralellikler taşıdığı kanısındadır: Kitle kültüründe görselliğin öne çıkarıldığına, gerçekçilik izlenimi uyandırılmasına özen gösterildiğine ve görselliğin yönlendirilmesiyle aklın, rasyonel düşüncenin işlevsizleştirildiğine ilişkin kanaatleri eleştirir (Docker, 18-21, 26-33, 36-7, 39-45, 47, 50, 55, 57, 59-63, 65-7, 74).

Postmodernizm, Marksizm ve Popüler Kültür

Modernizmin popüler kültürle ilişkisine kısaca değindikten sonra, postmodernizmin popüler kültür algısına ve bu kültürle ilişkisi konusuna geçebiliriz. Docker'a göre, postmodern anlayışların popüler kültür değerlendirmesinde devreye girmesinin bir avantajı, popüler kültüre karşı nispeten tarafsız ve böylece daha nesnel bir perspektif sağlama olanağıdır: Postmodernizm, kitleleri ve onların isteklerini hemen görülür/anlaşılır şeyler olarak tanımlamaz, türler ve formlar arasında bir hiyerarşi de öngörmez; bir çoğulculuk haline önem verir. Docker, postmodernizmin popüler kültürü aşırılık, parodi, abartı ve gösterişin alanı olarak gördüğünü ve bu kapsamda, popüler kültürün dünya çapında önem taşıyan bir kozmolojiyi, bir şiir ve edebiyat görüşünü temsil ettiğini varsaydığını söyler. Bu açıdan postmodernizmin anahatlarıyla popüler kültüre karşı olmadığı ve daha eşitlikçi bir tavrı temsil ettiği düşünülebilir.²¹¹

Öte yandan, postmodernizmin popüler kültürle olan ilişkisinde şöyle bir sorun bulunmaktadır: Docker *“postmodernist vizyon”* adı verilen perspektiften söz ederken, bu perspektifin estetikten çok sosyo-politik alanda geçerli olduğunu, postmodern vizyonu yaygınlaştıran Baudrillard ve Lyotard gibi kuramcılarının, estetik söz konusu olduğunda modernist olduklarını kaydeder. Örneğin, Baudrillard *“The Ecstasy of Communication”* adlı makalesinde bilimkurgu dilinden yararlanarak dünyayı özellikle televizyon ve reklamların temsil ettiği korkunç bir iletişim istilasına uğramış şekilde gösterir. Docker'a göre, Baudrillard klasik modernist bir söylem üzerinden, tarihi düz çizgisel ve tek yönlü bir *“gerileme”* durumu olarak tanımlamaktadır. 20. yy başlarında görülen, geçmişin değerlerini muhafaza edecek bir avangard ya da seçkinlere ilişkin modernist umut, Baudrillard'da mevcut değildir.²¹²

Bir başka postmodernist düşünür olan Lyotard, Baudril-

lard'ın "kitlesele üretim öncesi toplum"u idealize etmesini yanlış bulur. Ona göre, bu tür bir özlem Batı antropolojisindeki "soylu vahşi"yi bulma isteğinin bir ifadesidir. Lyotard, postmodernizm çağında kitlelerin sosyal yapılar, bürokrasi ve iletişim karşısında hiçbir zaman tümüyle güçsüz düşmedikleri kanısındadır. Öte yandan, Lyotard da estetik açıdan postmodernist değildir. Entellektüel ve artistik avangard'ın varlığına inanır. "Answering the Question: What is Postmodernism?" adlı makalesinde "ana akım kültür"ün, gerçekçilikle, "alıcı"ya "tanınabilir bir anlam"ı ve "başkalarınca onaylanan bir kimlik ve bilinç"e kavuşmayı garanti eden, "paylaşılabilir bir iletişim koduna yönelik arzu"yla ilişkili olduğunu öne sürer. Docker'a göre, Lyotard toplumun hiçbir zaman tümüyle güçsüz düşmediğini söyleyerek Baudrillard'ı eleştirirken, estetik alanında modernist bir perspektiften hareket eder; kitlenin kültürden beklediği şeyin psikolojik bir rahatlatılma, terapi görme talebi olduğu kanısındadır.²¹³ Buna karşılık, *Lyotard gibi modernistlerin kitlenin içinden geçenleri nasıl olup da bildiğini anlamak mümkün değildir*. Lyotard bir yandan Aydınlanma çağının getirdiği "tarihin sonundaki birleşim" fikrini eleştirirken, bir yandan da sanat ve düşünce konularında, Kant'ın "yüce"sinden erken 20. yy'ın modernizmine kadar, ilerlemeci bir anlatıyı öne çıkarır. Burada, Lyotard'ın bizzat eleştirdiği türden bir "büyük anlatı" (grand narrative) söz konusu olup, bu anlatı, "modernist deneysel sanat"ı tek gerçek sanat kabul ederek, estetik ve kültür açısından "tarih"i "birleşik bir son"a bağlar.

Docker, Marksist bir perspektifi temsil eden Jameson'ın düşüncelerini eleştirirken, bu yazarın yaptığı "parodi-pastiş" ayrımı üzerinde durur. Buna göre, Lawrence gibi modernist yazarlar, "yabancılaşma"nın etkilerine karşın, "özne olarak birey"in gerçekliğinin kabul edildiği bir çağda kişisel bir üsluba sahip olabiliyordu. Ancak postmodern çağla birlikte bu "özne"nin kaybolduğu, dilin medya tarafından nesneleştiril-

diği, nötralize edildiği bir evreye geçilecekti. Parodi ve satir “sağlıklı dil normları”nın bulunduğu bir ortamda var olabilecek şeylerdi. Ancak postmodern çağda bu tür bir “normallik” bulunmadığı için, geriye kalan şey yalnızca “pastiş”ti, yani ölü üslupların taklidi, yansız bir tekrarlama hareketiydi. Jameson’a göre, “postmodern pastiş”in rasgele üslup göndermeleri postmodern kitlenin istekleriyle örtüşmektedir. Postmodernizmin geçmişe gönderme yapması, gerçek tarihselliği sonlandırması nedeniyle cesaret kırıcı bir durumdur.

Jameson’ı eleştirirken, bu yazarın “kültürel dönem”ler oluşturarak, her bir tarihsel dönemin diğerlerinden ayrılmasını sağlayan temsili özelliklere sahip olduğunu söylediğini kaydeden Docker, kültür tarihinin bu tarz kesin bölümlemelere uygun olup olmadığını sorgulayarak, bölünme ve çatışma gibi unsurların her zaman mevcut bulunduğunu vurgular. Jameson’ın parodi ve satirin tarihte ilk kez bir “normallik” duygusu olmadan var olduğunu söylediğini belirterek, bu yazarın postmodernizmin getirdiği özelliklerin örneği bulunmadığı yolundaki görüşünü de eleştirir. Buna göre, parçalanma, farklılık ve rasgelelik konuları felsefe tarihinde oldukça yaygındır. “Menippus satiri” örneğini veren Docker, diğer satir türlerinin aksine, “Menippus satiri”nin bir ahlâk eleştirisinden çok, belirsizlik ve çatışma durumlarını göstermeye yöneldiğini, fantastik ve deneysel olduğunu hatırlatır. Bakhtin bu türü ele alırken, Antik Çağ’da ahlâk normlarının aşındığı ve ulusal destanların gerilediği dönemlerde ortaya çıktığını belirtmiş olmakla birlikte, türün alanını bununla sınırlamaz.²¹⁴ Docker, postmodernizmi “kayıtsızlık”la eleştiren Jameson’ın modernizmin getirdiği kavram ve mecazlar konusunda aynı kayıtsızlığı sergilediğini, kolaycı önkabullerin rahatlığını yaşadığını öne sürer. Docker, Jameson’ın “meta fetişizmi” kavramındaki fetişizmin anlamını da sorgular. Bu terimin 19. yy antropolojisinden alınmış ve psikolojik anlamlar taşıyan bir

terim olduğunu belirterek, Jameson'ın, tüketicilerin belirli nesneleri tüketmelerinin onlara fetiş anlamı yüklemelerine bağlı olduğu görüşüne karşı çıkar. Bu anlayışı kaba bir “psikolojik indirgemecilik” olarak niteleyen Docker, “meta fetişizmi” kavramının, insanlığın özgün ihtiyaçlarının, kitlelerin kendileri tarafından bilinmediği hatta bilinemeyeceği halde kuramcı tarafından bilindiği varsayımına dayandığını söyler.

Marksist araştırmacı Raymond Williams'ın *Television: Technology and Cultural Form* adlı yapıtında geliştirdiği görüşleri de ele alan Docker, Williams'ın televizyon yayıncılığını iki ana grupta topladığını belirtir. Bunlardan ilki, dizi filmler, sinema filmleri, eğlence programları vs'den oluşurken, diğer grup “kamu hizmeti” niteliğindeki programları içermektedir. Williams bu iki türü karşılaştırırken “kamu hizmeti” yayıncılığının daha üst seviyeden olduğunu savunmaz. Söz konusu yayıncılık anlayışının, ele aldığı İngiliz televizyonu özelinde, bazı varsayımlardan yola çıktığını anlatır. Buna göre, televizyon yayınları pedagojik özellikler taşımalı, izleyiciyi eğitmeli ve bilgilendirmelidir. Buradan hareket eden Williams, İngiliz orta sınıfının kendilerine verileni pasif bir biçimde kabul etme eğiliminde olduğunu, buna karşılık ticari Amerikan televizyonunda izleyici katılımına daha çok yer verildiğini savunur. Bu konuda, Benjamin'in “sanat galerisinin empoze ettiği düzen” ve “popüler sinemadaki toplu eğlence” arasında yaptığı ayırma göndermede bulunur. Williams, ticari televizyonun kendi bilgi formları olduğunu, BBC'nin sahip olduğu şeylere sahip olmamaktan çok, fantezi formlarına eğilim gösterdiğini söyler. Ancak bir yandan da *fantezi neden bilgiye yabancı olsun* sorusunu sorar. Williams televizyonu 19. yy tefrika romanlarıyla, melodramla, gazinoyla ve varyete tiyatrosuyla ilişkilendirir; ona göre, popüler kültürün ataları olarak, 19. yy burjuva gerçekçi romanı değil bu alanlar düşünülmelidir.

Docker, Williams'ın TV'nin “akışı” üzerinde durduğunu

ve bu kavramın, Bakhtin'in kültürü "sürekli alışveriş halinde bulunan form ve türler" olarak tanımlayışını anımsattığını belirtir. Öte yandan, kültür tarihçileri "akış" kavramının Williams'ın düşündüğü gibi yalnızca TV'ye özgü olmadığını, 19. yy popüler tiyatrosunda da, bir melodramı bir farsın takip etmesi türünden, bir akıştan söz edileceğini belirtirler. Bu açıdan bakıldığında, televizyonun akışı daha önceki popüler formların devamı ve daha gelişmiş halidir denebilecektir. "Akış" olayların hızlı ve şaşırtıcı biçimde birbirini izlemesi, birbiri üzerine yığılması ve her yönden gelmesi biçiminde oluşur. Burada "hız" ve özellikle "değişkenlik" kavramları önemlidir ve bütün bunlar yeni bir genel eğilimin, "bütünsel sosyal deneyim" in parçalarını oluşturur; Williams, söz konusu olgunun günümüzde "postmodernizm" olarak tanımlandığı kanısındadır.

Docker, "postmodern görsel kültür"ün, genel bir "biz" tarafından değil de "rasyonel bir kamusal alana mensup olduklarını düşünen kimseler ve modernistler" tarafından kafa karıştırıcı bulunduğunu vurgular. Örneğin, Baudrillard ve Jameson gibi yazarlar, sonu gelmeyen medya imgelerinin, gerçeği, rasyoneli, eskinin sağlam zihinsel alanlarını tahrip ettiği kanısındadır. Docker'a göre *bu yazarların anlayamadığı şey, kitle kültürünün akışının kendi rasyonalitesine sahip olabileceğidir*. Bu rasyonalite, akıl, bilgi ve yorumu ayrı izlekler halinde düzenleyen geleneksel rasyonaliteden farklı olup, ani bitişmeleri, zıtlıkları ve farklılıkları içinde barındırma özelliğindedir; bu haliyle yüzlerce yıldır popüler kültürün bir parçasıdır.

Popüler kültürle ilişkisini daha olumlu bulduğu Derrida'nın bazı temel görüşlerini Docker şu şekilde özetler: Yapısalcılıkta, yapı fikri bir merkez ya da bir düzenleyici ilke düşüncesini içinde barındırır; bu bağlamda, merkez, yapıyı "kapalı bir bütünlük" olarak tutma işlevi görür. "Merkezin bulunmasına yönelik çaba", aynı zamanda bir gerilimi, bir huzursuzluğu

da ifade eder; çünkü merkezin varlığı, “sabit bir gerçeklik”i, “tamamlanmışlık”ı gösterir ve böylece rahatlık sağlar. Anlamanın varlığı ve kesinliğine ilişkin bu ısrar Derrida tarafından “logosentrizm” olarak adlandırılır. Öte yandan, yapıları merkezsiz olarak algılasak, bitmemiş, tamamlanmamış, gerçeğe hiçbir zaman ulaşılamayan, gerçeğin daima farklılıkların yarattığı bir oyuna kapıldığı ve ertelendiği, sonsuz biçimde yoruma açık bir durumla karşılaşırız. Bu kapsamda, modernist çabanın kitle kültürü içinde bu olumsuz durumu açıklayacak bir merkez aradığı söylenebilir. Leavis çifti açısından bu merkez, kitlelerin kendi duygusal hayatları “boş” olduğu için popüler edebiyatta buldukları “teselli”dir; Adorno için, kitle kültürünün merkezi, kitlenin çocuksu bir korunma ihtiyacını karşılayan, psikolojik kökenli bir “kitlese uyumluluk hali”dir. *Mythologies*’deki Barthes için, kitle kültürünün merkezi burjuva normudur, ahlâki kesinlik ve basitliktir. Baudrillard için “merkez”, imgenin imgesi, kopyanın kopyası olan “simulakrum” iken, Jameson, kültürel mantık, sistemik kültürel norm ya da hegemonik norm gibi terimler aracılığıyla, kökeni meta fetişizmde olan ve parodinin yerini alan “pastiş”i merkez olarak öne sürer.

Docker, modernist yazarların kitle kültürünü tek bir mesaja indirgemesine karşılık, Derrida’nın kavramsal dünyasındaki “anlamanın belirlenememesi hususu”nun vurgulanmasıyla, kitle kültürüne karmaşıklık, çatışma, güçlük, yoğunluk ve gizem unsurlarının kazandırılabilceğini anımsatır. Öte yandan Derrida’nın kuramı da, bütünsellik, düz çizgisellik, birlik ve zıt ikililikler gibi kültürel kavramları yeniden devreye sokma riski taşımaktadır. Docker’a göre, postyapısalcılık modernizmin kitle kültürüne yönelik “horgörü”sünü devam ettirir. Buna karşılık, Bakhtin’in karnaval kuramı bu konuda daha işlevsel sayılabilir. Docker 1980’lerden itibaren, o zamana kadar geçerli olan “sol” söylemin benimsediği “hiyerarşik yapılı zıt

ikili”lerin temsil ettiği “diyalektik ilerleme” fikrinin karşısına Bakhtin’in geliştirdiği “diyalojik” kavramının çıkarıldığını kaydeder. Buna göre, “diyalektik’in, ‘tarih’i, mantık ve yasaların yönettiği bir üst anlatı olarak gören yaklaşımı” yerine, sürekli kayan ve yer değiştiren güçlerin mücadelesi vurgulanmaktadır (Docker, XVIII, XX, 103, 105, 108, 110-1, 119, 125, 127-8, 133-4, 143-4, 147-50).

Popüler Edebiyatın Gelişmesi ve Alt Türler

Popüler kültüre yönelik modernist ve postmodernist yaklaşımları anahatlarıyla ele aldıktan sonra, popüler kültürün edebiyat alanındaki yansımalarına daha kapsamlı biçimde yönelebiliriz. İlk sıralarda yer alan sorunlardan biri edebiyat kanonuna giren “seçkin” yazarların “önemsiz” yazarlardan nasıl ayrılabilceği konusudur. Bu bağlamda, bazı yazarların ele aldıkları konular ve genel felsefeleri itibarıyla değerlendirildiklerini, diğer bazılarının üslup ya da teknik hakimiyet ya da “zanaat” açısından ele alındıklarını anımsayalım. Burada, doğal olarak, değerlendirmeyi kimin yaptığı konusu çok önemlidir. Yüksek, orta ve alt zevk topluluklarına mensup okurların form ve içerik açısından farklı önceliklere sahip oldukları bilinmektedir. Yüksek zevk grupları forma ve üsluba, bu bağlamda karakter ve atmosfere önem verirken, alt-orta gruplar içeriğe ve aksiyona dayalı kurguya (ve bu tarz aksiyonu gerçekleştiren karaktere) önem atfeder. Bu genel kategorizasyonun içinde de her bir grubun kendi seçkinleri ve alt tabakasının bulunduğunu belirtelim.²¹⁵ Bu nedenle, western filmlerini seven bütün bir zevk topluluğunun, bir yandan western filmlerini sevmeyenlerden ayrılması, bir yandan da kendi içinde daha sofistike olan ve olmayan topluluk üyeleri biçiminde sınıflandırılması söz konusudur. Fantastik sinemadan bir örnek verirsek, *Yıldız Savaşları* dizisi ile Cüneyt Arkın’ın başrolünde oynadığı *Dünyayı Kurtaran Adam* filmi aynı kate-

gorinin farklı kesimden izleyicilerine hitap ediyor olmalıdır. Aynı şekilde, “canavarla boğuşma” motifi taşıyan ve “inandırıcı” dinazorlar içeren *Jurassic Park* dizisinin hayranları ile *Tarkan*, *Viking Kanı* filmindeki “canavar ahtapot”la boğuşma sahnesinin hayranları birbirinden ayrıdır. Sözü edilen filmlerin çok farklı teknik olanaklarla çekilmiş oldukları ve bu karşılaş-tırmanın haksızlık olduğu düşünülebilir. Öte yandan, günümüzde alay konusu edilen bu türden “yerli” yapımların ilk izleyicileri arasında muhtemelen “ciddi” tepkiler uyandırmış olduğunu tahmin edebiliriz. Bu durum “inanmamanın askıya alınması”²¹⁶ olgusunun asgari gerekleri ile ilgili bir konudur: “Gerçekçi” sinema yapıtlarıyla yetişen izleyici topluluklarının izlediği filmlerde “mimetik” özellikler, yani hayata benzerlik unsurları aramaları mümkündür. Belirli konuları sembolik imgeler üzerinden temsil etmeyi yeterli gören görsel (örneğin minyatür) ve gösteriye yönelik (örneğin ortaoyunu ya da Karagöz) sanatlar üreten yerli kültürümüzde ise “hayata benzerlik” değil, sabit izleklerin ve karakterlerin yeniden üretimi söz konusudur. Aynı olgu, edebiyatta, bir karakterin derinlikli ve karmaşık bir kişilik mi yoksa bir “tip” olarak mı çizileceği, kurgunun işleyişi ve “çözüm”lerin ikna edici olup olmaması gibi hususlar üzerinden gösterilebilir. C. Bloom, “kanona alınmayan ve yalnızca *teknik* sahibi olduğu kabul edilen yazarlar”ın önemli yazarlardan nasıl ayrıldığı konusunun bir problem oluşturduğunu kaydeder. Robert Louis Stevenson ve Agatha Christie gibi “ikinci sınıf popüler klasik” yazarlar, Guy Thorne ve Sydney Horler gibi “hatırlanan ancak nadiren okunan” yazarlar, Barbara Cartland ve Shaun Hutson gibi “okunan ancak kabul edilmeyen” yazarlar birbirlerinden nasıl ayrılacak ve nasıl tanımlanacaktır? C. Bloom bu konuda “dalgalanan bir alandan, bir ilişkiler ağından ve hiyerarşiden” söz etmek gerektiği kanısındadır. Benzer biçimde, Faulkner gibi bir yazarın aynı zamanda *The Road to Glory* and *Land of the Pharaohs* gibi

basit Hollywood senaryoları üzerinde çalışmış olması da problematik bir durum oluşturur. Türk edebiyatına baktığımızda Peyami Safa'nın *Server Bedi*²¹⁷ ve diğer yazarlık adlarıyla kaleme aldığı polisiye ve diğer "hafif" romanlar da bu bağlamda düşünülmelidir. *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Yalnızız* gibi önemli edebi eserler kaleme almış olan Peyami Safa'nın *Cingöz Recai* serisi "suç" merkezli edebiyatın "az gelişmiş" örnekleri arasında yer alır. Kategorik olarak da ikinci sınıf sayılan bu türün günümüzde Esmahan Aykol (örneğin *Kelepir Ev*), Ahmet Ümit (örneğin *Beyoğlu'nun En Güzel Abisi*), Mehmet Murat Somer (örneğin *Peygamber Cinayetleri*) gibi daha "ikna edici" yazarları vardır. Bu yazarlar sonraki kuşaklara mensup oldukları için böyle bir karşılaştırmanın uygun olmadığı öne sürülebilir. Ancak edebiyatı zaman içinde ilerleme fikri üzerinden değerlendiren bu yaklaşımın geçerli olduğunu düşünmüyoruz. Peyami Safa'nın yine "hafif" kitaplar kategorisindeki *Cumbadan Rumbaya* adlı romanı ise yazma tekniği açısından daha üst düzeyde bir verimi ifade eder. Aynı şekilde, Türk edebiyatının önemli bir yazarı olan Refik Halit'in *Nilgün*, *Dişi Örümcek*, *2000 Yılın Sevgilisi* gibi çalışmaları da "hafif" roman kategorisi içinde yer alır; ancak bu romanlar aynı zamanda yazarın yeteneğini gösteren "özgün" çalışmalar olarak da değerlendirilebilir. Nihayet, spektrumun en ucunda, ünlü *Eylül* romanının yazarı Mehmet Rauf'un *Bir Zambak Hikâyesi* ve *Kaymak Tabağı* gibi pornografik metinleri ile Raziye'nin yazarı Melih Cevdet Anday'ın *Murat Tek* adıyla kaleme aldığı *Zıfaştan Önce* ve *Bir Gecede Üç Erkek* gibi "manidar" isimler taşıyan metinleri de bu kapsamda düşünülmelidir. Burada ilginç bir olguya dikkat çekmek istiyoruz: Batı edebiyatında, istisnai olmakla birlikte, MacKinlay Kantor gibi "hafif kitap" yazarlarının zaman içinde "saygın yazar" statüsü kazandığı bilinmektedir. Belirli çevrelerde çok beğenilen Peride Celal'in, Türk edebiyatında söz konusu po-

zisyonu en belirgin biçimde temsil eden kişi olduğunu söyleyebiliriz. Yazı hayatına *Sönen Alev* (1938) ve *Kızıl Vazo* (1941) gibi popüler yapıtlarla başlayan Peride Celal, daha sonra “saygın” edebiyatçı kimliği oluşturacak biçimde *Üç Yirmidört Saat* (1977), *Jaguar* (1978) ve *Kurtlar* (1990) gibi “ciddi” kitaplar da kaleme almıştır. Buna karşılık, “Peride Celal’in rehabilitasyonu”nun hiçbir zaman *tam olarak başaramadığı* da gözden kaçırılmamalıdır; bu durum muhtemelen, “edebiyat kurumu”nun içinde mevcut hiyerarşik yapının değiştirilmesine direnen kesimlerin varlığıyla ilgilidir. C. Bloom’a göre, bazı yazarlar ne “saygın kanon” a ne de “popüler kanon” a girebilen, sonuçta unutulmuş isimlerdir. Bunların bir kısmı profesyonel “hafif edebiyat” yazarlarıdır. Bir başka kesim, şöhrete ulaşana dek ucuz yayınlardan para kazananlar, bir diğer kesim de, başarılı olmuş ancak bunu devam ettirememiş ve ucuz yayınlara kaymış yazarlardan oluşur. Bu “görünürlük”lerini kaybetmiş yazarlar ve onların “unutulmuş” yayıncıları, “varsayımsal” bir mekânda mevcudiyetlerini sürdürür (C. Bloom, 22-24).²¹⁸ Türk edebiyatı açısından bakıldığında, *Dikmen Yıldızı*’nın yazarı Aka Gündüz, *Erikler Çiçek Açtı*’nın yazarı Esat Mahmut Karakurt gibi bir zamanlar meşhur olan ancak günümüzde tümüyle unutulmuş popüler romancıların, *Hıçkırık*’ın yazarı Kerime Nadir ve *Küçük Hanımefendi*’nin yazarı Muazzes Tahsin gibi hâlâ hatırlanan popüler yazarlardan farklı bir kategoriye oturtulması gerektiğini söyleyebiliriz.²¹⁹ Bunlara ek olarak, her zaman ciddi ve önemli edebiyatçıları oldukları kabul edilen, ancak yazı hayatlarına devam etmelerine karşın eskisi kadar popüler olmayan romancılardan da söz etmek gerekir. Bu yazarlar, belki de, aslında çok da uygun olmadıkları bir “çok satışlılık dönemi”nden geçerek gerçek kulvarlarına ulaşmış bulunmaktadır. Örneğin Selim İleri, *Ölüm İlişkileri* ya da *Cehennem Kraliçesi* gibi bohem/entellektüel çevrelerin kamuoyunun merakını uyandıran hayatlarını

anlattığı ve kurgu açısından klasik anlatı formlarından ayrılmayan popüler metinlerinden, *Gramofon Hâlâ Çalıyor* ve *Solmaz Hanım*, *Kimsesiz Okurlar İçin* gibi, abartılı duygusallığı nedeniyle melodram türüne dahil olmakla birlikte, “başrol”lerde toplumun kıyısında kalmış karakterlere yer vermesi ve kurgu açısından okurdan daha çok çaba göstermesiyle klasik melodramdan ayrılan metinlere geçmiştir.²²⁰ Bu durum, yazarın satış grafiğini etkilemiş olmalıdır. Tanınırlık ve satış sayıları açısından Selim İleri’nin yerini, hem yazarlık anlayışları hem de okur kitleleri farklı olmakla birlikte Orhan Pamuk almış görünmektedir. Söz konusu olgunun ardında sosyo-kültürel dinamiklerin oynadığı rol de unutulmamalıdır; bir yazarın satış başarısı ve sahip olduğu prestij, bir yandan da “konjonktürel” özellikler taşır. Orhan Pamuk’un başarısı önce dış dünyada gerçekleşmiş, Türk edebiyatına ilişkin iddiasının temel dayanağı bu dış başarı olmuştur.²²¹ Durumu, bu açıdan, kendi ülkesi Amerika’dan önce Fransa’da şöhret kazanan Edgar Allan Poe’nunki ile benzerlik taşır. Fransız kültürünün prestiji, Poe’nun ülkesine önemli bir yazar olarak “geri dönüşüne” önayak olmuştur. Bu bağlamda, değişen dil anlayışının etkisi de dikkate alınmalıdır. Türkiye’de yoğun kentleşme süreci dil ve edebiyat zevki üzerinde önemli etkiler uyandırmış olmalıdır. Eski kentli sınıfların sözcük dağarcığı, sözdizimi, dile ilişkin duyarlılıkları bir tür melezlenmeye uğramış, yeni bir Türkçe doğmuştur. Bu Türkçenin, örneğin, Tanpınar’ın Türkçesi olması artık mümkün değildir. Bu durumda, görünürdeki bütün prestijine rağmen, Tanpınar’ın dilinin “çağın dili”nin dışında kaldığı, eski dili ve bu dilin ahenğini arayan yazarların da yine yeni dönemin okurları tarafından reddedildiği söylenebilecektir. Özetle belki şu kaydedilmelidir: Türkiye’de yeni bir okur sınıfı ortaya çıkmıştır. Bu sınıfın “edebi eser”den beklediği, Türkçeyi kendi benimsedikleri biçimiyle temsil etmesidir. Söz konusu dil, şiir dilinin etkisi al-

tındaki düzyazı dilinden gitgide uzaklaşmakta olup, Türkçe nesrin yeni bir aşamasını ifade eder.²²² Bu konunun, yüksek, orta, altkültür ve zevk toplulukları ve hem toplum içi hem de toplumlar arası rekabet bağlamında tartışılması ve Bourdieu'nün "habitus" kavramıyla ilişkilendirilmesi gerektiğini kaydedelim.

Popüler Edebiyat Nasıl Eleştirilebilir?

Alternatif Görüşler ve Eleştirmenin Eleştirilmesi

Edebiyat tarihi araştırmacısı Hohendahl, etkin bir popüler edebiyat eleştirisi için gerekli faktörleri şöyle sıralar: Öncelikle, popüler yapıtların editörleri, okur kitlesinin bileşimi ve zevki konusunda açık bir fikir sahibi olmalıdır, eleştirilerinin onlar tarafından anlaşılması bu şekilde mümkün olabilir; ikinci koşul, hem edebiyat çevrelerinde hem de kamuoyunda bir ikililik halini devam ettiren edebi-estetik kanonun yıkılmasıdır. Hohendahl bu bağlamda Helmut Kreuzer'ın görüşlerine değinir: Edebiyat eserleri arasındaki "değer farklılıkları"nın izini "zevk farklılıkları"nda bulmaya çalışan Kreuzer, "yüksek" ve "hafif" edebiyatlar arasındaki farkın işin özüyle ilgili olmadığı, "aynı zevkleri paylaşan bir grubun üyeleri arasındaki anlaşma"dan yola çıkılarak belirlendiği kanısındadır. Hangi eserin ya da yazarın yüksek/hafif edebiyata ait olduğu o dönemin okuma zevkine hakim olan grup tarafından belirlenir.²²³ Hohendahl, Kreuzer'ın tanımının zevk grupları ve hoşgörülerinin sınırlarını "tasvir ettiğini", ancak "eleştirmen"i hangi yapıtların kanona gireceği ve hangilerinin girmeyeceği konusunda karar verirken yalnız bıraktığını belirtir. Hafif edebiyat söz konusu olduğunda sorun sadece bir zevk meselesi olsaydı, çeşitli okur grupları arasındaki çatışmayı çözecek ölçütlerin mevcut bulunmaması gerekirdi. Örneğin, belirli bir edebiyat kategorisinin "baskın okuma grubu" tarafından reddedildi-

gi söylenebilecekse de, bu baskılamanın haklı olup olmadığı söylenemeyecekti. Hohendahl, “geleneksel düşünce izleklerinin işlevine ilişkin bir içgörü” ve bu işlevlerin “tarihsel görelliklerine ilişkin bir bilinç”in, popüler edebiyat olgusuyla yüzleşmenin önkoşulu olduğunu kaydeder. Bu ilk adım, “metnin yapısının ima ettiği okuma durumu”nun eleştirel analiziyle tamamlanmalıdır. Kendileri de okur olan eleştirmenler, metnin “ehemmiyetini” (significance) sınırlamadıkça, kendilerini metnin cazibesinden uzaklaştıramazlar. Metnin pratik işlevini ve bu işlevi kabul ya da reddetmeyi düşünmeksizin, metnin karakteristiklerini ve kendisine yöneltildiği okurların beklenti ufuklarıyla ilişkisini kaydetmekle yetinemezler.

Hohendahl, çağdaş eleştirinin çok satışlı kitap olgusu karşısındaki görevinin ne olduğunu sorar. Buna göre, profesyonel edebiyat eleştirmeni popüler ve çok satışlı yapıtla ilgilenirken edebiyatın içkin bir tartışmasının yeterli olmadığını, “popüler edebiyat” söz konusu olduğunda ekonominin ve okur kitlesinin sosyolojisinin ikincil sayılamayacağını yeterince anlamamıştır. Hohendahl, estetik eleştirisinin 18. yy’dan beri okurların özgür ve anlayışlı vatandaşlar olarak içinde yer aldıkları bir kamuoyu kavramı üzerinden kendisini meşrulaştırdığını belirtir. Aslında bu fikrin bir kurgu olduğu, herkesin eleştirel tartışmaya katılmadığı ise baştan beri biliniyordu. Ancak 19. yy ortalarına kadar, en azından “liberal bir kamusal alan modeli”nin gerçekleşeceği umudu devam etmiştir. Buna karşılık, kitlelere yönelik “formal okur-yazarlık seferberliği”nin sonucunda ortaya çıkan şey “kültürel özgürleşme” değildi. Kitle iletişim araçlarıyla sağlanan eğlenceler ve kitap kulüpleri vs aracılığıyla “edebiyat deneyiminin demokratikleştirilmesi olduğu söylenen şey”in, daha yakından bakıldığında, “bilinç endüstrisinde yer alan kültürel bariyerlerin kurumsallaşması” anlamına geldiği görülüyordu. Edebiyat eleştirisinde bu “bariyerlerin varlığı”, önemli hemen tüm profesyonel eleştir-

menlerin, edebiyatın belirli alanlarını dışta bırakmalarından anlaşılır; dışta bırakılan bu alanlar, daha sonra ehemmiyetsiz/popüler edebiyat olarak adlandırılacaktı. Asıl edebiyat eleştirisi ise ancak çok sınırlı bir çevrede ve ancak belirli bir grup oluşturan yapıtlar etrafında gerçekleşiyordu. Bu durumda, edebiyatın ikiye ayrıldığı, ciddi ya da yüksek edebiyatın değerlendirilmesine ilişkin ayrı ölçütlerin bulunduğu, popüler edebiyata yönelik eleştirinin ise bu tür ilkeler olmadan yapıldığı sonucuna mı varılacaktır? Ya da popüler/çok satışlı yapıtlara ilişkin özgül değerlendirme ilkeleri varsa bunlar nelerdir?

Hohendahl, Siegfried Lenz'in *Deutschstunde* adlı romanına ilişkin olumsuz eleştirilerden yola çıkarak bu tür yayınlara yönelik üç eleştirel izlek belirler: 1- Estetik ayrımcılık; 2- Sıkı estetik normların askıya alınması; 3- Ideolojinin eleştirilmesi. İlk izlek "otonomi kavramına dayanan bir edebiyat kuramı" çerçevesinde ortaya çıkan ölçütlere yaslanır. Bu yaklaşımı kullanan eleştirmenler, edebiyat pazarında başarılı olan bazı yapıtların değersizliğini ya da sıradanlığını "metin analizi"yle gösterebileceklerine inanırlar. Bu görüşler, büyük sanat yapıtları kanonunda yer alan eserlere göndermelerle desteklenir. *Eleştirmen kitlelerin zevkinin kötü olduğunu önceden kabul etmiştir.* Görüşleri de halka değil, kendisiyle aynı değerleri paylaşan gruba yönelir. Edebiyat dışı olgulardan özellikle kaçınılması yoluna gidilir. İkinci yaklaşım katı bir dışlamacılığın yerine bir tür "tenezzül" davranışını geçirir. Tek bir birleşik "artistik edebiyat" fikri gevşemiş olduğu için, popüler edebiyatın kendi kanunları olduğu kabul edilir. Öte yandan, asıl estetik kuralların "askıya alınması", terk edildikleri anlamına gelmez. Bu eleştirmen grubunun eserde teknik hüneri, düzgün bir bakış açısını, ailenin okuyabileceği bir metin olma gibi özellikleri birleştiren bir formül üzerinden gittiği söylenebilir. Üçüncü pozisyon, yapıtın ideolojik önyargısını teşhire yönelir. Bu yaklaşım "olumlu tavır ve iyi işçilik" formülüyle

yetinmez; temanın ve sunumun ayrılmasını da kabul etmez; çünkü iyi niyetlerin övülmesi, bu niyetlerin “metin tarafından tersine çevrilebilmesi olasılığı”nı örtemeye yarar. Estetik ölçütlerin askıya alınmasıyla, geniş kitlelere edebiyata ulaşma olanağı tanınır, ancak “ideoloji eleştirisi”ni kullanan yaklaşım, bu kitleyi yapıtın gerçek anlamını kavramayan bir “tüketiciler güruhu” olarak görür (Hohendahl, 163-4, 213-6, 223).

Hohendahl’ın yukarıda kaydettiğimiz görüşlerini Türk popüler edebiyatına da uyarlayabiliriz: “Edebi Heyet” bölümünde, Heyet’in okuduğu üç romana ilişkin eleştirel tutumunu analiz etmeye çalışmıştık. Söz konusu değerlendirmenin Hohendahl’ın görüşleri bağlamında tekrar ele alınması incelememize yeni bir boyut kazandıracaktır. Öncelikle şu saptamayı yapalım: Edebi Heyet’in, Güzide Sabri’nin *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*, Mahmut Yesari’nin *Çulluk* ve Murathan Mungan’ın *Şairin Romanı* adlı yapıtlarına ilişkin değerlendirme ölçütleri, bu romanlara ve romancılara yönelik bir sınıflandırma faaliyeti kapsamında belirlenmişti. Heyet’in tartışmalarını yansıtan kısa notlar ve yapıtlarla ilgili olarak ulaşılan nihai değerlendirme, bu sonuca işaret etmektedir. Özellikle *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* ve kısmen *Çulluk* popüler kültür yapıtları olarak tanımlanmış, buna karşılık *Şairin Romanı*’nın yüksek kültür bağlamında eleştirilmesi uygun görülmüştü. Bu yönelim, grup içi tartışmaların bir sonucu olmaktan çok, *bir tür önkabule dayanıyordu*; kanımca bu önkabul, popüler edebiyat/seçkin edebiyat ayrımında temel belirleyici unsur olarak kabul edilebilir. Hem kuramsal çalışmalar hem de uygulamaya ilişkin gözlemlerimiz, bir edebi eserin nasıl sınıflandırılacağı konusunun öncelikle kimler tarafından okunduğuyla ilgili olduğunu göstermektedir. Üst sosyo-kültürel grupların rağbet gösterdiği bir eser “yüksek” edebiyat eseri olarak sınıflandırılır. Bu grupların bir eseri ciddiye alması ise *kimin tarafından yazıldığıyla* yakından ilgilidir.

Bu durumda “yüksek edebi eser”ler, “yüksek edebiyatçı”lar tarafından yazılmış yapıtlar olarak kabul edilmektedir diyebiliriz; bu ifadenin “döngüsel” olduğu ise açıktır: “Yüksek edebiyat” eserleri “yüksek edebiyatçılar” tarafından yazılıyorsa “yüksek edebiyatçılar” da “yüksek edebiyat” eserleri yazan kişilerdir! Bu durumda, bir yazarın “yüksek edebiyatçı” statüsüne ulaşması gerçekte nasıl mümkün olmaktadır? “Araklı Meridyeni” bölümünde belirttiğimiz gibi, bir yazarın başarılı olması bazı faktörlere bağlı gözükmemektedir; bunlardan belki de en önemlisi, belirli bir “kültürel merkez”de kabul görmesidir. Bu kabul, edebiyat dünyasının “profesyonelleri” olan eleştirmenler tarafından sağlanmaktadır. Şu halde, bir yazarın sınıflandırılması ve buna bağlı başarı düzeyi öncelikle merkeze ulaşması ve en azından bir ilk yapıtla sesini duyurmasına bağlıdır. Adı duyulan ve bir ölçüde edebiyat kurumuna yerleşen yazar, bundan sonra, kendisine ayrılan kulvarda ilerler. Başlangıç evresinde “yapıtla belirlenen” yazar, daha sonra “yapıtı belirleme yeteneği” kazanır. Bir diğer deyişle, bir eserle meşhur olan yazar, daha sonra yazacağı eserleri kendi adıyla meşhur kılma gücüne sahiptir. Öte yandan, bu durum yazarın her yapıtının otomatik olarak kabul göreceği anlamına gelmez. Daha önceki yapıtlarına ilişkin algı, bir okur beklentisine yol açar ve belirli bir değerlendirme ölçütünün esere uygulanmasına önayak olur.

Bu süreci yüksek edebiyatı temsil ettiğini kabul ettiğimiz yazara ve metne şöyle uyarlayabiliriz: Edebi Heyet, yüksek edebiyat bağlamında kurumsallaşmış bir yazar olan Murathan Mungan’dan yine “yüksek bir edebiyat yapıtı” yazmış olmasını bekliyordu. *Şairin Romanı*, Edebi Heyet’e işte bu tür bir önbeklenti eşliğinde ulaşmıştı; okurların çoğu tarafından yeterli görülmemesinin nedeni de Edebi Heyet’te geçerli olan “yüksek edebiyat standardı”na uymadığına ilişkin kanıydı. Yapıtın kendisine yüksek hedefler koyduğu ancak bu hedefleri

başaramadığı düşünölmüş, olmak istediğı şeyin bir karikatürü olarak algılanmıştı.

Edebi Heyet'in *Şairin Romanı*'na ilişkin tutumunu bu şekilde özetledikten sonra, yazarları üzerinden popüler edebiyat ürünleri olarak "tanıldığı" *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* ve *Çulluk* romanlarına yönelik değerlendirme ölçütlerini ele alabiliriz. Bu konuda dikkatimizi çeken ilk husus, özellikle Güzide Sabri'ye gösterilen "hoşgörölü" tutumdur! Toplantı notlarında metnin zaaflarının vurgulanmasından çok erdemlerinin öne çıkarıldığı görölmektedir: "İlk roman örneklerindendir, Batılılaşmayı temsil eder... Yazıldığı tarih düşünölecek olursa başarılı sayılır; ayrıca kadının özgürleşmesine yönelik bir adım olarak düşünölebilir... Evlilik ideolojisini ve evli kadının hayatını temsil eder. Kadınların kendi aralarındaki toplantılarda okunmuş olması önemlidir; ev kadınına kendisini ifade olanağı sağlar..." gibi sözler, romanın açıkça dile getirilmeyen kusurlarının affedildiğini göstermektedir. Bu da bizi, Hohendahl'ın popüler eleştiri bağlamında ayrıştırdığı "tenezöl" ya da "hoşgörölü" kavramına ulaştırır. Yapıt, hem yazıldığı yıl itibarıyla hem de bir kadın tarafından yazılmış olması ve ilk örneklerden sayılması gibi nedenlerle hoşgörölmekte, aslında *kabul görönlölü bu tutum "olumsuz bir yargı"yı maskeleymektedir*. Bu tavrıla bağlantılı temel değerlendirme stratejisi kuralların "gevşetilmesi"ni öngörölür. Üst seviyeden bir edebiyat yapıtından beklenecek standartlar önemli ölçölde ihmal edilmekte, romanın doğrudan reddedilmesi yerine, değerlendirme ölçütlerinin revizyona tâbi tutulması yoluna gidilmektedir. Burada şunu anımsatmak istiyorum: Heyet üyelerinden bazıları romanın fena yazıldığını, derinlikten yoksun ve iki boyutlu olduğunu söylerken elbette iyi yazılmış bir romanın nasıl olması gerektiğine ilişkin kabullerden yola çıkıyorlardı. Bu davranış Hohendahl'de gördüğölümüz popüler edebiyat eleştirisi stratejilerinden ilkinin ifade eder. Üyeler herhangi bir yük-

sek edebiyat eserine gönderme yapmış olmamakla birlikte, zihinlerinde “başarılı” roman örnekleriyle karşılaştırma fikrinin bulunduğu açıktır. Ancak Heyet’e hakim olan düşüncenin “ret tavrı” almaktan çok “hoşgörü”ye yöneldiğini tekrar vurgulayalım; bu bağlamda, “tenezzül davranışı” gösteren üyelerin, retçilerin dikkat çektiği konuları gündeme getirmeyerek “kuralın arkasından dolanmaya çalıştığı” söylenebilir. Uç bir örnekte, aynı üyenin bu iki tutumu dönüşlü olarak temsil ettiği de notlardaki bilgi kapsamındadır. Hohendahl’ın üçüncü prensip olarak tanımladığı “ideolojik değerlendirme” ise inceleme örneklerimizde “hoşgörü” tavrının hizmetinde olup, *Evrak-ı Metruke*’nin kadın ve evlilik konularında söylediklerinin, bir tür “kadın sesi” olması üzerinde yoğunlaşır. Burada bir bakıma içerik değerlendirmesi yapılarak eserin formal yetersizliklerine karşın rehabilite edilmesi amaçlanmaktadır. Ancak bu tutum bir yandan da eserin sınırlarını ve gelişkin bir edebi eserden beklenen kapsamlılıkta olmadığını vurgulayarak, beğenir görüldüğü kusurun altını çizerek. Şu hususu anımsatalım: Formal özelliklerin ihmal edilmesi ve içeriğin öne çıkarılmasına yönelik bir değerlendirme stratejisi, genel itibarıyla, alt-orta zevk gruplarının önceliklerini ifade etmektedir. Bu bakımdan, popüler edebiyatın değerlendirilmesine yönelik stratejiler, bu edebiyatın asıl okuru olan alt-orta kültür gruplarının zevkinin, eleştirmenler tarafından *geçici olarak benimsenmesi* anlamını taşıyor diyebiliriz. Bu zevk kaymasının nedeni, eleştirel otoritenin bütün toplumsal kesimleri temsil etme beklentisiyle ve iddiasıyla ilgili olmalıdır.

Çulluk romanı da benzer bir değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Bu romanın *Evrak-ı Metruke*’ye göre daha “gelişkin” bir yapıt olarak görüldüğü yine tartışma notlarından anlaşılmaktadır. Çulluk’a yönelik övgü, gerçekçi tasvirleri, gündelik hayatı doğru yansıtması, dilinin düzgün olması gibi klasik roman standartları çerçevesiyle sınırlı olup, kusurları da yine

ortalama bir romandan beklenen bazı nitelikleri taşınamamasıyla ilgilidir. Buna göre, roman dağınıktır, tefrika bir eser olması yüzünden anlatımı parçalı ve kesiktir ve odağı iyi oturmamıştır. Anakarakterin kim olduğu konusu da tartışmalıdır; sanki iki roman var gibidir. Buradan çıkan sonuç, *Çulluk*'ta ciddi zaafılar keşfedildiği, ancak geçmişin bu popüler romanının her şeye rağmen hoşgörüldüğü, erdemlerinin zaafalarını bastırdığı kanaatidir; hatta günümüzün bazı yapıtlarından daha başarılı bulunmuştur... *Çulluk*'ta “erkek cinselliği ideolojisi” ve bunun eleştirisi diyebileceğimiz bir yön bulunmakla birlikte, eser değerlendirilirken bu husus dikkate alınmamıştır. Belki de buna ihtiyaç hissedilmemiştir. Bu durum, değerlendirmecilerin kendi önceliklerinin, neyin eleştiri konusu yapılacağı hususunda belirleyici bir etkiye sahip olduğunu gösterir diyebiliriz.

Bu bölümün sonunda alternatif bir popüler edebiyat eleştirisi örneğine yer vermek istiyoruz. Selçuk Aylar'ın aşağıda alıntıladığımız yazısı, popüler edebiyatın “söz-nesne” eşitliğini sağlama ya da “eylemin yerine geçme” iddiasını en abartılı biçimde temsil eden alt-tür niteliğindeki pornografiyi Marquis de Sade'in yapıtları üzerinden incelemektedir. Bu yazının özelliği, popüler edebiyata yönelik “görmezden gelme” ya da “gevşetilmiş standartlar üzerinden değerlendirme” tavrını aşarak, formal unsurların içeriği temsiline ilişkin bir analize yönelmesidir:

“Marquis de Sade isminin yol açtığı tartışmaların özetlendiği en ünlü cümle ‘Sade’ı yakmalı mıyız?’ sorusuydu. Bizzat sorunun sahibi Beauvoir tarafından hayır diye cevaplansa da, bu soru, söz konusu tartışmaların tamamen ahlâki ve politik bir mihver etrafında döndüğünü bize bir çırpıda anlatmaktadır. Burada, değişik sebeplerle yargılanılan ya da savunulan bir içerikle karşı karşıyayız ve bu içerik, ortaya çıktığı tarihten beri skandal yaratmaya, şok etkisi uyandırmaya öyle uygun-

du ki, büründüğü formun estetik ya da edebi değeri, bir eser olarak neyi başarıp neyi başaramadığı gibi sorunlar, kaçınılmaz biçimde arka planda kaldı. Rasgele bir iki örnek vermek gerekirse, Michelet, Sade'ın hayatının eski rejimin niçin ortadan kaldırılması gerektiğini açıkladığını iddia etmiş; Queneau, onu Gestapo'nun yöntemlerinin öncüsü saymış; Pasolini de aynı kestirme yoldan gidip pek bir yaratıcılık göstermek-sizin, faşizmin doğasını gözler önüne sermek niyetiyle Sade'a başvurmakta bir sakınca görmemişti. Doğrudan bir suçla-maya dönüşen bu yorumlar, haklı ya da haksız olduklarına bakılmaksızın, dikkatimizi önemli bir soruya yöneltmekte kullanılabilir: Bizzat Sade, sansasyonel bir içeriğin dışında bize bir şey sunmuyor olabilir mi? Ve bu sansasyonel içeriği irdelediğimizde, bugün hâlâ ahlâki tınılar taşıyan 'Sade'ı yak-malı mıyız?' sorusunu, 'Sade'ı okumalı mıyız?' sorusuna dö-nüştürmek, bize daha aydınlatıcı bir eleştirel araç sağlar mı? Aynı şekilde, böyle bir irdeleme, Sade'ın eserlerinde ve belki kişiliğinde varolduğu ileri sürülen 'özgürleştirici' anlayışa, önümüzdeki haliyle ihtiyaç duyup duymadığımız sorusunun ortaya çıkmasına sebep olabilir mi? Yazının devamında, biraz seri bir şekilde, bu soruları sorabileceğimiz koşullara sahip olup olmadığımız ele alınacak.

Sade'ın yazdıklarına birer edebiyat eseri, birer roman ola-rak baktığımızda neyle karşılaşırız? *Sodom'un 120 Günü*'nü bir örnek olarak ele aldığımızda, kurbanlarıyla birlikte Sil-ling Şatosu'na kapanarak arzularını sınırsızca yaşamaya ni-yet eden dört erkek kahraman görüyoruz. Bunun dışında, katalizör görevi gören dört de fahişe vardır. Roman, şatoda yaşananlarla, bu karakterlerin anlattığı öykülerin bir top-lamıdır. *Sodom'un 120 Günü*'nün çerçevesi basit bir biçim-de *Decameron*'u akla getirir. Ancak karakterleri yepyeni bir mekâna sığınmaya zorlayan, veba gibi bir tehlike söz konusu değildir. Görünüşe bakılırsa, şatoya "sığınmak" kendi seçim-

leridir ve bu irade, ulaşımı sağlayan köprünün ortadan kaldırılmasıyla vurgulanır. Bu aynı zamanda anlatının gerçeklikten kopacağına da bir işareti gibidir. Geri kalan kısımda şatoda yaşananlar ve anlatılanlar anlatılır. Roman, hikâye anlatımı üzerine kurulduğundan -ileride sebeplerini göreceğimiz üzere Sade'in yaratabildiği neredeyse tek yapıdır bu- kurgu bundan ibarettir. *Decameron*'un kahramanları, anlattıkları hikâyelerle keyifli vakit geçirdikten sonra Floransa'ya dönmüşlerdi. Sade'in içeriği ise böyle bir sona doğal olarak izin vermez. *Sodom*'un ideal biçimde tamamlanmadığı doğruysa da, bu cılız olay örgüsüyle nereye varacağını ve Silling Şatosu'ndan nasıl çıkacağını bilemeyen Sade'in, tuttuğu notlarda romanın sonunu istatistiksel bir rapora dönüştürerek, karşılaştığımız şahısların akıbetini listelemesine şaşmamalıyız. Bu liste, romanda karşımıza çıkan ikincil karakterlerin hiçbirinin birer isim olmaktan öteye gidemediğini parlak bir biçimde özetler. Orada bulunması gereken birer araçtan ibarettirler ve bu araçları kullanan asıl karakterlerin yüzeyselliği hakkında da fikir verirler. Silling Şatosu da, gerçek bir mekân kimliğine kavuşamaz. *Yatak Odasında Felsefe*'de olduğu gibi, Sade'in imgeleminin gözlerden uzak bir biçimde akışına bırakılacağı herhangi bir kapalı mekândır. *Yatak Odasında Felsefe* de, sağlam bir kurguya gerek duyurmayacak şekilde, diyalog formunda yazılmıştır. Belirli bir mekâna kapanmış karakterlerin konuşma ve eylemleriyle baş başa kalırız yine. Ancak fikirlerin öne sürüldüğü diyaloglar da yapmacıktır ve inandırıcı olmaktan uzaktır. Nitekim sık sık cinsel eylemlerle kesilir ve çoğu zaman bu cinsel eylem, 'kanıtlama' yerine geçer. *Justine*, anahatları itibarıyla, bir kötülükten diğerine uğrayan bir genç kızın basit hikâyesidir. Kahramanın kaderini belirleyen olaylar, halk hikâyelerinde karşımıza çıkan türden basit şeylerdir ve gerçekten de Doğu masallarına kadar takip edilebilecek bir şablondur bu: Kaçırılma, tecavüz, kurtarıma, nihayet talihin

yüze güldüğünün zannedilmesi, derken bir kez daha istismar vd. Ancak bir romanın kurgusu için kullanıldığında, bu şablonun eldeki haliyle yeterli olmayacağı, işlenmesi gerektiği açıktır. Sade ise buna kalkışmaz. Çünkü amacı, bu dönüm noktalarının arasını istediği malzemeyle doldurmaktan ibarettir. *Justine*'i, basit olay örgüsünün okur tarafından öylece kabul edilmesi talebi ve başkarakterlerin talihsizliği açısından, uzaktan da olsa *Candide*'le kıyaslamakta bir sakınca yok, ancak Sade humor'dan, felsefeden ya da halk bilgeliginden yoksun olduğu için, bu basit kurguyu *Candide*'deki gibi anlatmak istediklerinin hizmetine sokamamıştır. Sade'ın eserlerinde kurgunun, çoğu zaman ikinci sınıf romanların kurgusunu bile arattığını söylemek abartı olmayacak. Yazarın asıl anlatmak istediği sahnelere varmak için icat edilmiş olan bu kurgusal iskelet, herhangi bir ağırlık taşıyacak gibi değildir. Aslına bakılırsa, pornografinin başlıca kusurlarından biridir bu. Pornografi genellikle oyalanmayı bilmez, sadede gelmek ister. Oyalanmak konusunda o kadar beceriksizdir ki, herhangi bir şeye kurgu diye sarılır ve tutunmaya çalışır: Eco, pornografik bir filmde her kırmızı ışıktaki durulduğunu gözlemlemişti. Bunun sebebi elbette, asıl anlatılacak sahnelerin arasını beceriksiz bir şekilde doldurmaya çalışmaktır. Sade için de aynı şey söz konusudur, hatta sıradan bir pornografik film kadar bile zahmete girmez. Bir orji sahnesinden diğerine geçmek tek amacı olduğu için, kurguların en basmakalıbıyla yetinir. Bu sözde kurgunun içi ise, artık bir orijinallik sergilemeye takati kalmamış yorgun bir imgelemin aynı şeyleri tekrarlayıp durmasıyla doldurulur. Buna paralel olarak, Sade'ın karakterleri de çoğu zaman birbirlerinden ayırt edilecek nitelikte değildir. Öyle ki, birinin yerine diğerini koyduğumuzda dahi pek bir şey değişmeyecektir, çünkü kurgu, derinliği olan karakterler yaratılmasını gerektirmez. Eugenie, Juliette, Dolmance, Justine, hepsinin ağzından sadece ve sadece Sade konuşur. Hiçbir

karakter, orijinal bir duruş, hakiki bir içerik sergilemez. Roman kurgusuna ve karakter yaratımına bu derece uzak kaldığı için, Sade'i bir parodi olarak okumak bile zordur. Nitekim, eserlerinin isimleri dışında gerçek ve başarılı bir parodiye rastlamak zordur (*Justine yahut Erdemin Felaketleri, Sodom'un 120 Günü yahut Libertenler Okulu* vs.). Tek bir istisna dışında: Sade, çok çabuk ve eşsiz bir şekilde, kendi kendisinin parodisi haline gelir. Bütün bu sebeplerden, bir Sade romanını okuduğumuzda, herhangi bir edebi haz almamız, imkânsız değilse bile son derece zordur. Bu bağlamda, kullandığı formun gereklerini yerine getirmekte başarısız olduğunu söylemek lazım. Dile getirmek istediklerini, roman türü bağlamında başarılı bir şekilde işleyemeyen bir yazarla karşı karşıyayız. Peki, Sade'in romanları içerik olarak amacına ulaşmış mıdır? Eserlerinin bu son derece zayıf yapısına rağmen, Sade'in bir özgürleştirici, bir devrimci olarak görüldüğünü biliyoruz. Bu özgürlüğün niteliğine, eserlerinde hangi koşullarda ortaya çıktığına ve vaat ettiklerine biraz daha yakından bakalım ve öncelikle Sade'in karakterlerinin bir mekâna kapanmasının sebeplerine ve nelere işaret ettiğine değinelim.

İlk dikkatimizi çeken şey, bu özgürleştirici ruhun, romanlarında asla sokağa çıkamadığı ve karanlık odalarda, şatolar-da, kendi grotesk oyununu icra ettiğidir. Bilgelik gibi sokaklarda bağıramaz. İmgelemi, yarattıklarının etrafını duvarlarla örmeye mahkûm olduğunu hissediyordu, çünkü Sade, özgür kılmak bir yana, ne kadar geniş olursa olsun sınırların keşfedildiği bir imgelem hüccresine mahkûm eder bizi. Üstüne üstlük o kadar sabırsızdır ve estetik dahil olmak üzere her çeşit hazzın kademeli bir şekilde doyuma ermesinden o kadar habersizdir ki, normalde sonsuzmuş hissi veren imgelemin sınırlarına bizi neredeyse tek adımda götürür ve hayal edecek hiçbir şey bırakmaz. Bu önemlidir, çünkü bizatihi imgelemin darlığına değil, Sade'in imgeleminin darlığına işaret eder ve

tıpkı kullandığı dil gibi, bir tatminsizliği açığa vurur. Sade'in imgelemindeki bu darlığın sebebini keşfetmek mümkün olabilir. Elbette, bu olguyu tam tersine Sade'in imgeleminin genişliğine, alışlageldik imgelem dünyasıyla yetinemeyişine ve bunu aşma arzusuna bağlamak isteyenler olmuştur. Apollinaire ve Breton, onda bir sürrealist görüyorlardı. Ancak Sade'da mekân, karakterler, olaylar ya da anlatım olarak bir sürrealizmle karşılaştığımızı söylemek, muteber örnekleri göz önüne alırsak, çok güç. Aslında, Sade'in dili ve imgelemi gerçekliği yakalamak için kudurmuş gibi saldırdığı halde bir türlü ona ulaşamamaktadır. Dolayısıyla burada sürrealizmden ziyade bir çeşit 'subrealizm'den bahsedilebilir. Bu yetersizlik, Sade'in eserlerinde sürekli karşımıza çıkan 'sövgü'yü de kısmen anlatıyor. Çünkü bu sövgü, içerikle olduğu kadar dilin ve imgelemin kendi kendini daraltmasıyla da ilgilidir. Gerçekten de, Sade'in dünyasının en göze çarpan özelliklerinden biri, ahlâk ve din kavramlarına yönelik saldırılardır. Rasyonel argümanlar bakımından, 17. ve 18. yüzyıllarda artık neredeyse her yazıda ya da risalede ve muhtemelen köşebaşlarında giderek artan yoğunlukta rastlanan atışmalarda kullanılan tezlerden ve kanıtlardan daha iyisini, daha doyurucusunu sunmaz. Ancak bunlar zaten birer girizgâh işlevi görür. *Yatak Odasında Felsefe*'de Eugenie'nin aklının ileri sürülen fikirlerin sağlamlığına yattığını düşünemeyiz. Eugenie'yi ve bizi etkileyen asıl şey, bu fikirlerin arasına serpiştirilen ya da sonunda üstümüze boca edilen sövgü sağanağıdır. Sade, asıl gücünü burda gösterir. Felsefi tartışmalara girdiğinde, herkesin çiğnediği anayollarda dolaşp, ucuz tezleri usûlen de olsa pazarlamaya çalışırken, sıra sövmeye geldiğinde, harezetli ruhu kimsenin girmeye cesaret edemediği karanlık mağaralara dalar. Hiçbir fikir, hiçbir kanıt, Sade'in ruhunun susuzluğunu gidermekte sövmek kadar etkili olamaz. Aradığı, bulduğu ve vaadettiği tek şey sövmenin hazzıdır. Her

yola başvurarak, kendine özgü bir sövgünün retoriğini inşa etmeye çalışır. Sade'da cinsel haz, hiçbir zaman, doğal ve tek başına yeten bir cinsel haz değildir, daima sövgünün, dilin eşlik etmesi gerekir. Sövgü ise, dilin ve dilsel şiddetin tatminsizliğidir. Bu nedenle Sade'ın aşırı eylemleriyle kol kola giden sövgü şölenine şaşırmamak gerekir. Her ikisi birbirine uymakta, birbirini desteklemektedir. Aslında karşımıza çıkan şey çoğu zaman pornografi bile değil -erotizmden de hiç söz etmeyelim, 'tek elle okunacak kitaplar' değildir bunlar- dille ya da eylemlerle sergilenen bir sövgüdür. Penis, vajina ve dil, aynı anda boşalmayı arzular. Fakat Sade, bu sövgü retoriğinden yeni bir estetik çıkaramaz, çünkü korkunç bir paradoksla karşı karşıyadır. Her şeyden önce, Sade'ın bütün silahı, mevcut değerlerin çiğnenmesidir -parodisini yapmak değil- ve varoluşunu biraz da bu değerlere borçludur. Çünkü özgürleşme ya da kurtuluş olarak önümüze koyduğu şey, yapıcı bir nitelik taşımaz, yeni bir dünya yaratmaz. Sövmenin hazzını yaşayabilmek için, sövgünün nesnesini her an göz önünde ve bellekte tutan, yadsıma üzerine kurulu, hastalıklı bir anlayıştır bu. İmgelem olarak, yok etmek istediği şeyi daima yaşatmak zorundadır. Bu anlamda, Sade'ın 'küfr'ünün arkasında, köklü bir inanç bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Bunu yalanlamaya çalışan Beauvoir'ın itirazları naiftir. Beauvoir, Sade'da bir öbür dünya korkusu bulunmadığını ileri sürüyor ki, bu onda bilindik ve neredeyse kurumsal anlamda bir inanç aradığına işaret ediyor. Tabii ki mümkün değil bu. Burada söz konusu olan, yadsımdan vazgeçmeyen, hatta ruh dünyasını bunun üzerine inşa eden birinin karanlık inancıdır. Nitekim bir ritüeli andıran kimi sahneleri, dinsel ayinleri ya da duaları tersine çevirme noktasında -bir parodi değil, tam bir tersine çevirme söz konusudur- Kara Ayin'le birtakım benzerlikler taşımaktadır, ancak Sade bunları da çok ileri götürmez. Kut-sala vulgar bir dille, neredeyse sokak ağzıyla sövmek, Sade'ın

arz edebileceği başlıca şeydir ama bu da pek az talep gören, özel bir hazdır. Mater dolorosa olarak devraldığı bir imgeyi Celileli fahişeye dönüştürebilmek gibi. Beauvoir, kendisinin ve döneminin yaygın düşüncelerinden sıyrılmak istemediği için, Sade'ın bu cephesini anlamakta zorlanır. Bataille -ilgi alanlarını göz önüne aldığımızda- Sade'ın bu en temel ve karanlık tarafını rahatlıkla gözlemleyecektir. Sade ile din arasında, form bakımından başka benzerlikler de vardır elbette, fakat bunların hepsine birden değinmeye imkân yok. Bir örnek vermek gerekirse, çöl çileciliğinde nasıl normal hayattan uzaklaşıp bir an bile hazza teslim olmamak gibi bir amaç ve ilke varsa, Sade'ın karakterleri de bir an bile hazzı kalmamak adına aşırı uçlara savrulurlar. Bu anlamda, uç noktalara varmış çileciliğin ve hazzcılığın kendi özel topografyalarını yarattığını görebiliriz. Sade örneğinde, haz arayışındaki ve deneyimindeki bu kesintisizliğin, sonunda bizzat hazzı da ortadan kaldırdığını da eklemek gerek. Liberten'in dersinden çıktığımızda bize yeni bir etik kazandırmadığını gördüğümüz gibi, söz verdiğinin aksine, haz duyumuzun zedelenmesine yol açtığını da hissederiz.

Bir birey olarak hayatını ve kişiliğini mümkün olduğunca araya sokmadan yapılmaya çalışılan bu değerlendirmeden sonra, soru tekrar dile getirilebilir: Sade'ı okumalı mıyız? Sade olgusunu görmek için elbette okumalıyız. Ama bir yazar ya da düşünür olarak, muhtemelen hayır diyebiliriz. Lautreamont'dan Huysmans'a birçok isim bizi bekliyor ve genel olarak Dekadant edebiyat, Sade'ın başarmayı tahayyül dahi edemeyeceği şeyleri başardı. Keza Lord Byron, estetikten ödün vermeyen bir libertenliğin mevcut olabileceğini eserlerinde gösterdi. Sade'ı bu sonraki önemli yazarlarla kıyaslamamızın çok büyük bir haksızlık olduğunu zannetmiyorum. Çünkü burada eleştiri konusu olan, imgelemdeki fakirliktir. Sade, bir Maldoror

yaratamamıştır. Orijinalliğinin arkasında belki biraz da başarısızlığı yatmaktadır. İmgelemine ve dilini dizginleyip bir forma sokamadığı için, bu iki temel yetinin fakirleşmesine sebep olmuştur. Eserlerine bakılırsa, bunun üstesinden gelmeye çalıştığına dair bir belirti de yoktur. Bizi şok eden içerik de sanıldığı kadar zengin ve eşsiz değildir ve Gnostiklere atfedilenleri okuduğumuzda, başka yollardan çoktan keşfedildiğini görürüz. Sade'in kendi döneminde Kilise ya da Din'e isyanı cazip geliyorsa, edebi bakımdan yine pek kuvvetli olmamakla birlikte, Voltaire'in irili ufaklı birçok yazısı, eseri, bu fikirlerin zekice ifadeleriyle doludur. Bütün bunları göz önüne aldığımızda, meseleyi temelde ahlâki bir değerlendirmeye tâbi tutan Sade'ı yakmalı mıyız sorusunu sormaya gerek olmadığını söylemek mümkün gözüküyor. Aslına bakılırsa, Marquis gözlerden saklı bir muhitte ikamet etmektedir. Kapısını tesa-düfen değil de onunla konuşmak isteyerek çalacakların sayısı da bir hayli azdır.”²²⁴

Edebi Türler ve Formül Edebiyatı

Bu bölümde “popüler edebiyat”ın başlıca türlerine hakim olan yapısal özellikleri analiz etmeye çalışacağım.

Televizyonda “pembe dizi” olarak izlediğimiz ya da roman olarak okuduğumuz “melodram” türü yapıtlardan dedektif öykülerine, “kötülerle tek başına savaşılan kahraman” tipinin temsil edildiği “Örümcek Adam” ya da “Süpermen” gibi karakterlerden “macera romanları”na varana dek, bu çok geniş, bir yandan da “özelleşmiş” alana yönelik incelememiz, “seçkin edebiyat/popüler edebiyat ayrımı”nın daha iyi anlaşılmasını hedeflemektedir.

Kuramsal temeli John G. Cawelti ve Peter Brooks’un²²⁵ araştırmalarına dayanan bu incelemeye, öncelikle “edebi tür” kavramıyla başlamak durumundayız. Daha sonra ise popüler edebiyatın temel bir bileşeni olduğu kabul edilen “formül” kavramı ele alınacaktır. Bu kapsamda, Aristoteles’e ait ve etkileri günümüze kadar devam eden bir tanımdan yola çıkabiliriz. Buna göre, sanat “hayatın taklit edilmesi”ne ilişkindir. “Edebi tür” ise bu taklidin stratejileriyle ilgilidir: 1- Temsilin biçimi ya da tarzı (lirik, yani kendisinden söz eden tek bir ses; epik, yani birçok sesi temsil eden tek bir ses; dramatik, yani kendi kendilerini temsil eden çok sayıda ses) ya da 2- Temsil edilen eylemin türü (trajik, komik vs) bu stratejiler çerçevesinde düşünülmelidir. Söz konusu “tür sınıflandırması” Aristoteles’ten itibaren edebiyat eleştirisinin temel kavramları arasına girmiştir.

Bu bağlamda, “edebi tür” kavramından yola çıkan “tür eleştirisi”nin bazı sınırları olduğu kaydedilmelidir. Sözü edi-

len yaklaşım, bireysel yaratıcılığı ve bireysel ürünleri göz ardı edebildiği gibi, geliştirdiği terminolojiye ait tanım ve kavramların “eleştirel ürünler” olduğunun unutulması ve sanatsal yaratıcılık için “zorunlu şartlar” gibi algılanması da söz konusu olabilmektedir. Bunlara ek olarak, tür eleştirisi, sanatsal yaratıcılığın kaynakları, etkisi ve retorik gibi konulara yönelmez; böylece edebiyat kuramının bazı önemli alanlarını dışta bırakır.

Tarihsel bir perspektiften bakıldığında, edebi tür tanımına dayalı eleştirinin sınırlılıklarının, hem Romantikler’in hem de Realistler’in bu kavrama karşı bir tavır geliştirmelerine yol açtığı söylenebilir. Romantikler “edebi tür” kavramını “bireysel dehanın ifadesinin önünde bir engel” olarak görürken, Realistler aynı kavramı “edebiyatın hayatın eleştirisi olması gerektiği yolundaki ideolojik yaklaşım”ın önünde bir engel sayıyorlardı. Bu iki yaklaşım, tür eleştirisine ilişkin görüşleri günümüze dek beslemeye devam etmiştir; bu bağlamda, eleştiride “türün ötesine geçme” düşüncelerinin ortaya çıktığı, böylece bireysel yapının özgün bir yaratım nesnesi olarak işlem görmesi gerektiği yolundaki anlayışın yaygınlık kazandığını söyleyebiliriz. Öte yandan, edebi tür kavramına yönelik eleştirilerin yaygınlığına karşın, 20. yy edebiyat eleştirisi büyük ölçüde “popüler türler”e ve “formül edebiyatı”na ilişkin görüşler çerçevesinde biçimlenmiştir.

Tür eleştirisi derken neyi anlamalıyız? Okurun bu eleştiri kapsamındaki rolü nedir? Geleneksel eleştiride “*okur tepkisi*, okurun metnin karakter, kurgu ve tema gibi unsurlarını düzgün biçimde anlaması” olarak anlaşılmaktadır. “Eleştirmen ve yorumcunun rolü” ise, okurun metnin önemli unsurlarını tanımasına yardımcı olmaktır. Buna karşılık, okur odaklı eleştirmenler, aynı metne herkesin aynı ya da yaklaşık biçimde benzer bir tepki vereceği ya da vermesi gerektiği yolundaki

görüşleri eleştirmektedir. Stanley Fish'in ve izleyicilerinin geliştirdiği bu tür "okur odaklı eleştiri", metin analizini "okuma eylemini öne çıkararak" yapmaya çalışmaktadır. Yapısalcı terminolojiyle bakıldığında bu yazarlar "metnin karakter ve kurguya ilişkin paradigmatik yönü"ne değil de, "okurun okuma sürecini yapılandıran sintagmatik ya da diyakronik yönü"ne bakmaktadır. Bu çaba, "okur metnin içinde ilerlerken anbean oluşan algı ve anlayışın" nasıl geliştiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Cawelti, bu tür eleştirinin "şu an metin beni mutlu ediyor" türünden kişisel ve öznel tepkilere davetiye çıkardığını kabul etmekle birlikte, zeki ve eğitilmiş kişiler tarafından kullanıldığında yeni ve önemli içgörülere de olanak sağlayacağını kaydetmektedir. Bu kapsamda, popüler türlere ilişkin analizlerde "okumanın bir eylem ya da süreç olarak ele alındığı yaklaşım"ın önemli bir yenilik olduğunu vurgular.

Okur-izleyici tepkisi, "metnin üreticilerinin beklentileri"ne aykırı olabilir; ancak bu tepkiler de metnin üreticileri ya da metnin içinde olduğu varsayılan "niyet edilmiş" yorumlar kadar geçerlidir. Daha önceleri farklı yorumlar "okurun cehaletine ya da önyargısı"na bağlanırken, yeni yaklaşım bu tür bir çıkarsamayı reddeder ve farklı okumaların iletişim sürecinin normal yönleri olduğunu öne sürer. John Fiske'e göre, izleyiciler, örneğin televizyonun önerdiği "okuma"yı reddedebilir ve "metnin baskın ideolojisinin gerektirdiği okuma"yı reddederek, kendi çıkarlarına uygun bir okuma geliştirebilir. Alternatif olarak, okur-izleyicinin "baskın ideolojik çerçeveyi benimseyen bir okuma"yı kabul etmesi, ancak bu okumanın içinde "kendi sınıf pozisyonlarına uyacak tonlar" bulmaya çalışması da mümkündür.

Bir okumanın bir başka okumaya göre daha geçerli olduğunu söyleyecek bir ölçüt var mıdır? Bu sorun, yapıbozumcu yaklaşımın bütün metinlerin kendi içlerinde çelişkili unsurlar barındırdığı yolundaki görüşü dikkate alındığında, çö-

zülmesi daha da güç bir hal alır. Aynı şey, western, romans ya da dedektif öyküsü gibi aşağıda açıklanacak olan “süper-metinler”in yorumları açısından da geçerlidir. Cawelti, konu üzerine önceki çalışmasında (*The Six-Gun Mystique*), popüler formül edebiyatı ürünlerinin tek bir faktörün etkisiyle açıklanamayacağını, türün çeşitli anlamları temsil etme kapasitesinin, formül edebiyatı ürünlerini kuşaklar boyunca popüler sanat ve eğlence olarak geçerli kıldığını belirtmiştir. *Cawelti, bu ifadenin herhangi bir anlamın geçerli olacağı duygusunu verdiğini, ancak daha sonra bu görüşü reddettiğini belirtir.* Aynı şekilde, bir okurun bir metne dair ulaştığı sonuçların diğer bütün okumalar kadar geçerli olduğu görüşünü de kabul etmez. Okur odaklı kuramın, bütün okumaları aynı düzeyde tuttuğu takdirde ciddi sorunlarla karşılaşmaktan kaçınması mümkün değildir. Sorun, “anamlı okuma”ların “cahilane ya da sapkın okuma”lardan nasıl ayırt edilebileceği noktasında düğümlenmektedir.²²⁶

“Popüler tür” fikri, western, dedektif hikâyesi, pembe roman, durum komedisi gibi türlerin, bazı bakımlardan geleneksel türlerle, yani trajedi, komedi, sosyal roman, pikaresk, pastoral ve satirle karşılaştırılabileceği fikrinden doğmuştur. Buna göre, iki grup arasında benzetme yoluyla kurulan ilişkiye karşın, bu yeni türler “özgün” sanatsal yaratımlardı ve oluşumlarına hakim olan ilkeler farklıydı. Genellikle reddedilen ve edebiyatta bir yozlaşma durumu olarak görülen popüler türlerin olumlu bir biçimde ele alınması ise ancak 1950’li yılların sonlarına doğru gerçekleşmeye başlamıştır. Bu hususları not ettikten sonra “tür eleştirisi”nin temel kavramlarına yönelebiliriz.

Tür eleştirisinin özü, “makro ya da süper-metin” denilen şeyin nasıl oluştuğunu belirleme çabası olarak tanımlanabilir. “Süper-metin”, bireysel metinler arasındaki “aile benzerliği”

özelliklerinden ya da bu metinlerin paylaştığı diğer önemli ve tipik niteliklerden “soyutlanarak” yapılandırılan bir izleği ifade eder; bir diğer deyişle, bireysel yapıtlara uygulanabilen bir çeşit genellemeyi gösterir. Burada şu hususa dikkat edilmelidir: Süper-metin de bireysel metinler gibi analiz edilebilir, bu metnin de tarihi kurgulanabilir. Çeşitli tür kuramları, kendi süper-metinlerini değişik biçimlerde kurar. Bazıları tümdengelimle, bazıları tümevarımla hareket eder. Genellikle bu ikisinin bir karışımına rastlanır (Cawelti, 2004 95-6, 98, 103, 105-6).²²⁷

Bu noktada, popüler türlerin kaynağı olduğu kabul edilen “süper-metinler”in dayandığı “formül” kavramını ele almaya başlayabiliriz. Öncelikle, “edebi formül” kavramının iki kullanımından söz edilebilir. Bunlardan ilki, edebiyatta genel olarak karşımıza çıkan kültürel stereotiplere ve bazı kişi ya da nesnelere yönelik geleneksel/uzlaşılabilir tavırları gösterir:²²⁸ “İstanbul dedikoducu mahalle kadını” ya da “zengin hacıağa” gibi figürler bu gruptandır. Söz konusu tanım ilke olarak belirli kültürel bağlamlar içinde geçerlidir, bağlam dışında anlam ifade etmeyebilir. İkinci tanım ise daha kapsamlı “olay-dizimi yapıları”na ilişkin olup, özgül kültür ya da dönemleri aşma yeteneğine sahiptir. Bu türden formül yapıları, birçok kültürde karşılığı bulunan “arketipler” ya da “izlekler” olarak tanımlanmaktadır. Dedektif ya da casus romanları, western konulu roman ve filmler bu durumu örnekendirir; yerli kültürümüzün, western filmlerinin kahramanına karşılık düşen Tarkan, Malkoçoğlu gibi karakterleri ve genel olarak fantastik/tarihsel kurgu tipindeki yapıtlar bu kategoriye girer. “Soytarı” figürünün de bu bağlamda bir arketip oluşturduğunu söyleyebiliriz: Sadri Alışık, Müjdat Gezen, Kemal Sunal, Cem Yılmaz, Yase-min Yalçın ve Ayşen Gruda gibi komedyenler bu kategoriye temsil eden oyuncular olarak düşünülmelidir.

Popüler öykü izleklerinde iki olgunun bir araya geldiğini görürüz. Bir diğer deyişle, tipik popüler öykü izleğinde: 1-

Arketipik yani özgül kültürleri aşan öykü formları; 2- Özgül kültürel unsurlar, bir arada kullanılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, “*edebi formül*”lerin, *özgül kültürel tema ve stereotiplerin “daha evrensel” öykü arketipleriyle bir araya getirilmesine ilişkin yöntemler olduğu* söylenebilir.²²⁹ Bireysel yapıtlar da iki şekilde ele alınabilir: 1- Edebi türün potansiyelini ne ölçüde gerçekleştirebildikleri açısından ve 2- Türün standardından ayrılarak ne ölçüde özgün bir ifade ve etki sağlayabildikleri açısından. Popüler yapıtlar özellikle ikincisinden ele alınarak değerlendirilir. Ayrıca şunlar da söylenebilecektir: “Formül” kavramı, “geniş sosyal grupların kolektif fantezileri” hakkında tarihi ve kültürel çıkarımlarda bulunmakta kullanılır; bunun yanı sıra, söz konusu “fanteziler”in zamandan zamana ve kültürden kültüre gösterdiği değişimi görmemize de yardımcı olur. “Formül” kavramının bu kültürel ve tarihsel kullanımının dışına çıkıldığında ise, “formülün sanatsal olanakları ve sınırları” üzerinde durmaya başlarız ve buradan yola çıkarak estetik değerlendirmeler yapmamız mümkün olur. Bu noktada formüle ilişkin genel tanımın edebi tür kavramıyla örtüştüğü söylenebilir. Dolayısıyla “edebi tür” ve “formül”ü iki ayrı şey olarak değil de “yazınsal analizin iki evresi ya da cephesi” olarak görmek daha doğrudur; özellikle “popüler tür” kavramı, formül kavramı ile aynı anlamda kullanılmaktadır.²³⁰

Formül, “kültürel oturmuşluk”un var olduğunu gösteren “tekrarlanan anlatı” ya da “dramatizasyon izlekleri”ni gösterir. Modern endüstriyel toplumlar gibi “süreksizlik ve çokluluk gösteren toplumlar” için bu süreç özellikle önemlidir. Bu nedenle formül edebiyatı, sözü edilen türden toplumlarda yaygınlık gösterir. Cawelti, formül edebiyatı ile “bu edebiyattan hoşlanan kültürler” arasındaki diyalektik ilişkiyi dört hipotez üzerinden ele alır: 1- Formül edebiyatı mevcut ilgi ve tutumları doğrulayan hayali bir dünya yaratarak, söz konusu ilgi ve tutumları onaylar; böylece sıkıca inanılan geleneksel bir gö-

rüşü desteklemiş olur. Örneğin dedektif öyküleri ve western türü, *adaletin hukuka değil bireye dayalı olduğu yolundaki görüşü destekler.* 2- Formül edebiyatı bir kültürün içindeki farklı grupların çatışan çıkarlarından ya da bazı özgül değerlere yönelik muğlak tutumlardan kaynaklanan gerilim ve belirsizlikleri çözer. Örneğin westernde *“meşru şiddet” hem bireycilik ideolojisini güçlendirir hem de bireysel tepkilerin yarattığı anarşik ortam ile toplumun hukuk ve düzen idealleri arasındaki gerilimi çözer.* Burada bireyin gösterdiği şiddet, toplumun anarşi tehdidi karşısındaki nihai savunmasını oluşturur. 3- Formül edebiyatı *okurun yasak olanla izin verilen arasındaki sınırı fantezi aracılığıyla ele almasına ve bu sınırı kontrollü bir biçimde aşmanın mümkün olup olmadığını deneyimlemesine olanak verir.* Formül edebiyatındaki “hain” figürlerinin temel işlevi budur: “Yasak”, çeşitli kültürel izlekler nedeniyle, aynı zamanda “ayartıcı” olanın ifade edilmesini, araştırılmasını ve reddedilmesini sağlar. Servet edinmek için kuralların çiğnenmesi bu kapsamda düşünülebilir. Gangsterlere yönelik ilgi de bu tarz bir ayartının etkisiyle açıklanır: Nitekim, Türk basınında mafya liderlerine gösterilen ilginin ve bu figürlerin oynadığı politik rolün, hem kahraman hem de hain tiplerini bir araya getirmeleriyle ilgili olduğu söylenebilecektir. Bu tür hikâyeler, bireyin söz konusu eylemlere yönelik merakını “bu eylemleri reddeden kültürel izlekler”i tehlikeye sokmadan tatmin etmesini sağlar. 4- Formül edebiyatı *değerlerde meydana gelen değişikliklerin geleneksel imgelem yapılarına dahil edilmesine olanak verir. Edebi formüller eski ve yeni ifade yolları arasındaki geçişi kolaylaştırarak kültürel sürekliliğe katkıda bulunur.* Örneğin westernde Siyahların ve Kızılderililerin pozitif özellikler kazanması bu türden bir durumdur (Cawelti, 1976, 5-7, 35-36). Benzer bir olgu Türk dedektif edebiyatında marjinal karakterlerin öne çıkmaya başlamasıyla gösterilebilir. Kadın ya da trans-gender dedektiflerin varlığını ve genel olarak Türk

ve Müslüman olmayan “azınlık” unsurlarının nostaljik ögele-
re dönüşmesini bu bağlamda ele alabiliriz. Amanvermez Avni
ya da Sertaharri Memuru Mehmet Rıza gibi eski kuşak dedek-
tifler çoğu kez erkek olurken,²³¹ yeni dönemde hem dedektif
türü yaygınlığını arttırmış hem de anakarakteri olan “dedektif
figürü” değişmeye başlamıştır. Bu durum, dedektifin kendisi-
nin de “ortalama insan”la “suçlu” arasında bir “ara durum ki-
şisi” olmasıyla ilgilidir. Bu arada şu hususu da kaydedelim:
Sinemada görsellik üzerinden ikna edici kahraman figürleri
yaratılırken, edebiyatta dedektiflerin benzer bir işlev görmeye
başladığı söylenebilir. Dedektif kurgusu bu açıdan “mimetik
edebiyat”la, yani dünyayı gerçekçi biçimde yansıladığı var-
sayılan yapıtlarla kaçış edebiyatı arasındaki sınırı gösterir de
diyebiliriz.

Formül Edebiyatının “Artistik” Özellikleri

Yukarıda da değinildiği gibi, formül edebiyatının iki yönü
özellikle eleştiri konusu olmuştur: “Standartlar oluşturma
ve bunlara uyma eğilimi” ve “kaçış ve gevşeme ihtiyaçları”na
karşılık vermesi. Öte yandan, standartların bütün edebi eser-
ler için “bir temel ya da taban” oluşturduğu da hatırlanmalı-
dır. Okur ve izleyiciler “tanıdık formun sağladığı duygusal gü-
ven ve tatmin duygusu”nu önemser; “formülle yaşanmış olan
geçmiş deneyim”, yeni bireysel deneyimlerden ne umulacağı
konusunda bir fikir verir. Üreticiler içinse, yeni yapıtların et-
kin bir biçimde üretilmesine olanak sağlar. Cawelti’nin alın-
tıldığı Robert Warshow, gangster filmleri üzerine yaptığı ça-
lışmada şu hususa dikkat çekmektedir: “...özgünlük, beklenen
deneyimi temelden değiştirmeden yoğunlaştırmak kaydıyla, hoş
gider... ‘tip’in gerçekliği yansıtması ancak nihai anlamda bekle-
nen bir şeydir; daha çok, bu tipe ilgili olarak önceden yaşanmış
deneyimleri çağrıştırması beklenir; tip kendi çağrışım alanına
sahiptir” (Cawelti, 1976 9-10).

Yeşilçam melodramlarında da benzer izleklerin kullanıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu durum, fiziksel ve temsili özelliklerine bağlı olarak “anakarakter avatarları”nın yüzey-sel değişiklikler gösterdiği sinema filmleri üzerinden örnek-lendirilebilir: Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit ve Filiz Akın gibi kadın yıldızlar ya da Cüneyt Arkın, Ayhan Işık, Kadir Inanır ve Tarık Akan gibi isimlerden oluşan erkek baş-rol oyuncular, aslında aynı “tip”in çeşitlemeleri olarak düşü-nülmelidir. Yönetmenin yaratıcı faaliyet alanının dar olduğu formül sinemasında, “farklılık ve özgünlük” olarak algılan-ması beklenen hususlar, anakarakterlere ilişkin ikincil ya da yüzey-sel “çeşitlenmeler” üzerinden ifade edilir. Örneğin es-mer Türkan Şoray “yakın mesafeli” yerli bir romans karakteri iken, sarışın Filiz Akın “uzak mesafeli” alafranga bir romans karakteridir. Cüneyt Arkın, hayali bir Türk tarihine ait fan-tastik kahramanları canlandırmakla birlikte, aslında Avrupai biçimde yakışıklı ve dövüşken bir “şövalye” rolüne oturur; buna karşılık, Kadir Inanır yerli ve yakışıklı bir “kabadayı”yı canlandırır. Bu farklılıklara, anakarakterlerin cinsellik açısın-dan temsil ettikleri değerler arasında bir değişiklik bulunup bulunmadığı yönünden de bakılabilir. Nitekim gerek erkek gerekse kadın “avatarlar”ın cinsellikleri vurgulananlar ve vur-gulanmayanlar şeklinde ayrıma tâbi tutulması mümkündür. Bu da cismani/platonik aşk ayrımına ve muhtemelen Doğu/Batı ayrımına da karşılık düşen bir bölünmeyi gösterir.²³²

Yukarıda ele aldığımız konuları özetlemeyi deneyelim: For-mül edebiyatında, anakarakterin temel işlevine dokunmayan farklılıkların varlığı, bir tür “yüzey hareketliliği” yaratarak iz-leyicide yeni şeylerle karşılaştığı duygusunu uyandırabilir. Bu türden “yenilik”, paradoksal biçimde, bir yandan melodramın “tekrardan kaçınmaya yönelik ihtiyaç”ını, bir yandan da bu ihtiyacın sınırlarını gösterir. Sözü edilen olgu, mitolojik öy-küleri konu alan eski Yunan tiyatrosundaki izleyici beklenti-

leri üzerinden de örneklendirilebilir. Mit öykülerini yakından bilen Antik Çağ izleyicisi, tiyatroda karşısına yeni bir şeyin çıkarılmasını değil, arketipik bir izleğin yeniden üretilmesini bekliyordu. Melodramatik romans izleyicisi de benzer bir beklenti içindedir. Bu dünya, kuralları ve kişileri önceden belirlenmiş, gerçek bir sürprize yer vermeyen ve izleyicisine çeşitlilik görüntüleri altında “tanıdık olan”ın rahatlığını sunan bir evren tasarımına dayanır. Yeşilçam filmlerinin belirli kalıplara oturduğu ve aslında izleyicide mevcut “bilgi”nin doğrulanması ve yinelenmesine yöneldiği hususu bu çerçevede düşünülmelidir.

Bu noktada, yüzeysel farklılıklarına karşın, sözü edilen “roller”in benzer, giderek özdeş bir işleve sahip bulunmaları olgusunun dayandığı temele dikkat çekmek istiyorum. Formül yapıları romans öykülerinin, özünde, “bilinen ve kabul edilen bir dünya”yı tekrar tekrar temsil ettiğini belirtmiştik. Bu bilinen “melodramatik romans dünyası”nın temel kavramı ise “aşkın muzafferiyeti” ilkesi olup, zaman ve kültür aşıcı özellikleriyle dikkat çeker. Bir diğer deyişle, ister sarışın ister esmer, ister zengin ister fakir olsun, melodram yapıları Yeşilçam filminin başrol oyuncusu “aşk dini”nin bir hizmetkârıdır; varlığı “aşkın her türlü engele, hatta ölüme galebe çalacağı” inancını doğrulamaya adanmıştır.²³³

Yeşilçam sineması üzerinden ele aldığımız, konu ve karakter açısından yerli-yabancı imgelerinin yarıştığı bu yapılanma, “popüler edebi romans” alanında da geçerlidir: Kerime Nadir daha yerli bir romans yazarı iken, büyük rakibi Muazzez Tahsin nispeten alafranga bir hayatı dile getirmektedir. Kerime Nadir’in *Hıçkırık*’ındaki Nalan verem hastası bir genç kızken, Muazzez Tahsin’in *Küçük Hanımefendi*’si Neriman “Neri”, aynı âşık kadının zenginlik ve alafrangalık fantezisi içindeki tasavvurudur. Söz konusu romansların seri olarak yayımlandığı ve

anne-kız çiftleri üzerinden izi sürülen mutluluk-mutsuzluk, kavuşma-kavuşamama temalarının birbirine karşı oynandığı bir düzen oluşturduğu da unutulmamalıdır. Öte yandan, yukarıda da vurgulandığı gibi, zıt görünümlü bu ilişki izleklerinin aslında merkezî bir temaya indirgenebileceğini belirtmeliyiz. Âşık kadın, ister hasta ve ölüme mahkûm, ister zengin ve şımarık bir sosyete kızı olsun, aşkın hayatın nihai gerçeği olduğuna, sınıf farklılıklarını ya da hayatın maddi değerlerini olduğu kadar ölümü de aşabileceğine ilişkin bir fantezi, bu yapıtların ortak paydasını oluşturur. Söz konusu temaların onlarca yıldır tekrarlanması ve cazibesini kaybetmemesi ise romans okurunun aslında yeni şeyler değil tanıdık temalar beklediği görüşünü doğrular niteliktedir.²³⁴

Özetle şu söylenmelidir: Formül kendi dünyasını yaratır ve bu dünya “tekrar” olgusu üzerinden tanıdık bir yer olma özelliğindedir. Ancak formüle dayalı tanışıklık duygusu, bu formülü kullanan bütün yapıtların aynı değerde olduğu anlamına gelmez. Bir yapıtın ilgi çekmesi ve “nitelikli” sayılması, formüle özgün bir katkı sağlamasına bağlıdır; öte yandan, bu özgün katkının kabul görmesi de sonuçta formülün kendisini yeniden üretmesine katkı sağlama yeteneğine bağlıdır. İyi sanatçılar stereotiplere “yeni bir canlılık duygusu” vermeyi başarırlar; bu sırada, formül sınırları içinde kalmak kaydıyla, yeni kurgu ve ortam özellikleri geliştirmeleri de beklenir. Yukarıda sözünü ettiğimiz “romans karakteri”nin farklı temsili değerleri olan alt gruplar üzerinden oluşturulabilmesi, çeşitlilik sağlama işlevinin yanı sıra, formüle yeni yaşama alanları kazandırmaya da yarar. Öte yandan, özünde aynı olan temel karakterlere farklı yapıtlar bağlamında “özgün görünümlü maskeler giydirmek” biçiminde özetleyebileceğimiz bu uygulamanın olanaklarının sınırlı olduğunu da belirtelim.

Bir stereotipin “tümüyle canlandırılmış” olmasının ölçütü ise hangi dereceye kadar “arketip” niteliği kazandığıyla ilgili-

dir. Bu durumda, “tip” kendi kültürel sınırlarını ve zamanını aşar, daha sonraki kuşaklar ve diğer kültürler için de anlamlı hale gelir. Stereotipin canlandırılmasının iki yönteminden söz edilebilir: Bunların ilkinde stereotipik karakter, bu tipin özelliklerine “aykırı gözüken” niteliklere sahip kılınır; örneğin çok sert dövüşen bir savaşçının aynı zamanda utangaç ve kibar birisi olması gibi. İkinci nitelikse, stereotipe karmaşık insan vasıflarının kazandırılmasıdır; böylece karakterin tek bir niteliğin belirlediği bir kişi olmaktan çıkması sağlanır. Bu kapsamda, stereotipe eklenen yeni unsurlar çok popüler olursa, bu unsurların kendileri de stereotiplere dönüşebilir ve giderek formülün yenilenmesine ya da tümüyle yeni bir formülün ortaya çıkmasına yol açabilir (Cawelti, 1976, 10-12).

Formül Kavramı ve Formül Edebiyatının Diğer Edebiyat Türleriyle Karşılaştırılması

Edebiyatın işlevini tanımlamaya çalışan kuramlar üç grup içinde düşünülebilir: 1- Etki kuramları: Yapıtın form ve/ya içeriğinin insan davranışı üzerinde doğrudan etkisi olduğunu savunan görüşler. Cawelti'ye göre ancak duygusal açıdan problemli ve eğitimsiz kişiler sanatla gerçekliği karıştırabilir. 2- Determinist kuramlar: Cawelti gerçekçi “mimetik” edebiyat ve kaçış edebiyatı arasındaki temel bir farklılığın, mimetik edebiyatın gizli ya da uykuda bulunan motifleri bilinç alanına getirmesi olduğunu, buna karşılık kaçış edebiyatının, bu gizli isteklerin örtülmesi için yeni araçlar bulunmasına ya da mevcut savunmaların güçlendirilmesine yöneldiğini söyler. Bu kapsamda, Oidipos oyunu ile bir dedektif hikâyesi arasındaki fark açıklanabilmektedir. Daha sonra da değinileceği gibi, Oidipos tragedyası insanın çok temel bazı problemleriyle çözümsüz biçimde yüzleşmesine yol açarken, dedektif öyküsü ürettiği “çözüm” aracılığıyla mevcut sistemin devam edebilir-

liğini güvence altına alır. 3- Sembolik ya da yansıtıcı (reflective) kuramlar: Bu yaklaşımlar sanat yapıtının bir dizi sembol ve mit içerdiğini, bu unsurların insan deneyimini imgelem üzerinden temsil ettiğini savunur. Bir kültür, sembol ve mitler aracılığıyla, bu unsurlara iliştilirilmiş karmaşık duygu, düşünce ve değerleri ifade eder. Bir diğer deyişle, sembol ya da mit, “yazıda ve diğer ifade formlarında geçerli olan tekrarlayıcı izleklerin özetlenmesinde kullanılan genelleyici bir kavram” olarak kabul edilmelidir. Buna göre, mit-sembol yaklaşımı, bir grup insanın kendilerini belirli izlekler üzerinden ifade etme eğilimini göstermektedir.

Cawelti, mit kavramı yerine “öykü izleği” ya da “formül” kavramlarının kullanılması gerektiğini savunur. Bu yöntem sayesinde, öykünün bir unsuru yerine bütününe yönelme olanağı buluruz. Bu açıdan, formül, “bir öykünün bütün unsurlarının bir araya konulma şekline ilişkin bir dizi genelleme” olarak nitelendirilebilir. Yöntemin ikinci avantajı şudur: Formüllerle hayatın diğer unsurları arasındaki ilişki, neden bazı grupların belirli hikâyelerden hoşlandığı konusu üzerinden, daha doğrudan ve deneysel olarak ele alınabilir. Burada “zevk alma/hoslanma” kavramına dikkat edilmesi gerekir ki, bu da bizi “edebiyatla hayatın diğer unsurları arasında psikolojik bir bağlantı olduğu fikri”ne ulaştırır. “Geleneksel öykü formülleri” çeşitli kültürel ve sanatsal ilgileri belirli bir düzene oturtuğu için işlevseldir. Bu yaklaşım, “tek bir unsuru öne çıkaran determinist kuramlar”dan farklı olarak, “geleneksel izlek”i bir dizi psikolojik, sanatsal ve kültürel unsurun oluşturduğunu kabul eder. Bu izleğin geçerli olmasının nedeni, mevcut dinamikleri en geniş biçimde kapsama yeteneğidir; dolayısıyla bu tür izleklerin çözümlenmesi sırasında tek bir yoruma ulaşmayı bekleyemeyiz. Sanatsal deneyim diğer deneyimlerden belirli ölçüde bağımsız olduğu için, öykülerdeki sembol kullanımı ile sembollerin diğer durumlardaki kullanımı arasında bir fark

gözetmek gerekir. Öte yandan, sanatsal amaçlarla sembollerin düzenlenmesi konusunda belirli kültürel sınırlar vardır. Bu açıdan, sanatsal formlarla kültürel unsurlar arasındaki diyalektiğin incelenmesi, belirli bir kültürün insanların, hayatları hakkında ne şekilde düşünme eğiliminde olduklarını gösterebilir. *Diyebiliriz ki formüller bir grubun üyelerinin aynı fantezileri paylaşmasına olanak verir.* Başarılı bir formül edebiyatı, kaçış eğilimlerini en geniş biçimde karşılarken, bir yandan da okurun gerçeklikle bir tür bağlantıyı muhafaza ettiğini hissetmesine dayanır (Cawelti, 2004, 22-3, 28-31, 34).

Formül Edebiyatı ve Benzeşim Edebiyatı Arasındaki Farklılıklar

Bu noktadan itibaren konumuzu formül edebiyatı ile benzeşime dayalı “mimetik” edebiyat arasındaki farklılık üzerinden ilerletebiliriz. Erken dönemlerde, mimetik ve formül yapıları arasında bir denge bulunurken, geçen yüzyıldan itibaren bu iki tür ayrılma eğilimi göstermiştir. Cawelti, Warshow’un görüşlerinden yola çıkarak “benzeşime dayalı” edebiyatlarla “formüle dayalı” olanlar arasında bir ayrım yapmayı önerir: “Tip”, izleyicinin gerçeklik duygusuna ancak nihai anlamda hitap eder; daha doğrudan olarak yaptığı şey, “o tiple daha önce yaşanmış olan deneyim”e bir göndermede bulunmaktır; bu açıdan kendi referans alanını yaratır. Benzeşime dayalı edebiyat bizi dünyayla, “o dünyayı bildiğimiz biçimde” karşılaşmaya götürür; formül edebiyatı ise “ideal bir dünya” yaratır.

Formül edebiyatının gündelik hayatın problemlerinden “kaçış” olanağı sağladığını biliyoruz. Bu “kaçış” unsurunun “artistik” nitelikleri neler olabilir? Öncelikle, “yoğun ve derhal heyecan sağlama özelliği”nin bu türe ait bir nitelik olduğu belirtilmelidir. Formül edebiyatında, cinsellik ve şiddet başta olmak üzere “kurgu” ve “eylem” öne çıkar; böylece izleyici-

ye geçici olarak kendi varlığını unutma olanağı verilir. Öte yandan, daha tatmin edici ve uzun süreli bir kaçış ve eğlence sağlayan türlerin, kendi içlerinde bir tamamlanma ve gerçekleşme duygusu uyandırması gerekir. Dedektif romanı bu türe örnek teşkil eder. Burada hayal gücünün dışında fiziksel eyleme gerek olmadığı konusu unutulmamalıdır. Cawelti, kaçış edebiyatının iki duygusal amaca hizmet ettiği görüşündedir: 1- Düzenli ve güvenli hayatların yarattığı sıkıntı ve usanma duygusundan uzaklaşma gereksinimi; 2- Ölüm, hayal kırıklığı gibi nihai güvensizlik kaynaklarına ilişkin bilinç halinden kaçınma ihtiyacı. Bir diğer deyişle, insanın iki temel ihtiyacı vardır. Bunlardan ilki, “gerilim ve belirsizlik ihtiyacı”dır; ikinci ihtiyaç ise bunun zıddı olup, “düzen, güvenlik ve huzur gereksinimi” olarak karşımıza çıkar. Cawelti bu iki ihtiyacın “geçici bir sentez”inin kaçış edebiyatında başarıldığını ve bu nedenle hoşumuza gittiğini söyler. Formül edebiyatında hem ölüm hem de yaşamla karşılaşırız; ancak temel güvenlik ve düzen ihtiyacımız engellenmekten çok yoğunlaştırılır; çünkü öncelikle karşılaştığımız durumun hayali olduğunu, gerçek bir deneyim olmadığını biliriz; ikinci olarak formül edebiyatının kontrollü ve sınırlı evreni, belirsizlik ve heyecan duygularını nihai olarak kontrol altında tutar.²³⁵ Bütün bunlar dikkate alındığında, *formül kavramı, belirli bir kültüre ait mit, tema, sembol ve imgeyle yüklenmiş arketipik bir öykü izleği şeklinde tanımlanabilir.*

Formül yazarları üç tipik araca başvurur: “Gerilim”, “özdeşleşim” ve bir ölçüde farklılaştırılmış “hayali bir dünya.” *Gerilim, mümkün bir çözüm durumuna yönelen bir tür özel belirsizlik halidir.* En tipik örnek olarak, “uçurumdan düşme tehlikesi”nden bahsedilebilir. Başarılı formül sanatçıları gerilimi daha uzun süreli ve daha inandırıcı anlatı süreçlerine dönüştürebilir. “Mimetik bir yapıttaki belirsizlik unsuru”, hayat hakkındaki varsayım ve kabullerimizi sürekli olarak sorgula-

masından kaynaklanır. Bu tür gerilim çok güçlü değildir; çünkü okur eserdeki olguları gerçek hayattaki belirsizliklerin bir taklidi olarak algılar ve beklentilerini de bunların çözümsüz bırakılması ya da çözümlerin başka belirsizliklere yol açması doğrultusunda geliştirir. Öte yandan, eser formül yapısı içinde algılanıyorsa, etki duygusal açıdan daha güçlüdür; zira formülün işleyeceğine ilişkin beklenti çok güçlüdür.

Okuma sırasında okurun elindeki metnin karakterleriyle nasıl ilişki kurduğu konusu, formül edebiyatında “benzeşim edebiyatı”nda olduğundan farklıdır. Özdeşleşim esas olarak yapının kahramanı (protagonist) ile yapılır. Mimetik eserlerde, bir yandan karakterle kişinin kendisi arasındaki farklılık bilinirken, bir yandan da tam bir yakınlık ve anlayış hali ortaya çıkar. Formül edebiyatında ise kişi kendi benliğine ilişkin deneyim ve motiflerle karşılaşmaz; kendi benliğini bir yana bırakarak, “idealize edilmiş bir benlik imgesi”yle özdeşleşim kurar.

Formül edebiyatında özdeşleşim etkisini oluşturmak için çeşitli araçlar kullanılır. Bunlardan biri “sürekli eylem akışı” ile karakterin derinliğine araştırılmasının önüne geçilmesidir. İkinci olarak, stereotipik karakterlerin kullanılması ile okurun hayat ve toplumla ilgili geleneksel görüşleri yansıtılır, böylece kaçma amacına hizmet edilmiş olur. Formül edebiyatı, genel olarak, “basit ve duygusal açıdan yüklü bir üslup”la karakterize olur; bu üslup, psikolojik ayrıntılara ya da ironik bir tuma olanak vermeden, okuru karakterin eylemlerine hemen iştirak etme yönünde teşvik eder.

Formül edebiyatı yazarları kurdukları dünyayı inandırıcı kılabilirdikleri ölçüde başarılı olurlar. Bu durum, kurulan “hayali dünya”nın, bizim “sıradan gerçeklik”imizden belirli bir uzaklıkta olmasını gerektirir; söz konusu uzaklık, “kendi dünyamızın olabilirlik standartları”nı uygulama konusunda çok ısrarlı olmamamızı sağlayacak ölçüdedir. Formül hikâyeleri,

futbol gibi, “kuralların belirlediği genel izlekler”in bireysel versiyonlarıdır. Formül edebiyatında, “oyun”da olduğu gibi, sorunlar çözüldüğü ve kaçınılmaz gerilim ve tatminsizlikler bir süreliğine aşıldığı için ego güçlenir. Piaget’nin “oyun”a ilişkin genel tanımı “kaçış edebiyatı”na uygulanabilir. Buna göre, “çatışma” oyun fikrine uzaktır. *Çatışmalar problemin bastırılması ya da çözülmesi ile aşılarak egonun güçlendirilmesi sağlanır. Ego “çatışmadan uzak bütün bir evren” üzerinde hüküm sürer* (Cawelti, 1976, 15-18, 20).

Ahlâki Fantezi ve Formül Edebiyatı

Cawelti, arketipik unsurların tragedya, komedi, romans ve satir gibi edebi türlerin yapısına dahil olmasına benzer şekilde, “pembe dizi” türü yapıtların da “tragedyanın popüler formu” olduğu yolunda bir görüşün bulunduğunu belirtir. Bu görüşte bir haklılık bulunmakla birlikte, formül edebiyatının, ciddi ve hafif edebiyat ayrımından farklı bir yönü olduğunu belirten yazara göre, formül edebiyatı hem daha geleneksel olma hem de kaçış edebiyatı özelliği taşıma yolunda belirgin vasıflara sahiptir. “Ciddi edebiyat” ve “onun formül ikizi” arasındaki fark, ilkinin gerçek hayatın sınırlılıklarına ilişkin deneyimimizi canlandırırken, diğerinin içinde yaşadığımız dünyadan daha heyecanlı, daha tatmin edici ya da daha iyi bir dünyaya ilişkin “ahlâki fantezi”leri içermesidir.

Öte yandan, formül edebiyatı hiçbir mimetik özellik taşımaz da diyemeyiz: “İnanmanın geçici olarak askıya alınması”nı hiç başaramayan bir ahlâki fantezi, kaçış amaçlarına da hizmet edemez. Bu noktada, formüllerin özgül kültürlerle ve o kültürlerin okurlarına/izleyicilerine bağlı olduğu belirtilmelidir. “Kaçış için bile gerekli olan gerçeklik nüvesi”nin ne olduğuna belirli gruplara ait izleyiciler karar verir. Bunun yanı sıra, ahlâki fantezi, yazarın “materyal anlamda içinde yaşadığımız dünyadan farklı” bir dünya yarattığı, ancak karakterlerinin in-

san deneyiminin genel gerçeklerine bağılı olduğu fiziksel ya da materyal fanteziden ayrı düşünölmelidir. Bu anlamda, *Alice Harikalar Diyarında* bir “ahlâk fantezisi” değıldir; çünkü fantastik bir dünyada geçmesine karşın, karakterleri insan doğasının bildiğimiz çeşitli unsurlarını temsil eder; Alice de onun yaşında bir çocuğun zihin özelliklerini taşır. Buna karşılık, *James Bond*, bildiğimiz materyal dünyada geçmekle birlikte, kahramanı, “bütün engelleri kendisine ve çevresine fiziksel ya da ahlâki zararlar vermeden aşabilen bir kişi” olarak tasarlanmıştır ve bu açıdan bir “ahlâki fantezi” özelliğı taşır.

“Mimetik yapıtlar” ve “ahlâki fanteziler” bir “süreklilik hali”nin iki ucunda yer alır; birçok mimetik eser, aynı zamanda ahlâki fantezi unsurları taşır. Öte yandan, *formöl edebiyatının ana türlerinin temelinde daima bir tür ahlâki fantezi bulunur*. Bu açıdan, ahlâki fantezilerin analizi, formöl yapılarının tipolojisini anlamamız için bir temel oluşturur. Cawelti “beş ana ahlâki fantezi” bulunduğı kanısındadır. Bunlar “macera”, “romans”, “gizem”, “melodram” ve “yabancı yaratık/durum” fantezileridir. Yazar, bu fantezileri formöl edebiyatı kapsamında “dedektif hikâyesi”, “casus hikâyesi”, “western” ve “gotik romans” türlerine uygular. Aşağıda, sözü edilen ahlâki fantezilerin kısaca ele alınması yoluna gidiyoruz. Daha sonra bu fantezilerden bizi özellikle ilgilendiren melodram üzerinde kapsamlı biçimde durulacaktır (Cawelti, 1976, 38-39).

Macera

Macera öyküsünün temel ahlâki fantezisi, “kahraman” figürünün, gerek birey gerekse grup olarak, engel ve tehditleri aşım önemli ve ahlâki bir görevi başarmasıdır. Kahraman bir “süpermen” ya da içimizden biri olarak tasarlanabilir: “Süpermen”le kurulan özdeşleşim ilişkisi “çocuk-ebeveyn ilişkisi”ni temsil etmekte olup, “bir yandan kıskanırken bir yandan boyun eğme” ve “zıt duygulu sevgi” durumlarını içerir. Sofistike ye-

tişkinler, üst seviyeden macera yazarlarının yapıtlarında temsil edilen “daha sıradan kahramanlar”ı tercih etmektedirler. Macera fantezisi çoğunlukla erkek okurlara hitap etme özelliğindedir (Cawelti, 2004, 39-40).

Romans

Romans “macera öyküsünün *dışıl* karşılığı” olarak kabul edilmektedir. Bu tür, zorunlu biçimde bir kadın kahraman yaratmaktan çok, bir kadın ve erkek arasında gelişen aşk ilişkisini “temel düzenleyici eylem” olarak ele alır. “Macera öyküleri”nde de aşk ilişkileri bulunmakla birlikte, bu alttürde aşk, “kahramanın tehlike ve engelleri aşma temasına tâbi bir unsur”dur. Bu kapsamda düşünülmesi gereken “gotik romans” ise macera ve gizem unsurlarını âşıkları bir araya getirmek için kullanır. *Romansın “ahlâki fantezi”si aşkın bütün güçlükleri aşmasına ilişkindir.* Sonunda ölüm bile olsa romans okurlarda “aşk ilişkisinin kalıcı ve sürekli bir etkisi olduğuna ilişkin bir kanaat” uyandırır. Bu özellik, “romantik trajedinin mimetik yapısı”nı “formüle bağlı romans”tan ayırır. Romans, “aşkın kendi başına yeterli olduğu fantezisi”nden yola çıktığı için, çoğu romantik formülde “psikolojik ve sosyal engellerin aşılması teması” işlenmektedir. *Modern romans, genel olarak, tekeşli evliliğe ve kadının ev merkezli bir hayatı olduğuna ilişkin idealleri doğrulamaya yönelir. Zaman içinde anti-romantik formüllerin gelişmiş olduğu da bu kapsamda belirtilmelidir* (Cawelti, 1976, 42).

Gizem

Gizem formüllerinde, “sorun”un daima “rasyonel ve arzu edilir bir çözüm”ü vardır; formül arketipinin öngördüğü ahlâki fantezi budur. Öte yandan, “gizem yapısı”nın öykünün kahramanı için kötü sonuçlar verdiği Oidipos gibi örnekler, bu

ahlâki fantezi kapsamında yer almazlar. Gizem unsuru, macera, romans ve melodram türlerinde önemli fakat “ikincil” bir prensip olarak yer alırken, “klasik dedektif öyküsü”nde en önemli formül yapısı olma özelliğini taşır.²³⁶ Psikanalistler dedektif öyküsünün “ilk sahne” (primal scene)²³⁷ kavramıyla ilişkili olduğu kanısındadır. Gizem unsuru, “hayali varlıklar ve durumlar öyküsü”yle bazı ortak özellikler taşır. Ancak şu önemli fark dikkate alınmalıdır: *Hayali varlık ve durumlar fantezisinde gizem çözülmeden kalır*. Gizem hikâyesinde ise, gizem bir kez çözüldükten sonra bizi tedirgin etme özelliğini kaybeder (Cawelti, 1976, 43-44).

Gizem öyküsünün yapısal karakteristikleri, “açıklanabilir olanla olmayan arasındaki had safhadaki gerilim”, ben ve öteki arasındaki sürekli git-gel, ikizliğe yönelik eğilim, okurun sürece dahil edilmesi, derhal tepki oluşturma yönünde bir eğilim, “sonuçlanmaya karşı direnme” biçiminde özetlenebilir; bu özellikler, insanın evrendeki yerine ilişkin dinsel düşüncelerle, rasyonel ve natüralistik yeni dünya görüşü arasındaki “modern gerilim”i yansıtmaya işlevine sahiptir. Kötülük ve günahın yerine “sosyal düzensizlik ve suçluluk” olguları geçmiştir; ancak bu durum, “doğaüstü”nden hem korkan hem de onu arzu eden insan muhayyilesinde büyük bir boşluğun doğmasına neden olur; gizem edebiyatı bu ikili duyguyu dramatize eder ve “modernitenin bazı temel mitlerinin anlatsal karşılığı”nı oluşturur.

Cawelti, gizem edebiyatının üç temel evresi olduğu kanısındadır. Bu süreç “gotik”le başlar ve Poe’nun “dedektif öyküsü”nü yaratmasıyla devam eder; 1960’lı yıllardan itibaren ise “türler arasındaki sınırların karışmaya başladığı” söylenebilir. Bu kapsamda, *bilimkurgu ile gizem edebiyatı arasındaki bir sentezden de söz edilebilir*. Bu gelişmeler son 300 yıldır devam eden bazı kültürel transformasyonları yansıtmaktadır: Bi-reycilik, demokrasi ve Romantizm 1750-1850 yılları arasında

yayılırken, 1850-1950 yılları arasında modernizm, endüstriyel ve teknolojik devrimler meydana gelmiş, 1950'lerden itibaren de postmodernizm ortaya çıkmıştır. Bu gelişmelerin yansımaları türler arası yer değiştirme ve karışma olgusu üzerinden görülebilir (Cawelti, 2004, 347-8, 356).

Dedektif Öyküsü

Gizem kategorisinin en önemli alttürü olan dedektif öyküsüne kısaca değinebiliriz. Richard Wilbur, Poe'nun dedektif öyküleri üzerine yaptığı incelemede, bu türün başlangıçtan itibaren "çift" ya da "ikiz" temasına sahip olduğunu vurgular. Örneğin *The Purloined Letter* öyküsünde Dedektif Dupin ile Minister D. ikiz karakterlerdir: "Ikiz", "dedektifin karanlık tarafı"nı temsil eder. Cawelti, "karakter ikizliği"nin dışında bir başka ikiz yapıya daha değinir; buna göre, dedektif öyküsünde bulunan "çifte ya da ikiz plot" bu türün yapısal bir özelliğidir. Kurgu ikizlik niteliği taşımaktadır, çünkü ilk anlatıldığında öykü, "suçu gözleyen ve suçtan zarar gören, ancak sonuca ulaşamayan bir kişinin dinlediği öykü" olarak gözüktür. Nihayet dedektifin incelemeleri sonucunda suçun çözümülemesi ve "olayların gerçek öyküsü" ortaya çıkar. Cawelti "plot"un ikizlik özelliğini şöyle açıklamaktadır: Öykü bize öncelikle, olayların dışarıdan bakan ve şaşırmış bir kişiye gözüktüğü biçimiyle anlatılır; bu kişi suçu görmüş ve kendisini bir dereceye kadar tehdit altında hissetmiş, ancak bir çözüme ulaşamamıştır. Dedektifin öyküyü "yeniden yapılandırma"sıyla olaylara ilişkin gerçek anlatı da gün ışığına çıkar. Cawelti, ikiz kurgunun 20. yy yazarlarını büyülediği kanısındadır. Bunun bir nedeni, bu yazarların "anlatının yapaylığı" ve "kurgunun muğlaklığı" hakkındaki farkındalıklarının, çifte kurgu tarafından yansıtılabilmesidir.

Dedektif öyküsüne hakim olan "çifte plot" yapısının "popüler olmayan" modern ve postmodern yazarlar tarafından kullanımı şu örnekler üzerinden gösterilebilir: "Çifte plot",

Nabokov'da anlatının haz unsurunu destekleyen bir teknik işlevi görürken, Faulkner'da ahlâki bir boyut kazanır. Cawelti, Nabokov'un *Pale Fire*'da dedektif öyküsünün ikiz kurcusunu tersine çevirerek kullandığını düşünür. Dedektif ele aldığı verilere kendi gereksinimlerini ve takıntılarını yansıtmaktadır; ulaştığı çözüm sahtedir. Buna karşılık, orijinal veriler, kendi bulanıklıkları ve gizemleri içinde “gerçeğe ilişkin nüveler”i yapılarında barındırıyor olmalıdır; ancak bu ipuçlarını çözümlemek olanaksızdır. Nabokov, bir bakıma okura alternatif yorumlara yönelik imalarda bulunsa da, bu türden imaların yol açacağı çıkarsamalar okurun yorumuna kalmış şeylerdir. Yazar gerçekleri açık bir biçimde sunmaktan kaçınır. Öte yandan, *Pale Fire*'daki “çifte plot” yapısının bir başka özelliği daha vardır: *Dedektifin yanlış yorumları ve yansıtma-ları yoğun bir hayal gücünü ve derinliği ifade eder; bu da onlara bir tür gerçeklik özelliği kazandırır.* Dedektif kendi sapkın görüşlerini ve takıntılarını okura empoze etme gücüne sahip gibidir. Böylece, “çifte plot” Nabokov'da anlam ve muğlaklık arasında süregiden bir oyunun kaynağı haline gelir. Bu açıdan bakıldığında, Nabokov'un romanında “ikiz gizem ve çözüm yapısı”nın ironik bir biçimde tersine çevrilmesinin, “anlam”ın sürekli arandığı ancak yalnızca “saydam şeylerin çırpınışı”nın izlendiği bir dünya oluşturmaya yaradığı söylenebilir. Bu gizem karşısındaki tek güvencemiz, dilin yarattığı dalgali yüzeye biçim vermeye çalışırken yaşadığımız estetik hazdır. Faulkner ise “çifte plot”u ahlâki bir tezi öne sürmek için kullanır. Bu yazara göre *gerçek sabit değildir, uçucudur; ancak yine de bu uçucu gerçek için çabalamak en önemli insani faaliyet*dir. Faulkner'ın “çifte plot” yapısını kullanmasının bir diğer amacı, “aranan şeyin dışındaki önemli gerçekler”in de keşfine olanak sağlamasıdır. Bu açıdan görüldüğünde, Faulkner çoğu postmodern yazardan farklı olarak dedektif öyküsünün “çifte plot” yapısını gerçeğe yönelik anlamlı bir arayışı

tasvir etmek için kullanır; bir anlamda, Nabokov'un yaptığı-
nın tam tersini yapmış olur.

Dedektif öyküsünün popüler olduğu ilk zamanlarda, bu türle ilişkilendirilen değer ve ideolojiler muhafazakârlık doğrultusundaydı. Ancak Cawelti'yi göre türün içinde daima "bozguncu" bir unsur da mevcuttu. Günümüzdeki eğilim de bu yöndedir. Bu durum, dedektif öyküsünün yeni değer sistemleri ve üsluplarını yapısında barındıracak esnekliğe sahip olduğunu gösterir. Azınlık gruplarını temsil eden dedektif figürlerinin yaratılması, bu grupların genel toplum içinde anlamlı bir yere sahip olma iddialarını temsil eden ritüelistik bir değer taşır. Türk dedektif edebiyatında Mehmet Murat Somer'in travesti dedektifleri Gönül ve Ponpon, Esmahan Aykol'un Tünel'de dedektif romanları satan bir kitabevi işleten ve kendisi de amatör bir dedektif olan Alman asıllı karakteri Kati bu gelişimi örneklendirir.

Türün tarihsel evrimi ise şu şekilde özetlenebilir: Cawelti, Oidipos öyküsü gibi gizem unsuru taşıyan anlatıların varlığına karşın Antik Çağ'da dedektif öyküsünün bulunmadığı kanısındadır. Oidipos'ta tanrıların rolü araştırmanın ve çözümün ötesinde kalır; çözüm varsa ancak Oidipos'un Kolonos'ta tanrılaştırılmasıyla ortaya çıkar; bu çözüm de tanrıların izah edilemez bir eylemi olarak gözükür. Dedektif öyküsü ise her türlü gizemin insan tarafından açıklanabileceğini varsaymakla kalmaz, bu çözümün bireylerin eylem ve motifleriyle izah edilebileceğini de göstermeyi hedefler. Cawelti'ye göre, klasik dedektif öyküsü esas olarak "bireyci burjuva demokrasisinin dayandığı ideolojinin anahtar miti"ni yansıtır ve okuru da bu mitin kutlanmasına dahil eder. Bu açıdan, "modern demokrasinin iki temel eğilimi"ni yansıtır: Farklı bölgeye, etnisiteye ve cinsiyete ait gruplar arasında daha büyük bir eşitliği sağlamaya yönelik bir çaba ile burjuva demokrasisinin ve bireyci ideolojilerin gitgide artan uluslararası etkisi.

İçinde yaşadığımız döneme gelince: Cawelti, çoğu çağdaş dedektif öyküsünün suç ve ceza üzerine bir tezi savunmak ya da okurla zekâyâ dayalı bir oyun oynamak yerine, gizem öyküsünün çerçevesini çağdaş sosyal kurumlara yönelik “hafifçe eğlenceli bir satir” oluşturmakta kullandığını belirtir. Bu tür yapıtlarda, suç, toplumun sorunsuz görünen işleyişini bozarak, davranış, törensellik ve çatışma izleklerini keskin bir biçimde ortaya koyar (Cawelti, 2004, 267-9, 274-5, 277-8, 281, 284, 286-7, 301).

Benzer bir perspektiften hareket eden Docker, “kültür tarihi incelemeleri”nin dedektif öyküsünü ele alırken kullandığı modernist işlevselci yaklaşımı eleştirir. Birçok kültür tarihçisine göre edebi türler kendi içlerinde ideolojiktir; bu ideoloji formun içine işlenmiş durumdadır. Bu durumda, dedektif romanı çağın baskın sosyal değerlerini ve endişelerini yansıtmaktadır. Örneğin Jerry Palmer *Thrillers* (1978) adlı yapıtında, dedektif romanının hakim unsurunun, “gizem” ile “yarışmacı bireycilik”in bir kombinasyonu olduğunu söyler. Stephen Knight, *Form and Ideology of Crime Fiction*’da (1980) benzer görüşler dile getirir. Bu yazarlara göre, dedektif romanı toplumun gerçek sorunlarıyla ilgilenirmiş gibi görünse de aslında baskın kültür grubunun ideolojisini yansıtır; sosyo-ekonomik ve kültürel hakimiyeti ayakta tutmaya hizmet eder. *Modernizmin kitle kültürüne ilişkin anlayışını devam ettiren bu görüşler, esas olarak, kuramcıların okuru tanıyor ve onların psikolojik ihtiyaçlarını biliyor oldukları varsayımına dayalıdır ki bu iddianın hiçbir dayanağı yoktur* (Docker, 220).

Varsayımsal Yaratıklar ve Durumlar

Dehşet duygusunun “yoğunluğu”, kaçış edebiyatında kullanılması bir gerekçesi olarak öne sürülmüştür. Bu yoğunluk, okurun gündelik hayatı geçici olarak unutmamasını mümkün kılar. Öte yandan, “trajedide deneyimlenen korku ve deh-

şet duygusu”yla “canavar hikâyelerinde hissettiğimiz dehşet duygusu” arasında bir fark bulunur. Canavar hikâyesindeki korkuda bir tür “rahatlık hissi” varken, trajedinin yarattığı “dehşet” bütün varlığımızı sarsar. Korku hikâyesindeki dehşet, “varsayımsal yaratıklar üzerinden nesnelleştirilerek” ifade edilir; somut olarak algılanan şeyin korkutuculuk vasfının azaldığı kabul edilmektedir. Burada varsayımsal yaratığın görülmesi durumunun işlevi, “bilinmezin bilinebileceğine ve anlamlı bir biçimde anlaşılabilmesine ilişkin ahlâki fantezi”nin doğrulanmasıdır. Yabancı yaratık galip gelse bile, en azından ne olup bittiğini anlamak mümkün olmuştur. *Dehşet duygusu tuhaf bir biçimde komediye yakındır; çünkü komedide de temel ritim, tehlikeli ya da rahatsız edici olanın sanıldığı kadar ürkütücü olmadığının anlaşılmasına dayalıdır.* Bu nedenle “geçmişin canavarları” daha sonraki kuşaklar tarafından “yarı-komik” olarak algılanır. Bilinmeyen nesneleştirme yoluyla bilinir hale gelmesi, yalnızca korku öykülerinin değil, bilimkurgunun da bir özelliğidir (Cawelti, 1976, 47, 49).

Melodram

Bu kategoride yer alan yapıtların ortak özelliği, “gerçek dünya” kavramıyla çağrışım içinde düşündüğümüz “şiddet ve trajedi unsurları”nı taşıyan, ancak nihai olarak “iyicil bir ahlâk prensibiyle yönetilen bir evren”i canlandırmalarıdır. Trajik ya da natüralist olmayan bu dünyada, yüzeyde ne kadar büyük bir şiddet ve anlamsızlık hüküm sürerse sürsün, sonunda doğru olan şey gerçekleşecektir. Melodram diğer bütün fantezileri içinde barındırabilir. Melodram yapılarının ortak bir özelliği, “yoğunlaştırılmış etkiler”e sahip olmalarıdır. Bu nedenle “şiddet ve sansasyon” kavramlarıyla bir arada düşünölmeleri gerekir. Aslında bütün formöl edebiyatı “yoğunlaştırılmış anlatı” ya da “dramatizasyon” özelliklerine sahiptir; bu açıdan bütün formöl türlerinin melodram sayılması gerektiği söylenebilir. Me-

lodramın diğer türlerden ayrılan yönü ise “dünya düzeninin esasen doğru olduğuna ilişkin bir ahlâki fantezi”yi taşımasıdır. Bu açıdan bazen trajediye yaklaşır; yalnız şu farka dikkat edilmelidir: “Trajedi”de “insan istekleri ile dünyanın sınırları arasındaki fark”a dikkat çekilirken, melodramda bu fark aşılır. Melodram kahramanı bir felakete uğrarsa bu ya soylu bir fedakârlığın sonucudur ya da bu sonu hak etmiştir. Öte yandan, bir dönemin “doğruluk”unun bir başka dönemde “yanlış ya da komik” hale gelebildiği de unutulmamalıdır.

Melodramın temel ahlâki fantezisini temsil eden spesifik formlar çeşitlidir; bunlardan bazıları çok satışlı “sosyal panoramik roman”, “tarihi romanlar”, “pembe dizi”, “gangster epigî”, doktor, avukat vs “meslek erbabını konu edinen profesyonel dram” gibi türlerdir. Bütün bu türler nihai olarak “dünya düzeninin doğru olduğuna ilişkin bir sonuç”a varacak biçimde, abartılı bir duygulanım ve ahlâki çatışma fikirlerinden, çeşitli eylem unsurlarından oluşur (Cawelti, 1976, 45-46).

Diğer bütün formül yapılarını bünyesinde barındıran melodramın temel özelliklerini Brooks’un görüşleri kapsamında inceleme yoluna gidiyoruz.

Melodram Teriminin Tanımlanması ve Tarihsel Gelişim

Melodram, kökenini pantomimden alan ve “müzik eşliğinde icra edilen tiyatro”yu ifade eden bir tür olarak ortaya çıkmıştır. “Müzik unsuru”, günümüzde teatral melodramın yerini alan sinemada da çok önemlidir ve “türdeki devamlılık”ın bir işareti kabul edilmelidir.²³⁸ Brooks, romanda sözcüğün “düz” anlamıyla müzik bulunmamasına karşın bu türün melodram terimiyle ilişkisinin geçerliliğini koruduğunu belirtir. Duygusal dram, müziğin “semantik dışı” diline, “ifade edilemez olan”ı çağrıştırmasına, ton ve kapsama alanının genişliğine

ihtiyaç duyar.²³⁹ Modernlik öncesi mitsel yapılara ait katmanların kurguya yedirilmesinde, üslup, tematik yapılandırma, ton, ritim ve sesin düzenlenmesi, yani “metaforik anlamda müziksel yapılandırma unsurları” kullanılır. Brooks’a göre melodram “imgelemin sürekli bir unsuru” olduğu gibi, edebiyat formları açısından da süreklilik gösteren bir niteliği ifade eder; bütün dönemlerde görülebilen bir tür oluşturur.

Melodramın tragedyanın “zayıflaması” sonucu ortaya çıktığını öne süren bir görüş de mevcuttur. Brooks’a göre melodram tragedyardan bir düşüşü ya da geriye gidişi değil, “trajik vizyonun kaybı”na yönelik bir tepkiyi yansıtır. Docker da modernizmin kültür hiyerarşisi içinde “trajik” olanı değerli saydığını, melodrama karşı çıkışında bu türün bünyesinde tragedyaya unsurları taşıyamamasının etken olduğunu belirtir. Buna göre “trajik evren” yapısal olarak karanlık ve kasvetlidir; “kader” yıkıcı bir özellik taşır. Bu unsurları taşımayan melodram yüksek sanata dahil olamaz (Docker, 247). Trajik vizyonun kaybı ise şöyle açıklanabilir: Belirli bir çağda, kutsal mitlerin yani dinin açıklayıcı ve bir araya getirici gücü kaybolmuş ve bu süreç içinde kutsalla toplum arasındaki içli dışlılık olgusuna dayanan tragedyaya olanaksız hale gelmiştir. Bu sürecin “hayati an”ı 17. yy’da bir yere yerleştirilebilir. 17. yy’ın sonunda “modernler”le “eskinin savunucuları” arasında geçen üstünlük mücadelesi, aslında sembolik olarak edebiyatın mitsel yapılardan ayrılması, özelleşmesi ve kutsallık alanının dışına çıkması sürecini gösteriyordu.²⁴⁰

Öte yandan, Aydınlanma döneminin sonunda “kutsal” olana yönelik yeni bir ilgi doğmuştur; Romantizm kapsamında, daha önceki dönemin “kutsallıktan arındırma hareketi”ne karşı bir tepkinin ortaya çıktığı görülür. Bu hareket bir yandan “kutsala yönelik ihtiyaç”ı, bir yandan da “kutsal”ın, geleneksel, kategorik ve birleştirici formu içinde “geri dönüşsüz biçimde kaybı”nı ifade ediyordu. Yeni mitlerin ortaya çık-

ması artık ancak “bireysel olarak başarılabilir” bir şeydi; “bireysel ego”, kendini her şeyin ölçüsü ve merkezî değeri olarak ilan ediyordu. Bu bağlamda, melodram hem yeniden kutsallaştırmaya yönelik isteği hem de kişisel olanın dışında bir kutsalın imkânsızlığını dile getirir. Bu doğrultuda şunlar söylenebilecektir: *Melodramdaki iyilik ve kötülük büyük ölçüde kişileştirilmiştir; melodram iyi ile kötü arasında nihai bir uzlaşma da öneremez, çünkü üzerinde uyuşmaya varılacak “aşkın bir değer” artık yoktur.* Bunun yerine, temizlenmesi gereken bir sosyal düzen, açığa çıkarılması gereken bir dizi ahlâki yükümlülük söz konusudur; melodramın hedefi de bu düzeni ve yükümlülükleri temsil etmektir.

Konunun tanınmış bir araştırmacısı olan Eric Bentley, melodramı “natüralizmle karşıtlık” üzerinden tanımlamaktadır. Melodramda “rüyalara özgü *mutlak isteri* formu”nun duygulanımların ifade edilmesinde kullanımı, özü itibarıyla dramatik olanın temsili, bu kapsamdadır. Buna göre melodram “rüya hayatının natüralizmi”ni oluşturur, “infantil narsisizm”le ilgilidir; kendi kendine acımanın, büyülenmeci duygulanımların ve çocukluğa özgü, “düşüncenin mutlak gücü”ne inanılan ve “istiyorum” ile “yapabilirim” arasındaki ayrımın belirgin olmadığı bir zamanın özelliklerini taşır. (Bentley, 195-218).²⁴¹ Bentley, dört dramatik tip (melodram, fars, trajedi, komedi) içinde melodrama ilk yeri verir; çünkü bu tip “dramın temel yönelimini, yani *teatrallaştırma* ya da *eyleme dökme* ihtiyacını” içinde barındırır. Melodram, yoğun duygusalılık ve yalın ahlâki çatışma durumlarını yansıtır ki, bu da kişi, yapı, niyet ya da etki açılarından *ne komik ne de trajik olarak tanımlanabilir*. Bu terimin, pembe dizilerde olduğu gibi daha çok “ucuz ve bayağı melodramı göstermek için kullanılması” ise işlevini zedelemesiz. Her türlü edebiyat alanında “yüksekten düşüğe doğru bir uzanım” vardır ve en başarılı melodramlar hem “düz

ifade edilen anlam"ı hem de "çıkarsanması gereken anlam"ı bünyesinde barındırır. Brooks da, hem üst hem alt düzey melodramdan söz edilmesi gerektiğini vurgular: "Düşük seviyeden melodram" daha az girişken, daha az risk alan, daha geleneksel ve daha az kendi bilincinde bir türü gösterirken, "üst seviyeden melodram", "ahlâki hayat"a ilişkin temel bir dramatik tür olma ve bu hayatı ifade edecek terimler üretme yeteneğindedir.

Bu perspektiften bakıldığında, melodram, "iyi" ile "kötü"nün zıt kutuplarda bulunduğu ve aralarında bir ölüm-kalım mücadelesinin geçtiği Maniheistik bir dünyayı, bir diğer deyişle kozmik ahlâki güçlerin etkisinde yaşanan bir evreni, bu evrenin yoğun duygusal ve ahlâki teatrallliğini ifade eder. Melodram, sözü edilen bu iyilik ve kötülük güçlerini çarpıcı bir biçimde *ortaya çıkmaya zorlar*. Bu açıdan, roman türünün gelişiminde önemli bir rol oynadığı belirtilmelidir. 19. yy romanı anlamını iletmek için melodramın teatrallğine ihtiyaç duymuştur. Brooks, melodramatik yapılar, "verilmiş söz"lerin ve "mühlet"lerin kurgu yapısını belirlediği kanısındadır. "Kötülüğün ve erdemin işaretleri"nin tanınması bir önkoşuldur. "Son sahne"de, şiddete dayanan mücadele, melodramın tragedyadaki katharsise karşılık gelen yapısını oluşturur. Bu unsur Yeşilçam filmlerinde de sık sık karşımıza çıkar.

Melodramda kötülük kişiselleştirilmiştir. Kötülüğün motivasyonu ise genellikle yeterince açıklanmadan bırakılır ve ortaya çıkan kötülüğün "niceliği" ile orantılı değildir. "Kötü karakter" kötülüğün taşıyıcısıdır, bir bakıma kötülüğün "konakladığı" kişi olma özelliğindedir. Bu noktada şu hususa dikkat edilmelidir: Motivasyonla, yani kötülüğün "gerekçe"siyle kötülüğün "büyüklük"ü arasındaki açıklık, kötülüğün aslında gerekçeye ihtiyaç duymadığını, kendi başına mevcut bulunduğunu gösterir. Gotikte olduğu gibi, melodram, "kötülük"ün

insanın reddedilemeyen ya da görmezden gelinemeyen, ancak tanınması, mücadele edilmesi ve kovulması gereken bir yanı olduğunu vurgular. Öte yandan, melodramda erdemin nihai zaferine rağmen ilgi çekici olan şey “kötünün zafer âni”dir; kötü karakter “güzel rol”e sahiptir; Brooks, kötünün görsel açıdan çekici gücünün “ilk sahne” olgusuyla ilgili olduğunu belirtir; yani patojenik bir travmayla ilgilidir.

Bu noktada, melodramın “iyilik ve kötülük güçlerini ortaya çıkmaya zorlaması” düşüncesinin açıklanması gerekir. Çağın değişimi ve dinsel/mitsel evren algısının sarsılmasıyla, tragedyanın insan hayatındaki temsil işlevini kaybetmeye başladığını kaydetmiştik. Buna bağlı olarak, “gerçek kutsal”ın yokluğunda, insanın hayatında bu olgunun yerini tutacak en önemli şeyin, “ahlâki sorunları konu alan dramatik kurgu” ve “insanın yaşadığı ruhsal dramdan çıkarılacak sonuçlar” olduğu söylenebilecektir. Ancak, sözü edilen kavramların “varoluş koşulları açısından belirsiz” ve özellikle “görünürlüğü belirgin olmayan” unsurlardan ve niceliklerden meydana gelmesi söz konusudur. İşte bu nedenle, melodram yazarının, ele aldığı koşulları ifade etmesi, “göstermesi ve kanıtlaması”, bir diğer deyişle bunları “hayatın yüzeyinin ardında” bulup çıkarması, anlamlarını ve çalışma biçimlerini göstermesi gerekir. Bu nedenle, belirgin bir statüsü ve geçerliliği olmayan konu ve kavramlarla uğraştığını hissettiği oranda, “melodramın abartılı temsil ve kanıtlama yöntemleri”ne başvurmak durumundadır.

Konuyu şöyle ayrıntılandırabiliriz: Brooks, Romantizm’i “modernin başlangıcı” olarak aldığını, içinde yaşadığımız dünyanın duyarlılığının da bu olduğunu düşünür. Modern sanat, “boşluk”un üzerine kurulduğu, ardında bir teoloji ve “evrensel anlamda kabul görmüş bir sosyal norm” olmadığı için, “kesin olarak doğrulanamayacak anlamlar ve sembolik sistemler” önermek zorundadır. Bu anlamda, “kutsallık’ın ahlâki ve ruhsal parçaları”yla temas kurma yolunda, Rousseau’dan

beri devam eden ve “teolojik yüceliğini kaybetmiş yani düşmüş gerçeklik”in temsil halleri üzerinden sürdürülen, ümitsiz bir çaba vardır. Modern imgelemin temel araştırma konularından birisi, kozmik dramın ışığında insanın günlük varoluşunu aydınlatmaktır. “Gündelik gerçeklik”in ardında, “örtülü ancak ima edilmiş” bir alan bulunur; bu alanda “büyük ahlâki güçler” hareket halindedir ve “varoluşa ilişkin büyük seçimler”in yapılmasını gerektirir. Brooks, “*melodramatik hal*”i modern duyarlılığın merkezî bir olgusu olarak tanıyabileceğimiz kanısındadır. Buradan yola çıkarak, gündelik gerçeğin ardında bulunduğu varsayılan ancak belirlenmesi zor olan unsurlara ulaşılmasında, mesajın “ifade edilme süreci”nin önem taşıdığını vurgular. Mesajın işaretleri arasında bir tür oyundan söz eden Brooks, bunların sembolik anlamlar taşıdığını ancak derinliğine analiz edilmelerinin *gerekmeyişi*ni belirtir. Söz konusu işaretler, “saf göstericiler” olma özelliğindedir; yani önemli olan şey “görüntüsellikleri”, kendi aralarındaki gidiş geliş durumudur. Basit ve abartılı olmaları böyle bir kullanıma olanak sağlar. Brooks, melodramatik mesajın dile getirilmesinde, bu tür bir işaret dili kullanıldığını belirtir; burada, *kullanılan “sözel dil”, “işaret dili” statüsüne ulaşmaya çalışır*. Açık, basit, ahlâki ve psikolojik “mutlak”ları ifade eden sözler, “tekrarlanan açıklama ve kabul çabaları” söz konusudur. Melodramın ifade araçları, “erdem ve masumiyet işaretinin tanınmasına yönelik bir girişim”e karşılık düşer.

Melodram, yukarıda sözü edilen hedefe ulaşmak için “dönüm noktalarının tekrarlı kullanımı”na ihtiyaç duyar; böylece karakterler “evrenin temel ahlâki vasıfları” konusundaki görüşlerini ve kendi tercihlerini dile getirme olanağı bulurlar. “Hiperbol/abartı”, “antitez”, “oksimoron” gibi figürlerin kullanımıyla “nüansın reddedilmesi” ve saf, entegral kavramlar üzerinde ısrar edilmesi söz konusudur.²⁴² Bu tür bir dünyada retoriğin “sürekli bir coşku hali” içinde bulunduğu,

“abartının normal ifade formu” olduğu, çünkü abartı düzeyine ulaşmayan ifadenin yalnızca “natüralistik ve banal olanın dramatizasyonu”na imkân vereceği, gerçek “yani kozmik ve ahlâki dram”a ise imkân vermeyeceği kabul edilir. Bu, hiçbir şeyin kendiliğinden anlaşılmayacağı, her şeyin abartıyla söyleneceği bir sistemdir. Bu anlamda, melodram retorığı “baskılamaya karşı kazanılmış bir zafer”i gösterir; “gerçeklik prensibi”ni oluşturan her şey melodram tarafından yıkılarak aşılır. Psikolojik durum ve ahlâki duygular en saydam, değiştirilmemiş ve çocuksu formunda gösterilir. İstek, her türlü “dolaylı tatmini” aşar. Melodramın dirençle karşılaşması ve “utanma duygularına neden olması”, sansürü ve baskılamayı reddetmesinden kaynaklanır. Abartılı dil, normal ya da baskılanmış psikolojik durumlarda dile getirilemeyecek olan şeylerin taşıyıcısı ya da kanalı olarak işlev görür. Melodramın hem çekici hem de itici olmasının nedeni, her şeyin söylenebildiği ve “Öteki”nin kontrol edici etkisinin bulunmadığı bir dünyayı temsil etmesidir. Özetle söylersek, “melodramatik evren” ahlâki bir kimliğe ve anlama sahiptir. Bu durum melodramın “kutsallık-sonrası dünya”daki merkezî işleviyle ilgilidir. Melodram, demokratik bir sanat olarak “ibadetin yeri”ni almış görünür. *“Kutsallık-sonrası dünya”da “ahlâki buyruklar” duygusallaştırılır ve duygusal durumlar ve ruhsal ilişkiler biçiminde tanımlanır; bu durumda duygusal ve ahlâki unsurların ifadesi arasında bir fark görülemez; her ikisi de en çok “ahlâki duygulanım durumları” olarak karakterize edilebilir.* Brooks, melodramın “ahlâk muhayyilesinin bir ürünü” olduğunun söylenebileceği kanısındadır. Bu kabul, melodramın Romantik ve Romantizm sonrası edebiyatta neden o kadar önemli olduğunu gösterir (Brooks, 12-13 15-17, 31, 33, 40-43, 55, 355). Bu tespit, Cawelti’nin formül edebiyatında ve özellikle melodramda bir ahlâki fantezinin bulunduğu yolundaki görüşleriyle uyum içindedir.

Çok Satışlı Sosyal Melodram

Cawelti'nin "sosyal melodram" olarak adlandırdığı tür, melodramın sosyal kurum ve olaylarla ilişkilendirilmesi sonucunda ikili bir etkinin oluşmasına hizmet eder. Öncelikle kurum, olay ve kişilere yönelik eleştirel bir tavrın temsilcisidir; ikinci olarak da, melodramın temel önceliğini, yani "dünyanın düzeninin doğru olduğuna ilişkin yargı"yı gösterir. Bu açıdan, sosyal melodramın belirli bir formüle bağlı olmak yerine, melodram yapısı ile "gerçek sosyal ve tarihsel ortamı temsil ettiği kabul edilen unsurlar"ı ilişkilendirmesi söz konusudur. Bu bileşim, bir yandan melodramın "kaçış olanağı" sağlama özelliklerini taşır, bir yandan da okuruna gerçekliğe ilişkin "ehemmiyetli" bilgiler edindiği izlenimini verir. Sosyal melodram yazarı, yapıtına toplumsal açıdan önemli ve gerçeklik değeri taşıdığı düşünülen unsurlar katmaya özen gösterir. Çok satışlı sosyal melodram, dedektif romanı gibi tek bir yapısal formülü yansıtmaktan çok, bir dizi formülü yapısında barındırır. Bu kapsamda, "çok satışlı roman formülü" gibi bir şeyden söz edilemez.

Melodramın sosyal eleştirisi fazla derin değildir; güçlülere rağmen nihai olarak doğru ve haklı olanın zafer kazanacağını öne sürer; bu açıdan komediye benzer; öte yandan, Northrop Frye'in belirttiği gibi, melodram "mizahı olmayan bir komedi"dir; buna bağlı olarak, bünyesindeki "ilahi adalet" fikri, komedinin gülme üzerinden temsil ettiği, "insanın sınırları olduğu yolundaki anlayış"tan uzaktır (Cawelti, 1976, 261-3).

Sosyal Melodramın Evrimi

18. yy'ın son on yılında, edebiyat yapıtlarında "erdemli bir kadın" ve onu baştan çıkarmaya çalışan üst sınıftan bir adamın bulunduğu, genç kadının "kendisi gibi statü sorunları olan bir başka kişi"yi sevdiği bir "aşk üçgeni" temasının ortaya çıktığı

görülür. Bu yapı hem komik hem trajik eylem durumlarına uyuyordu. “Trajik melodram”da kadın, kötü erkeğin tuzağına düşmekteydi. Bu tür melodramın en önemli eylemi, kadının doğru erkekle evlenmesiydi; aksi halde ölmesi öngörülüyordu. “Erdemli genç adam ve statü olarak üst tabakadan kadın ilişkisi”nde ise genellikle olumsuz bir şeyler meydana geliyordu. Türk sinemasında “Lale Belkıs sendromu” olarak tanımlayabileceğimiz bu tema, yapay ve kötücül bir kadının saf bir erkeği baştan çıkarma girişimini ve bunun sonunda uğranan hüsrânı gösterir. Ajda Pekkan ve Filiz Akın’ın zıt rollerdeki iki sarışını canlandırdıkları *Affet Sevgilim* (1966) filmi bu türün modifiye edilmiş formunu ifade eder. Filmin sonunda “kötü sarışın”ın adı, “iyi sarışın” ve “jön”ün bebeklerine verilir; bir tür rehabilitasyonu sağlanır. Bu durum, klişe melodram yapısında ortaya çıkan “özgün!” unsurların sağladığı olanakları göstermesi açısından ilginçtir.

19. yy sonlarından itibaren, geleneksel dinsel tutumların ve orta sınıfın sosyal değerlerinin sosyal melodramda yaşama olanağını kaybettiği anlaşıyordu. Bunun yanı sıra, “melodramatik vizyon”un dayandığı “kadının saflığı ve ev hayatına tâbi olması” ve “orta sınıf ailesinin saygınlığı” konuları da kuşkuyla karşılanmaya başlamıştı. Bu duruma yönelik iki tepkinin ortaya çıktığı görülür: İlk olarak, “geleneksel değerlerin modern terimlerle ifade edilerek canlandırılmaya çalışılması”; ikinci olarak, “melodramatik eylem”e ve “melodramın toplumu ele alış tarzı”na ilişkin yeni ifade yollarının ve formların ortaya çıkması. Bu bağlamda, sosyal değişim ve sosyal hareketlilik, melodramatik eylem için “geri alan” oluşturmaya başlamıştı. Eski melodramatik öyküde toplum statik olarak tasvir ediliyordu. Daha sonra, kahramanın “topluma neler olduğuna ilişkin yeni ve daha başarılı bir anlayış”a ulaşmak suretiyle “ahlâki açıdan yenilenmesi”ne ilişkin öyküler ortaya çıktı. 19. yy sonlarında bu tür, sosyal melodramın standart izleklerinden

biri haline gelmişti.²⁴³ Erken 20. yy melodram yazarları ise kadının saflığına ve iyiliğine ilişkin geleneksel ideal ile yeni kadınlık özelliklerini bağdaştırmaya çalışıyorlardı; bu kapsamda “iyi-kötü kız figürü” ortaya çıktı. Bu kadın başlangıçta yabancı, hatta ahlâksız gözüken, ancak daha sonra erdemli ve sevecen olduğu anlaşılan bir figürdü. Özetle söylenirse, 19. yy sonu ve 20. yy başlarında sosyal melodram formülü “sosyal ve ahlâki yenilenme” fikrine dayanıyordu. Günümüzde Batı ülkelerinde üretilen sosyal melodram türü yapıtlarda ise dinsel kaygılar tümüyle gündem dışı kalmış görünmektedir.²⁴⁴ Bu dönemin yazarları için, tekrar tekrar ele alınan mesele, “eski kuşaklara tanrı fikrinin sağladığı nihai anlam”ın, laik bir dünyaya ait bir kişi için “insan seviyesinde” sağlanıp sağlanamayacağı ya da modern insanın hayatını “aşkın bir anlam” olmadan yaşamaya mahkûm olup olmadığı konularıdır. Çağdaş melodram yazarı, melodramın “evrensel düzen ve ahlâki anlam arketipi”ni korumak üzere “din dışında kalan aşkınlık kaynakları”na yönelmek zorunda kalmıştır; bu kaynaklar öncelikle “insan ilişkileri” ve “cinsellik” alanlarıdır. Öte yandan, pornografiden farklı olarak sosyal melodramda cinsellik daha kapsamlı bir ahlâki bağlam içinde ele alınır. Melodramın merkezî tutumu, *tam ve tatmin edici bir cinselliğin ancak derin ve kalıcı bir romantik ilişki üzerinden yaşanabileceği yolundadır*. Cinselliği güce ulaşmak için kullanan, başkalarının cinselliği yaşamalarına olanak vermeyen ya da cinsellikle sevgi arasındaki ilişkiyi anlayamayan kişiler başarısızlığa uğramaya mahkûmdur. Bu karakter, eski melodramdaki “baştan çıkan kadın”ın ya da “hain tipi”nin tekrar hayata dönüşünü gösterir. Şu halde, çağdaş sosyal melodramın “ahlâki aşkınlık düzeni”nin temel bir kaynağı, romantik sevgi ve cinselliğin birliğidir; bir başka kaynak ise, denetimsiz biçimde servet ve güç peşinde koşmanın yarattığı kötülöklere karşı “gerçek” başarıyı ve karakter sağlamlığını temsil eden bireylerin varlığıdır.

Çağdaş sosyal melodramın izleyicisi, kahramanın eylemlerinden “dolaylı olarak” zevk alır; aynı zamanda, kahramanın nihai mutluluğa kavuşmak için “herkese açık olan romantik aşk ve gerçek başarı gibi temel insani değerler”e dönmesi gerektiğini keşfetmekten de ilave bir tatmin elde eder. *Sosyal melodrama ilişkin formüller her kuşakta “sosyal dünyaya ilişkin değişen algıyla, hayatta doğru ve önemli olanın ne olduğuna ilişkin ahlâki düşünceler arasındaki gerilim”i çözmeye yönelik değişiklikleri gösterir.* 19. yy ortalarında “iyinin mükâfatlandırıldığı ve kötünün cezalandırıldığı ilahi adalet”in nasıl işlediği konusu formül edebiyatının temelini oluştururken, 20. yy başlarında anakarakterin, dinsel ve ahlâki geleneği tehdit eden sosyal değişiklikleri kuşatacak biçimde, “yeniden canlandırılan bir Hıristiyanlığı keşfetmesi hususu” vurgulanıyordu ki, bu durum, bizde gecikmiş biçimde ortaya çıkan “İslami uyanış metinleri”yle ilişkilendirilebilir; 20. yy ortalarında ise ilgi din yerine “laik, doğal dünyada aşkın ahlâki değerler bulma yöntemleri”ne kaymıştı. Türkiye’de bu olgunun dedektif romanı üzerinden temsil edildiği söylenebilir. Batı’dan farklı olarak “İslam’ın yeniden keşfi” metinleri ise paralel bir alanda var olmayı sürdürmektedir. Her iki akım da Calinescu’nun “birinci modernlik” kategorisi içinde düşünülmelidir. Sosyal melodramdaki formül yapısının gösterdiği bu değişikliklere karşın, bu türe özgü, *romantik aşkın nihai değer olması, tekeşli ve aile merkezli ilişkilerin öne çıkarılması, gerçek ve sahte başarının ve statü kavramlarının tanımlanmasına çalışılması gibi bazı tema ve yapıların devam ettiği* söylenebilir. Cawelti’ye göre “sosyal melodram” sözü edilen değerleri çok önemseyen “yerleşik orta sınıfa ait” bir türdür. Bu durumda, sosyal melodramın temel sosyo-psikolojik dinamiği, yeni düşüncelerin ve değişen sosyal koşulların, orta sınıfın “gelişmekte olan sosyal değer anlayışı”yla entegre edilmesidir denebilir (Cawelti, 1976, 268, 274-6, 278-84).

Sosyal Melodramın Estetiği

Melodram, yapıta derhal ve yoğun bir tepki verilmesini gerektirdiği gibi, aşırı bir duygudan bir başka aşırı duyguya “çok hızlı biçimde geçme kapasitesi”ni de zorunlu kılar. Bu da, melodramın kurgusunda “kaza ve tesadüfler”e dayanılmasını gerektirir. Etkin bir melodram, olayın anlamı ve ardındaki motivasyondan çok, bireysel ve doğrudan duygulanım hallerine yönelir. Buna bağlı şekilde, başarılı melodram sanatçıları “basitleştirme ve yoğunlaştırma teknikleri” geliştirmek zorundadır. *Basitleştirme, okurun kriz ânına odaklanmasını öngörür*; bu tekniğin en belirgin örneği ölüm-kalım durumları yaratılmasına dayanır. Kriz anları bazen kahramanların bizzat şahit oldukları dramatik olaylar, bazen de bir haberci ya da mektup aracılığıyla öğrenilen ve her şeyi değiştiren olaylar üzerinden temsil edilebilir. Örneğin klasik melodram *Çalikuşu*’nda “kriz ânı”, romanın başkişisi Feride’nin, nişanlısı Kâmrân’ın İsviçre’de “sarışın ve verem hastası bir güzel” olan Münevver’le yaşadığı macerayı, düğünden üç gün önce, gelinlik provası yaptığı sırada öğrenmesiyle gelir. Münevver’in yakın bir arkadaşı Feride’ye beklenmedik bir ziyarette bulunur; kadının gerçekleri söyleyip söylememe konusundaki tereddütleri üzerinden Feride’nin gençliği ve masumiyeti vurgulanırken, bir yandan da kriz geciktirilir; böylece okurun heyecanının yoğunlaşması sağlanır; nihayet, Kâmrân’ın Münevver’e yazdığı ve “Benim Sarı Çiçeğim” diye başlayan mektup krizin engellenemez biçimde ortaya çıkmasına ve bunu izleyen dramatik gelişmelere giden yolu tam olarak açar. Burada şu hususa dikkat edilmelidir: Mektup bir yandan Kâmrân’ı sevgi ihtiyacı karşılanamamış bir erkek kimliğiyle temsil ederek, bir yandan da “menekşe rengi gözlü”, endamlı bir sarışın olan Münevver’in romans karakterlerine özgü güzelliğini sergileyerek, okurun uzun vadede, yani romanın sonunda, ihaneti

ahlâki (Kâmran'ın Feride'den yakınlık görmemesi nedeniyle oluşan duygusal açlığı; Münevver'in sevgiye ihtiyacı olan bir verem hastası olması ve ölümü) ve estetik (Kâmran'ın yakışıklılığının yanı sıra, Münevver'in menekşe rengi gözlü, ince ve uzun bedenli bir sarışın olması) nedenlerle mazur görmesi için gerekçeler sağlar. Romanın başarısı okurun karakterlerle yaşadığı nihai uyuşma ve affetme eylemi üzerinden gerçekleşir; Feride'yle özdeşleşen okurlar Kâmran'ı affederken mutluluğa artık hak kazanıldığını hissetmektedir! *Çalılıkusu*'nun "taban metni"²⁴⁵ olarak ele alabileceğimiz *Jane Eyre*'in, benzer stratejiler kullanmasına karşın melodram olarak tanımlanamayacağını da bu bağlamda vurgulayalım. Melodram benzer teknikler kullanan yapıtlardan "kriz ânı" dışındaki şeylere yeterince yer vermemesiyle ayrılır.²⁴⁶ Orta sınıf değerlerini güçlü bir kadın karakter üzerinden ele alan *Jane Eyre*, Rochester'ın evli olduğunu öğrendiği sahneye, ayrıca yangın sahnesinin dramatik yapısına ve etkilerine karşın, melodramdan çok klasik bir roman olarak kabul edilmektedir. Nitekim Jean Rhys'in bu romanın parodisi olarak kabul edebileceğimiz *Geniş, Geniş Bir Deniz* adlı yapıtı, *Jane Eyre*'in kurgusuna ve karakter gelişimine yönelik bir eleştiri sayılmaz. Daha çok *Jane Eyre*'in ideolojik yapısını hedef alır ve feminist bir perspektifi temsil eder.

Melodram yazarlarının kullandığı diğer teknik olan "yoğunlaştırma" ise bireysel hayatlara ait olayların "gösterişli kamusal olaylar"la örtüşmesi üzerinden sağlanır. Tarihsel olaylar bu bağlamda hem bireysel olayların vurgulanması hem de "evrene hakim olan ahlâki prensip"in gösterilmesi amacıyla kullanılmaktadır. *Çalılıkusu* bir romans olarak "aşkın üstünlüğü"nü vurgularken, eserin olay örgüsü Kurtuluş Savaşı'yla örtüşür; sosyal melodram kuramına uyacak biçimde, kahramanların hayatlarını "önemlileştiren" bir tarihsel geri alan sağlar; ayrıca "haklı" bir davanın gelişimini temsil eder. Sosyal melodramda "kamusal olay", kaotik görünümlü evrende ahlâki bir düzen

keşfetmemize olanak vererek duyduğumuz hazzı arttırır; ciddi romanda ise artan bir biçimde gerçekliğin karmaşıklığını ve sınırlarını anlamamıza hizmet eder. Örneğin, Napolyon Savaşları'nı geri alan olarak kullanan *Savaş ve Barış*'ın bir melodram olduğu söylenemez. Hem karakterlerinin gelişkinliği hem de romana hakim olan çok boyutlu düşünce dünyası, melodram unsurlarının varlığına karşın, *Savaş ve Barış*'ın klasik bir yapıt olarak nitelendirilmesini sağlar. Bu noktada, *Çalılıkuşu*'nun parodisi olan *Hayal ve İstirap* romanına kısaca değinmek istiyorum. Selim İleri'nin yarattığı anakarakter, çirkin, korkak, kıskanç ve yoksul bir kız olan Mediha-Funda, Feride'nin bazı açılardan tam zıddını oluştururken, roman bir bütün olarak *Çalılıkuşu*'nun dünyasını tersine çevirir. Bu bakımdan, yukarıda da vurgulandığı gibi, melodramatik yapıtların “komik”le ilişkisini ve iki tür arasındaki geçişlilik olanaklarını açığa vurur. Melodram karakterlerinin görece sığılığı, tersine çevirme eyleminin zorlanılmadan başarılmaya olanak sağlamaktadır. Böylece, hayatın güçlüklerinden mucizevi biçimde korunmuş ve nihai olarak mutlu olmak için yaratılmış olan güzel ve iyi Feride, çirkin, bencil, hayatın gadrine uğramış ve mutsuzluğa yazgılı Mediha-Funda'ya kolayca dönüşebilir.²⁴⁷ Klasik eserler ise bu tür bir parodiye o kadar yatkın değildir.

Özetlersek, melodramın başarılı olabilmesi için yazarın hem heyecanlı olay ve karakterleri hem de önemli sosyal kurumları ayrıntılı biçimde ele alan “yapı”lar kurabilmesi gerekir. Bu yapıtlardan bir tanesi, “tarihin önemli anlarında hayatları kesişen karakterler figürü”nü içerir; buna akraba bir yöntem, olayların, karakterleri aynı anda etkileyen önemli bir sosyal hadise çerçevesinde kurgulanmasıdır. Bazı yazarlar farklı karakter ve olayları “gizem arketipi” kapsamında bir araya getirir. Öte yandan, *sosyal melodramın tekrar tekrar okunmasına gerek yoktur; çünkü “tekrar okuma süreci”nin sonunda, bir diğer deyişle bütün organizasyonun daha iyi anlaşılması yoluyla, ey-*

lem ve karakterlere ilişkin olarak elde edilecek bir zenginleşme söz konusu değildir. Burada, daha önce de dikkat çektiğim bir konuya tekrar değinmek istiyorum: *Bu türün yazarları, kendi dönemlerinde meşhur olmakla birlikte, daha sonra tamamen unutulmaları söz konusudur; bunun nedeni formül edebiyatının belirli dönemlerin değer ve tavırlarını yansıtmasıdır* (Cawelti, 1976, 261-3).²⁴⁸ Başarılı bir melodramla ilgili olarak şunlar söylenebilir: Melodram yazarının, çağdaşlarının ahlâk anlayışları konusunda derin bir içgörüsünün olması gerekir. Öte yandan, sosyal melodram yalnızca geleneksel ahlâk anlayışını onaylamakla kalmaz, geleneksel bilgeliği yeni değer ve tutumlarla entegre etmeye ve uydurmaya da yönelir. Bu durum, *içinde yaratıldığı dönem itibarıyla melodrama büyük bir sanatsal önem kazandırır*.

Melodramın yol açtığı estetik sorunlara da değinmekte fayda var. Melodramdaki abartı unsuru, eserin inandırıcılığını etkileyen, bir diğer deyişle edebi değerini zedeleme riski taşıyan bir problemdir. Bunun dışında, bireysel olaylar üzerinde yoğunlaşma, eserin genelinin dağınık kalmasına neden olur. “Melodramın ahlâkçı yapısı”ndan kaynaklanan sorunlar da vardır: Hayatı iyi ve kötü arasında kutuplaştıran bu tür, birçok okuyucunun “gerçeklik beklentileri”ni karşılayamaz. Bir başka güçlük, sonucun kaçınılmaz olmasına ve önceden görülmesine karşın, *kabul edilebilecek dereceden daha fazla geciktirilmesidir*. Bütün bunlar melodramatik yapıtlar için ciddi inandırıcılık sorunlarına yol açar.

Cawelti formül edebiyatına ve bu bağlamda popüler edebiyata ilişkin olarak şu nihai çıkarsamalarda bulunur: Haber, belgesel, popüler tarih ve felsefe gibi kurgusal olmayan popüler kültür formlarında da formül yapıları bulunmaktadır. Yazar, popüler kültürü üstkültüre göre aşağı bir kategoride düşünerek çalışmasına başladığını, ancak düşüncelerinin zamanla değiştiğini söyler. Buna göre, *bütün yaratımların değerlendirildi-*

rildiği tek bir ölçüt olduğunu düşünmek yerine farklı sanatsal standartların bulunduğunu kabul etmek daha doğru bir tutumdur. Çağımız, yenilik ve özgünlüğü önemseyen bir çağdır; öte yandan, formül edebiyatına yönelik bir incelemenin de göstereceği gibi, “uzlaş ve standardizasyona dayalı bir sanatçılık” da mevcuttur; bu sanatın anlamı, yalnızca kitlenin eğitiminin sınırlılığı ve hayal gücünün kısıtlılığı ile açıklanamaz. Her geleneksel formülün içinde, kapsamlı bir “artistik” potansiyel vardır; bir çalışmayı yalnızca formül edebiyatı kategorisine girdiği için alt seviyeden bir sanat yapıtı saymak hatalıdır.

Cawelti yayımlandığı zaman çok ilgi uyandırıp sonradan tümüyle unutilan yapıtlarla ilgili olarak da şu hususu kaydeder: Unutulmuş bir eserin orijinal okurlarının estetik bir yanılgıyı yansıttığını düşünmek hatalı olabilir; nasıl ki “evrensel ve kalıcı bir sanat” varsa, “an’ın sanatı” olarak nitelenebilecek bir sanat da vardır ve bu ikisi arasındaki ilişki, “üst ve alt türden sanat ilişkisi”nden daha karmaşık bir özellik gösterir. “Zamanın ruhunu temsil eden bir eser”, incelenmeye değer bir eserdir. Cawelti, çoğu estetik standart açısından yetersiz bulunan ancak zamanını aşacak biçimde kapsamlı etkileri olan yapıtları ele alırken, “görünüşte ham” bu yapıtların kültürel mitolojiyi temsil etmekle kalmadıklarını, kendilerinin “kültürel mitlere dönüştüklerini” söyler. Bu açıdan, formüllerin hem mitleri ifade etmeleri hem de kendilerinin mit özelliği kazanmaları olgusu, ayrıca araştırılması gereken bir konudur (Cawelti, 1976, 264-67, 297, 299-300).

Balzac ve Henry James Üzerinden Melodramın Örneklendirilmesi

Balzac ve Henry James’in sanatlarını, Flaubert ve ardından gelen Realist ve Natüralist ekollerin yazarlarıyla karşılaştıran Brooks, melodramda bir paradoks bulunduğunu belirtir: Dav-

ranışa ya da “jest”e atfedilen “tümel ifadelilik” hali aslında “ifade edilecek olan şeyin dile getirilemezliği”yle ilgilidir. İçeriğe ilişkin bu belirsizlik hali *formun abartılmasına neden olur*. Balzac ve James gibi yazarların melodrama ihtiyaç duymalarının nedeni ise, asıl konularının, “gerçeklik alanı”nda net biçimde görülmeyen ancak “orada, hareket halinde olduğuna inandıkları ve ortaya çıkarılmayı talep eden ruhsal güçler”le, yani “ahlâki okült” denilen şeyle ilgili olmasıdır. Brooks’a göre, Balzac anlatıcısı “gerçeğin detaylarını” dramatik sonuçlar vermesi için “baskı altına” alır; bu bağlamda gerçek dünyanın nesne ve eylemlerini “örtük ahlâki anlamlar ve ruhsal gerçekliğe yönelen metaforlar” olarak kullanma yoluna gider. “Nesneler” kendileri olmaktan, “eylemler” de toplumsal iletişimin “anlamı sosyal norm tarafından belirlenen unsurlar”ı olmaktan çıkar; “içerik”i (tenor) başka bir gerçekliğe yönelen metaforların “taşıyıcı”sı (vehicle) haline gelirler. Brooks’a göre hem Balzac hem de James nesirlerini bu türden zengin bir metafor dokusuyla örmüştür; bu metaforlar çoğu kez “anlatı için genişletilmiş ahlâki bağlamlar” oluşturur.

Brooks, Balzac’ın *La Peau De Chagrin* adlı romanından söz ederken, anlatıcının “gerçekliğe ilişkin ayrıntılar”ı baskı altına alarak kendilerini açmaya zorladığını, “gerçeğin yüzeyi” tarafından hem “gizlenen” hem de “ima edilen” bir “süper-drama”yı açığa çıkmaya “mecbur bıraktığını” söyler. Balzac’ta metaforik yapı, “gösterilen’in gösteren’e göre aşırılığı” temeline dayanır: Gerçeğe ilişkin temsil halleri, hem kendilerini hem de “daha fazla bir şeyler”i temsil etme iddiasındadır. Metaforik sistem iki şekilde, “parçadan parçaya yönelik aktarmalar” ve “yüzeyden yüzeyin ardına yapılan aktarmalar” aracılığıyla çalışır. Böylece, “temsil eden”le “temsil edilen” arasında “geçici bir bütünlük hali”nin organize edilmesi, yanı sıra da ortaya çıkan etkilerin neden ve sonuçlarının gösterilmesi amaçlanır. Metaforun “kurucu oyun”u sayesinde, yüzeyin

hemen ardına ulaşmak, temel sosyal yapıları ve gizli kontrol mekanizmalarını göstermek mümkün olur.

Henry James'te ise "dış dünyadaki eyleme dayalı melodram"ın yerine "bilinç melodramı" diyebileceğimiz, karakterin zihninde ortaya çıkan düşünce ve duygu süreçleri geçmiştir. Bu sistemde iyi ve kötü mevcuttur; onları görüp anlayamamak, ya gerçekliği okuyamamak ya da Flaubert'in yaptığı gibi hayatı ve sanatı yanlış anlamaktır. İyi ve kötü arasındaki çatışma, çarpışmaya ve dışavurulmaya yönlendirilmelidir. Bu nedenle James "romanda tablolar oluşturma" yoluna gitmiştir: Canlandırdığı sahneler aracılığıyla "önem taşıyan anları dramatize etmeyi" amaçlar. Yvor Winters'ın da söylediği gibi, James'te karakterlerin olgulara, olguların izin vereceğinden daha fazla anlam yakıştırmaları ve buna bağlı olarak "yoğun duygulanım durumları" yaratmaları söz konusudur. "Duygu" kendisini içinde barındıran "taşıyıcı form"u aşar. Bunun anlamı, yüzeyin baskı altına alınması ve ardındaki görüntünün ortaya çıkmaya zorlanmasıdır. Balzac'ta da gözlediğimiz bu olgu bizi ister istemez melodramın temel bir sorununa ulaştırır: Yüzeyin baskı altına alınması yoluyla ortaya çıkarılacak bir "gerçek" var mıdır? Melodramın bütün iddiası bu gerçeğin var olduğu ve gösterilebileceği yolundadır!

Brooks, melodram geleneğine karşı gerçekçi edebiyatın savunucusu olan Flaubert'in "melodramanın karşıtı olan modern gelenek"i başlattığını söyler: Balzac ve James'te öne çıkan yüzeyden derinliğe yönelme, bu bağlamda "gösteren"i "gösterilen"i açığa çıkaracak biçimde zorlama fikri, Flaubert'de yerini dikkatin "gösterenin oyunu"na çevrilmesi ilkesine bırakır. Okur, temsil düzleminde "saf yüzey"le ve "anlatı süreci"yle ilgilenmeye çağrılır; bu yüzey unsurları "anlatır göründükleri şey"den koparılmışlar, saf kurgu olarak belirlenmişlerdir. Balzac ve James ise "dünyanın yüzeyi"nin "gizli anlamlar"ı sakladığı kanısındadır. Bu gizemli güçlerin ve anlamların doğrudan

temsili güçtür, hatta olanaksızdır. Ancak bu yüzden arama faaliyeti bırakılamaz.

Brooks'un yorumlarını özetlersek, Flaubert "temsil" in metne ilişkin bir sistem oluşuyla, "anlam taşıyan bir yüzey" e ilişkin olanaklarla, "formun oluşturulmasına yönelik çabanın bizzat kendisinin anlam taşıyan eylem olduğu" hususuyla ilgilenmektedir. Balzac ve James için ise "temsil düzlemi" ile "anlam düzlemi" arasında "aşılabilir bir açıklık" vardır. Temsil düzlemi, anlam düzlemini mükemmel biçimde kapsayamaz. Bu açıklığı aşmak için sürekli bir çaba sergilenir: Zorlama, bükme ve diğer temsil araçlarını kullanarak "anlamı ortaya çıkarmaya mecbur etme çabası." Bu durum melodrama özgü "aşırılık modu" nun nedenidir. "Gösteren' in olanaklarını aşacak biçimde bir gösterilen' in varlığı" öne sürülür; bunun sonucunda "abartılı bir gösteren" ortaya çıkar. Bu abartılı gösteren, anlama ilişkin "büyük ancak sağlam olmayan iddialar" da bulunur. Zola' nın "avam" olduğunu düşünen James' e göre, metaforik ve dışavurumcu arayışın reddi, "yüzeyin kendisi için sevildiği bir tavırcılık" a yol açmıştır, ve bu, kaçınılması gereken bir durumdur (Brooks, 9-11, 20, 110, 127-8, 157, 159, 171, 198-9).

Popüler Edebiyatın Bakhtin' in Görüşleri Çerçevesinde Değerlendirilmesi

Popüler sanat ve edebiyatı açıklamak için Bakhtin' in geliştirdiği "karnaval" kavramını kullanmayı deneyen Docker, "karnavalesk" in bir tarz olarak günümüz kitle kültürünü, Hollywood sinemasını, popüler edebi türleri, televizyon ve müziği güçlü bir biçimde etkilemeye devam ettiği kanısındadır. Karnavalın, canlılığı, aşırılığı, uluslararasılığı, yaratıcılığı ve baskılanamayan coşkusuyla, Avrupa' nın erken modern çağıyla karşılaştırılabilir bir zirve oluşturduğunu düşünür.²⁴⁹

19. yy Avrupası'nda popüler e ence, Elizabeth döneminde olduğu gibi, melodramın fars tarafından izlendiği bir düzen öngörüyordu. Hollywood da günümüzde bu geleneği sürdürmektedir. Docker'ın belirttiğine göre, Michael R. Booth *English Melodrama* adlı yapıtında melodramın temel özelliklerinden birinin, *fars* içeren sahnelerle *pathos* içeren sahnelerin birbirini izlemesi olduğunu kaydeder.²⁵⁰ Booth, 19. yy farsının çılgın ve saçma bir dünyada ya adığımızı i li kin bir varsayımdan yola çıktığı kanısındadır. Bu durumda, melodram ve komedi arasındaki bağlantı nasıl kuramsalla tırılacaktır? Burada, Bakhtin'de kar ıla tı ımız “halkın karnaval aracılığıyla kaderin ve tarihin acımasızlı ına karşı koyduğu” görüşüne başvurulabilir. Melodramda en yoğun, en umutsuz anlarda, komik duygusunun bu umutsuzluğa direniş için devreye girdiği, umudu koruduğu söylenebilir. Öte yandan, komedi tam zıt yönde bir e ilime de sahiptir. Melodramda karşımıza çıkan, kaderin açık, iyiliğin de mümkün olduğu inancı komedi tarafından alaya alınabilir. Böylece melodramın mutlak bir hayat gerçekliğini temsil etme iddiası komik tarafından kontrol edilmiş olur.

Docker, dedektif romanı, romans ve melodram türlerinin bu kadar canlı, dayanıklı ve üretken olu larını açıklarken, Bakhtin'in belirli edebi türlerin doğumunun “ zel olanın kamusal alana aktarılması”nı gerektirdiği, bunun suç olgusunun özel hayatlara sokulması ile mümkün olduğu yolundaki görüşlerini anımsatır. Özel olanın genele dönüşmesinin araçlarından biri, bazı karakterlerin olaylara kulak ya da göz misafiri olmasıdır. Fahi e, hizmet i,  ocuk, maceracı gibi tipler bu i levin gerçekleştirilmesine olanak verir. 3. tekil şahıs anlatıcı da bu işlevi görebilir; bu gruba örneğin gazeteciler, doktorlar, dadılar ve dedektifler girer. Serseri ve soytarı figürleri de 3. şahıs işlevine yakın olmakla birlikte, anlatıya karnavalesk bir boyut da katarlar; bu sayede bütün sosyal yapı teşhir edilmiş

olur. Bu karakterlerin, Antik Çağ'dan kalan "istediğini söyleme ve kabalaşma ayrıcalığı"ndan yararlandığı söylenebilir. Eski çağın soytarısı kralı alaya alabilirken, dedektif de yasanın gücü tekelinde tutma iddiasını alaya alır. Çünkü hukuk daima "güç"le ve "varlık"la bir ödünleşme ilişkisi içinde olmak durumundadır. Docker, 19. yy büyük kentlerinde ortaya çıkan "flaneur" tipinin Poe tarafından dedektif figürüne bağlandığını belirtir.

Docker, Tania Modleski'nin dile getirdiği, geleneksel sahne melodramı ile "pembe dizi"ler arasında, ikinci grubun sonlanmayı reddetmesinden kaynaklanan bir ayrım olduğu yorumuna katılır. Pembe dizilerde, karakterler bazı konuları saklayarak anlatının karmaşık hale gelmesine yol açarlar. Bütün sorular farklı cephelerden ele alınır ve bakış açıları sürekli yer değiştirir. Böylece tek bir karakterle özdeşlik kurulmasından kaçınılmış olur. Docker, pembe dizilerle geleneksel sahne melodramını karşılaştıran Modleski'nin, melodramın her şeyi söyleme isteğiyle, tefrika usulü anlatının gerilimi ayakta tutma, saklama ve geciktirme yoluyla bilgiyi gizleme eğilimi arasında bir çatışma olduğu yolundaki görüşüne katılır. Bu açıdan bakıldığında, pembe dizilerin Bakhtin'in "heteroglossia" kavramını temsil ettiği ve melodramın "açığa vurma" eğilimi üzerinden gerçekleşen "merkezcil" güçler ile anlatının "açıklama yapmak yerine gizleme kaçma" eğilimi üzerinden gerçekleşen "merkezkaç" kuvvetlerinin sürekli ve zevkli biçimde çatıştığı bir alan oluşturduğu söylenebilir.

"Pembe dizi karakteri" gerçekçi olmaktan çok bir karnaval maskesi gibidir, ideal bir kişilik olarak ortaya konmaz; dönüşüm ve değişimle yolunu bulmaya çalışır. Dizi melodram, sahne melodramının aşırılıklarını taşır: Kendi teatrallliğini öne çıkarırken, bir yandan da yoğunluğunu, ütöpik ideallerini parodi eder. Teatrallığı ve kendi kendini parodi edişiyle postmodern estetiğe yaklaştığı da söylenebilir. Karakterlerin sürekli

çatışma hali, Lyotard'ın iletişim ve konuşmayı jousting,²⁵¹ dil oyunu ve düello olarak tanımlamasını çağırıştırır. Bu tür jousting, karakterler arasında eşitliği öngörür. Bu durum da yine Bakhtin'in karnaval kavramını gündeme getirmektedir. Karnavalda hiyerarşiler iptal edilir, herkes eşittir. Kötü bile kendisini ifade etme olanağı bulur; hain karakterlerinin komedyenler tarafından oynanabilmesinin nedenlerinden biri de budur.

Docker, popüler kültür araştırmacısı John Fiske'in görüşlerini de benzer bir bağlamda ele alır. Fiske'in, 1987 tarihli "Television Culture" ve 1989 tarihli "Understanding Popular Culture" ve "Reading the Popular" adlı çalışmalarında, popüler kültürü, olumlu ve olumsuz kategorilerinin dışında değerlendirmeye yönelik üçüncü bir perspektif geliştirdiği görülür. Buna göre, popüler kültür yaratıcı ve canlı bir kültür olup, bir mücadele ortamında yer alır. Bu yaklaşım popüler kültürü "ilerlemeci" bir kategoriye yerleştirir ve halk hakkında optimistik bir tavrı ifade eder. Popüler kültür, kültür endüstrisi tarafından değil, halk tarafından üretilmiştir. Halk ise sabit bir sosyolojik kategori değildir; o yüzden popüler metinler "çokanlamlılık" üzerinden farklı okumalara açıktır. Şuna da dikkat edilmelidir ki, halk kültürü kendi içinde çelişkiler barındırır, *direnilen şey, direnme eyleminin içinde mevcuttur*. Dolayısıyla popüler kültürün içinde daima "hakimiyet"in izleri bulunacaktır; öte yandan, popüler metinlerde bulunan "hakimiyet unsurları"nı, "popüler direnme unsurları"ndan ayırmak mümkündür. Hakim güçlere karşı direnen popüler zevklerse iki gruba ayrılabilir: Bir grup zihinde merkezlenir ve birbirine zıt anlamlar üretirken, beden üzerinde merkezlenen zevkler "skandal"a ve "rahatsız edicilik"e yönelir. Öte yandan, karnavala özgü bu zevkler "direnmeye" devam eder; bu noktada Fiske, Bakhtin'in *Rabelais ve Dünyası* metnine göndermede bulunmaktadır. Bu kapsamda, lunaparklar, video oyunları ve bazı TV şov programları, karnaval duygusunu devam ettirir.

mektedir. Karnaval yalnızca bir güvenlik valfı olarak tanımlanamaz; bazen sosyal düzeni güçlendirirken, bazen de aksamasına yol açar (Docker, 162, 185, 204, 222-24, 228, 258-9). Yukarıda kaydedilen hususlardan yola çıkılarak, popüler kültürün ve bu arada popüler edebiyatın Bakhtin'in kurduğu sistem kapsamında değerlendirilebileceği, bu değerlendirmenin nihai olarak "olumlayıcı" bir özellik taşıyacağı söylenebilir. Popüler edebiyat, en azından, içinde barındırabileceği "muhallif" unsurlar yüzünden değerlidir; çünkü statik değil dinamik bir toplum öngörür ve bu toplumun kurucu unsurlarından biri sayılmalıdır.

Kült Kitaplar

"Hafif edebiyat" bağlamında ele alınmakla birlikte, bazı özellikleri dolayısıyla diğer popüler türlerden farklılık gösteren "kült kitap" kavramına kısaca değinmek istiyorum. "Bireysel"le "kitlesele" arasında psikolojik bir bağ kurarak "yalnızlıkta yaşanan toplu deneyim" duygusu uyandıran kült edebiyatı, çoğu zaman kitle kültürünün patolojik yönleriyle ilişki içinde düşünülür. Bu nedenle bir tür "zararlı yan ürün" muamelesi görür. Thomas R. Whissen'e göre, kült edebiyatı Romantizm'in bir uzantısıdır; Kant'ın *Critique of Pure Reason*'da öne sürdüğü, "deneyimin özü"nün anlaşılmasının "akıl"la (reason) değil "duyu"larla (sense) olacağı yolundaki görüş, Romantizm'in Almanya'da, 18. yy'ın sonunda doğmasına önayak olmuştur. Goethe'nin yazarlık kariyerinin erken döneminde yazdığı *Genç Werther'in Acıları* adlı romanının da bu anlamda büyük bir etki yaptığı belirtilmelidir. Kült edebiyatının ortaya çıkışında Fransa ve ABD'de meydana gelen politik devrimler de etkili olmuştur. Kült kitapların doğuşunda etken olan bir diğer unsur, "mitolojinin metafiziği"ne yönelik ilgidir. Romantikler, "mitlerde ve mit oluşturma sürecinde yer alan manevi ve psikolojik gerçekler"i tanımaya başlamışlardı;

“yeni bir çağ için yeni mitler yaratma fikri” kapsamında, bazı kùlt kitapların “gerçeklik”i *yeniden keşfettiği* ve bu sayede, alı-şılmış düşünce ve davranış kalıplarına karşı seçenekler sun-duğu görülüyordu.

Bu noktada kùlt edebiyatının temel bir özelliğine dikkat edilmelidir: Romantizm’in bireyi öne çıkaran yaklaşımı ve bu bağlamda “genel uzlaşıya karşı çıkış”, gerçekliğin yeniden keşfine yönelik çabaları “yalnız başarılması gereken” hedefler haline getiriyordu; bu konudaki ısrarın sonucu ise, başkala-ryla iletişim olanağının ortadan kalkmasıydı. Bu “romantik yalnızlık”ın ortasında kùlt edebiyatının sağladığı şey, “yalnız-lık” ve “paylaşılan deneyim” olgularını bir araya getirmesiydi. Bu bağlamda “genel ses”in kişiye ait “özel alan”da konuştuğu duyuluyor, bir yandan da “kaynaşmış bir deneyim yanılısama-sı” ortaya çıkıyordu. Öte yandan, *kùlt kitapların okurları, kùlt kitabın temsil ettiği duygulara bireysel olarak ulaştıkları kanı-sındaydı; onlara göre, başkalarıyla aynı fikirde olmaları, aynı kurala uymalarından değil, rastlantıdan kaynaklanıyordu.*

Kùlt kitaplar okurlarına, aynı duyguları paylaşan başka-larının da var olmasına karşın, esas olarak “yalnız oldukları konusunda güvence” verir. *Bu okurlar, yalnızlıklarının içinde yalnız olmadıklarını bilmekten hoşlanırlar.* Kùlt edebiyatı işte bu paradokstan beslenir. Kùlt, yabancılaşmış bireylerin koru-yucu grubu olarak görülür; ancak bu gruba mensubiyet et-kileşim gerektirmediği için, benliğin hem yalnız kalma hem de ait olma hisleri aynı anda tatmin edilmiş olur. Bu açıdan görüldüğünde, “yabancılaşma”, bir kimliğe sahip olmak, dik-kat çekmek ve kùlt edebiyatı kapsamında özel birisi haline gelmek anlamına gelir. Whissen’e göre, Romantikler yalnızlığı arıyor ama bir yandan da yalnızlığın yarattığı “bunalma” duy-gusunun etkisiyle, benzer eğilimdeki zihinlerle temasa ihti-yaç duyuyorlardı. Bu nedenle, düşüncelerinin kendilerine ait olduğunu hissettikleri sürece “özel kabul ile genel kabulün

çakışması” olgusu onları rahatsız etmiyordu. Öte yandan, bu iki kabul arasındaki çelişkinin inkâr edilmesi, edebi kültlere “nevrotik” bir özellik kazandırır. Whissen’e göre, kült izleyicilerinin söz konusu bağlantıyı kuramaması “romantik ıstırap” denilen duruma yol açar; küçük ölçekli olduğu zaman haz veren bu ıstırap, “karşıtlıkların birleştiği ve zıtların anlam değiştirdiği bir tür duygusal narkoz süreci” içinde yatıştırılır. Örneğin, “kendisini hem seven hem de kendisinden nefret eden kahraman”, bir süre sonra aşkla nefreti özdeş kılarak rahatlar. Böylece, *aşka giden yol nefretten, kurtuluşa giden yol yıkımdan geçer*. Bu durumun, ergenlerin ruh dünyasını önemli ölçüde yansıttığına dikkat çekelim.

Kült kitap, “yabancılaşmış birey”in kendisini gördüğü ve görmekten hoşlandığı bir ayna oluşturur. Kült dışı okurlar açısından bir yapıt okunduğunda genel olarak hissedilen şey, yazarın içgörülerinin okur için anlama dönüşmesi, karakterlerin içini görmemizin yanı sıra kendi içimizi de görebilmemiz ve buna bağlı bir “tevazu hali”ne ulaşmamızdır. Hem yazar hem de okur için “ödül”, gurur değil minnettarlıktır. Kült edebiyatında ise bu süreç kısıadevreye uğrar; hem gurur hem de ego süreçten güçlenerek çıkar.

Kült karakterlerle okur arasında özel bir bağlantı vardır. Özellikle “acı çeken kahraman”lar kült okurlarında bir karşılık bulamazlarsa kült kahramanı statüsü kazanamazlar. Kült eserin yazarı, eskiden “naif” olarak adlandırılan tipe benzer bir karakter yaratır; bu “etkilere açık kahraman”, kendisi gibi “etkilere açık okur”la buluşur, *kimlikleri kaynaşır ve hem kült kitap hem de onun kült okuru doğmuş olur*. Kült kitaplar geçici yatıştırıcılar gibi işlev görür; bu nedenle kült okurları bir kitaptan diğerine yol alırlar. Kült eserlerin bir diğer özelliği, okurlarına nasıl görünecekleri ve davranacakları konusunda bir program sunmalarıdır. Kulte mensubiyet, okurları kült kitapta öne sürülen dogmalara karşı korunmasız bırakır. Bura-

da okur, kitabın söylediği ya da söylediğini sandığı şeyi kör bir biçimde kabullenir. “Bir kitap okudum hayatım değişti” türünden ifadeler bu çeşit kabullenmeyi gösterir. Bu tür kabullenmeler, spektrumun en ucunda, bir mühtedinin imanına benzer; akıldan çok duyguya dayalı bir doktrinin kabulünü gösterir.

Kült kitapların temel özelliği, “yazarın niyeti”yle değil, “okur tepkisi”yle belirlenmeleridir; gerçekten de, bir “kült kitabı”nın ortaya çıkması niyetle başarılabilir bir şey değildir. Kült edebiyatı önemli ölçüde “dönem ruhu”nu canlandırır; bir diğer deyişle, kültür kitapları ortaya çıktıkları zamanın beklentilerini ve mahrumiyetlerini yansıtmaya özelliğindedir. Bu yüzden, kültür kitapların analizi, genel edebiyat analizinin ötesine geçer. Kült kitaplar “ne söyledikleriyle” değil, “okurların kitapta ifade edilenlere ilişkin düşünceleriyle” belirlenir. Bu durum bir bakıma bütün edebi eserler için geçerli olmakla birlikte, kültür kitaplarda özellikle belirgin hale gelir. Whissen’e göre, kültür kitapları okurlar üzerinde “büyüleyici bir etki” yaratır ve bu etki bir bakıma “takınaklı bir aşkın etkisi” gibidir. Kült kitapların çok satışlı olması gerekmez; küçük ancak “özel bir okur kitlesi”ne sahip olması yeterlidir.

Whissen, Romantizm, demokratik idealizm, mit ve rüya ilişkisi gibi unsurların kültür edebiyatını yaratan kültürel bileşenler olduğunu, bunun yanı sıra bazı psikolojik bileşenlerin de devreye girdiğini söyler. Bunlar idealizasyon, yabancılaşma, kültürle kurulan ilişki üzerinden egonun güçlendiği duygusu, acı çekme, davranış değişimi ve belirli konularda zaaf gösterme unsurlarıdır. Bir kültür yapısında, “okurun güçlü bir özdeşleşim kuracağı bir karakter”in bulunması gerekir. Bu bağlamda “idealizasyon”, kişinin “idealize ettiği kişi olmayı istemesi” anlamına gelir.

Kültür metinlerde ve karakterlerde, okurun egosunu okşayan

bir yan da bulunmalıdır. Okurun egosu o derecede angaje olmalıdır ki, kült kitabın ve karakterin sunduğu “ideale uymak” için kendisinden bir şeyler “feda etmeyi” göze almalıdır. Bu fedakârlık sayesinde elde edilen şey, “kültün, kült dışındaki kişiler üzerindeki kolektif gücü”dür; bu “güç”, bazen söz konusu kişilere yönelik “ilgisizlik” bazen de “açık bir karşı çıkış” biçiminde kendisini gösterir. Külte mensubiyetle birlikte, davranış, giyim, yaşama biçimi gibi konularda da bazı değişiklikler ortaya çıkar. Bu unsurların etrafında toplandığı zihin, “aşırı derecede basit çözümlere açık” ve olaylara dahil olma görüntüsü verdiği halde, aslında “sorumluluktan kaçınmaya yönelen” davranışlar sergileyecek biçimde zayıftır (Whissen, XI-XII, XV, XX-XXII, XVIII, XXV, XXVII, XXX, XXXI, XXXIII, XXXV-XXXVI-XXXVII). Yukarıdaki görüşlerin popüler edebiyata yönelik genel olumsuzlama tavrıyla paralellik taşıdığına dikkat çekerek bu bölümü sona erdiriyorum.

Edebiyat kavramı, edebi eser, zevk, zevk yargısı ve eleştirmen, “zevksizlik”, popüler edebiyat ve formül edebiyatı konuları üzerinden ilerlettığımız çalışmamız böylece tamamlanmış oluyor. Okuma ve yazma faaliyetine ilişkin bakışımıza derinlik kazandırmaya yönelik bu çalışmanın hedefine ulaşmasını diliyorum.

Notlar

- ¹ Bu masalda “gıdime” kuzu ve “gagala” da pipi anlamına gelmektedir. Bir kurt, anne koyunun yokluğundan istifade ederek evine gelir ve kuzularını kandırıp yer; sonra da yatıp uyur! Anne koyun eve gelip kuzularını bulamayınca hırsıyla kurdun pipisini yer; uyanan kurt pipisinin yendiğini anlayınca “gagalalarum,agalalarum” diye feryada başlar; anne koyun da “gıdimelerumi yeemesen,agalalarum deemesen” diye karşılık verir!
- ² Yazarın da, ele aldığı diğer kişiler gibi, sosyo-kültürel-ekonomik bir men-subiyetinin olduğu gerçeği ihmal edilmemelidir. Bu metinde yazarın nesnel bir üst anlatıcı olma iddiası bulunmamaktadır. Buna karşılık kendi tutumunu analitik bir perspektiften görme çabasında bulunma sözünü vermektedir.
- ³ Görüşlerini aşağıda kapsamlı biçimde ele alacağımız edebiyat sosyoloğu Herbert Gans, üstkültürün diğer kültürlere yönelik olarak geliştirdiği bir eleştiriyi “bilg(i)eglendirme (infotainment)” kavramı üzerinden açıklar. Bu kavram, kitle iletişim araçlarının bilgilendirme yerine “bilg(i)eglendirme”ye gitgide daha çok yöneldiklerini, meşhur kimselere ilişkin dedikodu unsurları taşıyan, genellikle ironik ya da ahlâki referanslarla biten, çok ciddi olmayan program formatları geliştirdiklerini göstermektedir. Gans’ın kaydettiği Neal Gabler, *Life: The Movie* adlı kitabında şu hususlara dikkat çeker: Gündelik hayatta kurgunun yeri artmıştır; bunun bir sonucu olarak, sosyal hayatın Hollywood eğlencelerini taklit etme hali ortaya çıkmıştır. Geçmişin “gerçek” olaylarının yerine “sahte (pseudo)” olaylar geçmiştir. *Bu süreç daha da ilerleyerek, halkın filmlerde geçen konuları, meşhur kişilerin hayatlarını ve diğer popüler kültür unsurlarını gerçeklikten daha ciddiye aldığı bir evreye ulaşmıştır* (Gans 83, 85-86). “Tarihsel kurgu” olarak adlandırılan film ve TV programlarının gördüğü rağbet Gabler’ın görüşlerinde haklılık payı bulunduğunu düşündürmektedir. Örneğin “Payitaht: Abdülhamid” adlı dizide çizilen Abdülhamid portresinin tarihi gerçekliğe uymadığı uzmanlar tarafından ifade edilmekte, ancak belirli bir kitlenin dizideki Abdülhamid’e inanmayı tercih ettiği görülmektedir. “Diriliş: Ertuğrul” dizisi için de benzer şeyler söylenebilir. Bu doğrultuda, Eskişehir’deki “masal şatosu” hem farklı çağ ve kültürlere ait unsurları bir arada kullanmak suretiyle sağladığı “bilgi(!)”nin türü, hem de eğlence sağlama

işlevi açısından “bilg(i)eglendirme” kavramı kapsamında düşünülebilir.

- 4 Genel olarak “muhafazakâr” sıfatıyla tanımladığım, milliyetçi-gelenekçi-dindar kesimlerin konumuz bağlamındaki görelî pozisyonuna metnin daha sonraki bölümlerinde değinilecektir. Bu noktada, Türkiye’nin sosyo-politik yapısının, edebiyat ve kültür dünyasının “yatay hiyerarşik bir tabakalanma”nın yanı sıra, Aydınlanmacı-sol, muhafazakâr-dindar ve liberal olmak üzere, en az üç “dikey-paralel kesit” üzerinden de temsil edilmesini gerektirdiğini vurgulayalım. Şimdilik, söz konusu “dikey yapılanma”nın, kendi içlerinde yatay hiyerarşiler taşıyan, ancak birbirleriyle ilişkileri kısmen geçirgen olan farklı kültür dünyalarını temsil ettiğini söylemekle yetiniyorum.
- 5 Modern ve çağdaş sözcükleri bazen eşanlamlı sözcükler olarak kullanılır; bu kullanımı haklı gösterecek nedenler de vardır: Çağdaş sözcüğünün, “içinde yaşanan zaman” kavramıyla ilişkilendirilerek, bilimsel ve teknolojik yeniliklere, bazı yaşama biçimlerine ve kimi moral değerlere yönelik olumlayıcı bir kavrayışı ifade ettiğini söyleyebiliriz. Modern sözcüğünün kullanımlarından biri, çağdaş sözcüğünü bu anlamıyla karşılamaya, edebiyat-sanat akımlarını eski-yeni karşıtlığı açısından değerlendirmeye yönelir. Batı edebiyatlarının önemli bir bölümünde, Klasik Çağ, yani Yunan ve Roma edebiyatları ve bunlardan esinlenen yazınsal verimler, yani “eskiler (ancients)” ile yazarların kendi çağlarının değerlerini ve yazma biçimlerini karşılaştıran ve genel olarak “modernler” lehine hüküm veren bir “edebi tartışma” türü vardır. Edebiyat tarihine yönelik okumalar bir yandan eskinin bir tür “altın çağ” olarak görüldüğü, şimdinin o çağa yaklaşabildiği oranda (örneğin üç birlik kuralına uygunluk!) değerli sayıldığı, bir yandan da yeninin öne çıkarıldığı ve eskinin sınırlayıcı etkilerinden uzaklaşmaya yönelen bir perspektif üzerinden yapılabilir. Bu kapsamda, genel bir muhafazakârlık duygusu ile yeniliğe açıklık arasında geliş gidişler olarak tanımlanabilecek bir süreç söz konusudur. Edebiyat sosyolojisinin dinamikleri kapsamında değerlendirilebilecek bu yaklaşım çevrimsel bir olguyu ya da bir sarkacın hareketlerini hatırlatır; aynı zamanda Rus Biçimcileri’nin geliştirdikleri hakim ve ikincil türler arasındaki yer değiştirme süreciyle ilişkilendirilebilir.
- 6 Bu kullanımın belki de Lady Montague’nün Doğu ve Batı zevkleri arasında yaptığı ayırım üzerinden düşünülmesi mümkündür: Lady Montague, Doğulu kadınların süslenmelerinde aynı takı unsurunun tekrarlanması- nın estetik bir değeri ifade ettiğini, Batı’da ise kompozisyonun önemsen- diğini kaydeder. Buna göre, üst üste kolyeler ya da kemerler ya da çok sayıda bileziğin takılması, Doğulu kadının zenginlik ve statü teşhirine uygun bir davranışı gösteriyordu. Eskişehir heykelleri bu açıdan görüldü- ğünde, düğüne giden varlıklı bir kadının “her iki koluna da dirseklerine

kadar sıvama bilezik” takması haliyle akrabalığı kurulabilecek bir tekrar unsurunu bünyesinde barındırdığı düşünülebilir.

- 7 Bu durum, zengin konağı ile yoksul hanesinin bir arada bulunduğu eski Osmanlı mahalle düzenini hatırlatır. Örneğin Halide Edip Adivar’ın ünlü yapıtı *Sinekli Bakkal*’da Selim Paşa’nın konağı Aksaray’ın yoksul Sinekli Bakkal Sokağı’nın medarı iftiharındır: eski mahalle ve semt düzeninde, yoksullar ve zenginler tümüyle ayrılmadıkları bir zeminde yaşamaktaydı; zengin ve yoksul semtlerin belirgin biçimde ayrışması göreceli olarak yeni bir durumu yansıtmaktadır diyebiliriz: 19. yy’da sayfiye mahallelerinin, Adalar’ın ve Boğaziçi’nin varlıklı sınıfların kullanımına açılması, yoksulların ulaşamadığı yeni yerleşim bölgelerinin ortaya çıkması, ABD’dekine paralel bir gelişme olarak düşünülebilir. Günümüzde de bu süreç devam etmekte, “kentsel dönüşüm” kapsamında oturdukları mekânlardan ayrılan alt-orta gelirli kesimler bazen eski evlerine dönememektedir. Bu durumda eskinin orta halli semtleri yer yer varlıklı semtlere dönüşmektedir.
- 8 Din ve maneviyat konulu yapıtlar da biçimsel olarak romans türüne benzer nitelikler taşımaktadır. Bu konu daha sonra dinsel romanslar kapsamında ele alınacaktır.
- 9 Batılı yaşama biçimlerini temsil etme kaygısı bu romancıları zaman zaman yanlışlıklar yapmaya sevk etmiştir. Örneğin Reşat Nuri Güntekin, *Akşam Güneşi* romanında Jülide’nin “isim günü”nden söz eder! Yazar, Hristiyan azizlerinin isimlerini taşıyan kişilerin, takvimde o azize adanmış günde ortak olarak kutladıkları “isim günü”nü “doğum günü”yle karıştırmış olmalıdır.
- 10 Hüseyin Rahmi Gürpınar aslında bir satir yazan olup klasik roman yazım standartları açısından değerlendirilmesi sorunludur. Bu konuda bkz. Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, 218-9.
- 11 Burada bir parantez açılarak “Batı hayranlığı” eleştirisine kısaca değinilmelidir. Söz konusu eleştiri, paradoksal biçimde, her iki grubun birbirine yönelttiği bir suçlama olup, post-kolonyal çalışmalar kapsamında ele alınması gereken “iyi/kötü Batı”ya ilişkin farklı tasavvurlardan kaynaklanmaktadır. Öncelikle, her iki grubun da hem iyi hem de kötü Batı imgelerine sahip oldukları, ancak bu imgelerin farklılık gösterdiği belirtilmelidir. Birinci modernliğin Türkiye’deki temsilcileri için çağdaş değerleri temsil eden Batı ve bu Batı’daki modellere uyarak üretilen edebiyat, ikinci grup için kitleleri ucuz biçimde oyalamaya yarayan ve belirli modaları yansıtan bir üretimi temsil eder. Buna karşılık birinci modernliğin taraftarlarının da, ikinci modernizmin edebi üretimini yine Batı taklidi olmakla eleştirmesi söz konusudur. Buna göre ikinci modernizmin “sanat sanat içindir” yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilebilecek formal unsurlara ilgisi, birinci grubun nazarında “yozlaşmış Batı”yı temsil etmektedir.

Tekrar Eskişehir örneğine dönersek, şehri süslemek için kullanılan çok sayıda heykelin ya da Porsuk Çayı'nda yüzdürülen gondolların bir grup için ilerleme ve çağdaşlık değerlerini temsil etmesi, diğer grup için ise yersiz ve yanlış kullanım nedeniyle bir görgüsüzlük timsali haline gelişi benzer bir dinamiğin sonucu olarak düşünülebilir.

¹² Bkz. Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, 549-66.

¹³ Tanzimat romanında yaratılmasında başarısız olunan “makul biçimde Batılılaşmış karakter”, bir denklemin eksik tarafında olduğu gibi, vasıfları bilinmeksizin ve ancak bir zorunluluk hali olarak tasavvur edilebilir; “ek-siltili (elliptic)” bir anlatıya ait olduğu için pozitif bir içerikle tanımlanamaz; formal bir zorunluluk olarak yokluğu hissedilir.

¹⁴ Moderniteye ilişkin “Batılılaşma paradigması”nın Türkiye koşullarına özgü bir yönü, birinci ve ikinci modern kategorileri ve bu kategorilerin kendi içlerinde seçkinci/halktan olma farklılığına dayalı bölümlenmesinin, bir başka karşıtlık üzerinden yeniden tanımlanmasını gerektirir. Şöyle ki, birinci ve ikinci modern hareketlerin hiyerarşik yapılar olarak yatay (horizontal) kesitlerle şematize edildiği bir model Türk edebiyatına ilişkin gerçekliği bütünüyle kuşatamaz. Türkiye'nin kendine özgü sosyo-politik-kültürel yapısı bir başka ayrım noktası daha üretmiştir: 20. yy'ın belirli bir döneminden itibaren Aydınlanmacı-sol ve muhafazakâr-dindar olarak iki temel kesime ayrılan modernite, daha sonra politik olarak nötr ya da liberal bir kuşağın da gelmesiyle üçlü bir yapı kazanmıştır. “Aydınlanmacı”, “Muhafazakâr” ve “Liberal” olarak adlandıracağımız bu akımlar, birbirlerinden dikey sınırlarla ayrılmış, yani “şakuli” biçimde asılı duran, ancak içlerinde bulunan (aşağıda Gans'ın görüşleri kapsamında değineceğimiz) “zevk toplulukları” nedeniyle, bir yandan da yatay hiyerarşik tabakalar oluşturan yapılarıdır.

Bu üçlü yapının kendi aralarında hiyerarşik bir sınıflandırmaya tâbi tutulmasının, yani yatay bir tasnifin mümkün olup olmadığı ise tartışılabilir. Muhafazakâr düşey yapılanmanın birinci modern kesiminin seçkinleri ve ikinci modern kesimi, daha çok yazar/düşünür barındıran ve daha köklü olan Aydınlanmacı/sol gruba saygı duyar görünmektedir. Bu grubun öne çıkarmak istediği yazarlar nispeten küçük bir havuzdan gelir: Necip Fazıl'ın son dönem şiirlerinin “büyük şiir” muamelesi görmesi, Cemil Meriç ve Erol Güngör'ün özgün felsefeci/denemeciler olarak tasavvur edilmesi bu kesimin sınırlarını göstermesi bakımından önemlidir. Hareketin “esiet”i Mehmet Şevket Eygi, “kültür adamı” ise Beşir Ayvazoglu'dur. Seçkin muhafazakârların kimi “sol” yazarlara referans vermesine benzer biçimde, “hakim” Aydınlanmacı-sol-liberal gruplar da bazı muhafazakâr yazarlara kendi kanonlarında yer açmış görünür. Tarık Buğra'nın iyi bir yazar olduğu genel kabul görmektedir. Öte yandan

muhafazakâr modernitenin halktan kesimini temsil eden edebiyatla, mesela milliyetçi romanlarla ilgili kabul genel olarak olumsuzdur. Örneğin Murat Belge'nin *Genesis*'teki değerlendirmeleri bu yöndedir. Liberal yazarlar ise hem sol hem de muhafazakâr zevk topluluklarını politik angajmanları nedeniyle sınırlı bulmaktadır; ancak bu kesimin "Aydınlanmacı-sol"la ilişkisi çok daha yoğundur.

- ¹⁵ Gans'e göre, popüler kültür ürünlerinin yer aldığı medyayı eleştirenler üstkültürden gelmektedir ve bu kişiler kendi değer yargılarının halk tarafından da kabul edilmesini beklerler. Öte yandan, aynı durum popüler kültür taraftarlarının üstkültür ürünleri karşısındaki tutumuna benzerlik gösterir. Bu grup özellikle üstkültür ürünleri üreten bir sanatçının "sapkın" davranışlar içinde olduğu kanısına varabilir. Bu kapsamda, üstkültür popüler kültürü bayağı ve patolojik bulurken, popüler kültür de üstkültürü aşırı derecede entellektüel, züppe ve efemine olmakla suçlar. Üstkültür bu eleştirisini kitaplar ve dergiler aracılığıyla ifade ederken, popüler kültür, polisi, dini kurumları ve politikacıyı kullanarak tepkisini gösterir (Gans, 55). Yakın bir tarihte Abdülhamid motifli heykele yönelik saldırı bu kapsamda düşünülebilir. Benzer biçimde, son Halife Abdülmecid Efendi'nin köşkünde "nü" resim sergisi açılması üzerine bu mekâna yönelik bir saldırı düzenlenmiştir. Burada şu hususlara dikkat edilmelidir: Abdülmecid Efendi'nin kendisinin "nü" resimler yapmış bir ressam olması saldırgan grubun ilgilenmediği, inkâr ettiği ya da maskeleyemeye çalıştığı bir olgudur. Bu durum söz konusu kültür grubunun "gerçek" algısının niteliği konusundaki tartışma çerçevesinde düşünülmelidir. Muhafazakâr yazarların tavrı da paralel bir yönelim gösterir diyebiliriz. Örneğin muhafazakâr kesimin yüksek kültür grubuna mensup bir yazar olan Beşir Ayvazoglu'nun konuyla ilgili yazısı bu açıdan ilgi çekicidir. Buna göre, özel mülkiyete konu olsa bile vaktiyle Abdülmecid Efendi için yapılmış bir yerde nü resim sergisi açılması doğru değildir; öte yandan, Ayvazoglu'nun kabul etmek zorunda kaldığı gibi, Abdülmecid Efendi "nü" resimler yapmıştır; ancak Ayvazoglu'na göre bu resimler o kadar da nü değildir, örneğin Abdülmecid Efendi'nin yaptığı çıplak kadın resmi tüllere bürünmüştür! Bu tavrın ardında şöyle bir yaklaşımın bulunduğunu düşünebiliriz: Abdülmecid Efendi'nin nü ressamı olması kendisinin halife statüsünden bağımsız düşünülmeli, mümkünse maskeleyenmelidir; yani "gerçek" kişi ile "sembolü taşıyan kişi" ayrılmakta, ressam Abdülmecid Efendi ile Halife Abdülmecid Efendi arasındaki çatışmalı varoluş hali ise ya görmezden gelinmekte ya inkâr edilmekte ya da bir mahcubiyet kaynağı olarak, zoraki biçimde kabullenilmektedir. Söz konusu mahcubiyet, Abdülmecid Efendi'nin "nü" ressamlığının, bu türdeki eserlerinin sayıca azlığı ya da kısmi biçimde örtülü olması gibi

gerekçeler üzerinden “azımsanması” suretiyle aşılmaya çalışılmaktadır (Bkz. Beşir Ayvazoglu, *Karar Gazetesi*, 27 Ekim 2017).

- ¹⁶ Zevk kültür ve grupları arasındaki farkın temel sebebi, sosyo-ekonomik düzey ya da “sınıf” olarak belirlenmiştir. En önemlisi eğitim olmak üzere, gelir ve meslek durumu, sosyologlar tarafından sınıf pozisyonunu tanımlamakta kullanılmaktadır. Buna göre, estetik standartlar toplum içinde, hem kişinin evinde hem de okulda kazandırılır ve eğitimle içselleştirilmek durumundadır; bu içselleştirme zorunluluğu sıradan bir çizgi romanın anlaşılması için düşük seviyedeysen, modernist bir şairi, örneğin Eliot’ı ya da İkinci Yeni akımına mensup bir Türk şairini anlamak için üst seviyeden olmak durumundadır.
- ¹⁷ Gans’e göre, yüksek kültür diğer kültürlerle göre daha hızlı değişir ancak bazı kalıcı özellikleri de vardır. Yüksek kültür açısından ürünün oluşumu, formu, içeriği, metodu, taşıdığı sembolizm gibi hususlar daima dikkate alınan unsurlardır. İçeriğe ilişkin standartlar ise daha az değişkenlik gösterir. Tavrı ve duygunun aktarımı, eylemden çok içdünyaya yönelme ve hassasiyet bunlar arasındadır. Üstkültür, sosyal bilimlerin jargon kullanımından ve edebi eserleri kaynak olarak kullanmama eğilimlerinden rahatsız olur. Ancak edebiyat eleştirisinin teknik dili bu grup için bir problem oluşturmamaktadır. Bu grubun üyeleri iyi eğitilmiş olup, edebiyat konulu makalelerdeki teknik terminolojiyi anlamaları beklenir; bunun bir sonucu olarak, üstkültür dergilerinde “anlaşılması zor” yazıların yayımlanması doğal kabul edilir. Buna karşılık, sosyal bilimlerdeki alanındaki yazıların bu tarz güçlükler içermesi beklenmez; bunun nedeni üstkültür grubunun edebi analize yatkın olması ve diğer sosyal bilim araştırmalarını küçük görmesidir (Gans, 99).
- ¹⁸ İleride değineceğimiz “camp” kavramı çirkin ve kalitesiz (kitsch) olduğu kabul edilen nesne ve durumlara ilişkin bilinçli ve “ironik”(!) ilgiyi gösterir.
- ¹⁹ Bourdieu’nün çalışan sınıf habituslarına ilişkin olarak tanımladığı “minimal yatırımla maksimal etki oluşturmaya yönelik eğilim” bu kapsamda düşünülmelidir. Bu sınıfın zevki, ucuz ve gösterişli süs eşyalarının etkili bir dekorasyon sağlayacağı fikrinden yola çıkmaktadır.
- ²⁰ Bu kapsamda, bir üstkültür unsurunun altkültür tarafından ödünç alınması halinde; üstkültür bu unsurun kültürel prestijinin azalması nedeniyle “kirlendiğini” kabul edebilir; popüler kültür izleyicisi ise kendi kültürlerinin bir unsurunun daha üst seviyeden bir kültür tarafından ödünç alınması halinden hoşnutsuzluk duyabilir (Gans, 39).
- ²¹ Bu kapsamda yakın zamanda Fenerbahçe Spor Kulübü’nün başkanlığına “büyük burjuva”ya mensup bir kişinin seçilmesi ve bu seçimin yol açtığı tepkiler konumuz açısından örnek değeri taşımaktadır.

- ²² Gans, Susan Sontag'ın zevkin düzenli olmayan bir biçimde geliştiğini söylediğini kaydeder. Buna göre, aynı kişinin her alanda yaratıcı-yönelimli üstkültür zevkine sahip olması nadiren görülen bir durumdur. Bazen kültürler arasında hareketlilik görülür; bu durum genel olarak kişiler anne-baba oluncaya kadar devam etmektedir. Gans içerik unsurlarının da kültürler arasında dolaştığını kaydeder. Bazen bir üstkültür ürünü daha altkültür gruplarına hitap eden bir yayın organında yer bularak bu kitlelere ulaşmayı başarır. İçerigin ödünç alındığı ve dönüşüme tâbi tutulduğu da olur. Bu husus kitle kültürünü eleştirenlerin en rahatsız oldukları konular arasındadır. Zaman zaman bir kültür ürünü ya da sanatçının bütün kültür grupları arasında popüler olduğuna rastlanır. Örneğin, Charlie Chaplin altkültürler tarafından bir tür palyaço olarak görülürken daha üstkültür grupları tarafından komik bir toplumsal eleştirmen olarak algılanmaktadır (Gans, 137-9).
- ²³ Bourdieu'ye göre sosyal kimlik "farklılık"ta bulunur; farklılık ise en büyük tehdidi oluşturan en yakındakine karşı öne sürülür. Hakim sınıfla ilişkilerinde tâbi sınıflar kendilerine güç izafe ederler. Ancak hakim sınıf da kendisini güç temeli üzerinden tanımlamaktadır. Burada tâbi sınıfların kendilerine yakıştırdıkları güç, kaba güç, içgüdü ve tutku, doğanın kör bir kuvveti olarak tanımlanırken, hakim sınıfların gücü ruhsal ve entelektüel güç olarak görülür (Bourdieu, 479).
- ²⁴ Öte yandan Türkiye koşullarında bir anomaliden söz etmek doğru olur. Yüksek kültür mensuplarının en üstte olduğu hiyerarşi piramidinin tepe kesiti boş görünmektedir ve bir alt tabaka bu rolü üstlenmiş gibidir.
- ²⁵ Özellikle "şiir okuma seansları" düzenleyen ve televizyon programlarına çıkan bir kısım muhafazakâr yazar görüntü itibarıyla da "Byronic hero" olarak adlandırılan tipin bir versiyonuna oturur: Uzun saçlı ve romantik tavırlı bu yazarlar, "Byronic" kahramanın "şeytani" cazibesine paralel bir etki sağlayan "uhrevi bir coşku" hali içinde görünür. Bu açıdan romantik-melodramatik geleneğin geç hatta anakronik örnekleri olarak sınıflandırılabilirler. Anakronizm milliyetçi-mukaddesatçı edebiyatın belirleyici bir özelliği olarak da düşünülmelidir. Bu kesimin edebiyatı, Aydınlanmacı-sol-liberal zevk topluluklarının perspektifinden bakıldığında, kuşaklar öncesine ait duyarlık ve içerik konularına yönelen, naif ürünler olarak görülmektedir.
- ²⁶ Zevk, "açığa vurulmuş tercihler" olarak, bir farklılık halinin doğrulanmasını gösterir. Zevk kendini doğrularken öbür zevkleri reddetmek durumdadır. Bu açıdan bakıldığında, "estetik hoşgörüsüzlük" ve farklı hayat biçimlerinin reddi, sınıflararası engellerin belki de en büyüğüdür. Estetik tutum söz konusu olduğunda, çalışan sınıfların en büyük işlevi ise "olumsuz bir gönderme alanı" oluşturmalarıdır. Bourdieu, çalışan sınıfın estetiğinin

“tâbi” bir estetik olduğunu ve kendisini “hakim” estetiğe göre tanımladığını belirtir. Burada bir yandan üst sınıfın estetiğine önem verme, bir taraftan da kendi beğendiği şeylere sahip çıkma eğilimi vardır. Bourdieu, küçük burjuvaların da aynı durumda olduklarını, ancak “doğru” şeyi söylemeyi bilmeleriyle ya da konuyla ilgili hiç konuşmamalarıyla işçi sınıfından ayrıldıklarını söyler. Buna göre, bir resmin güzel olduğunu ancak kendisine uymadığını söyleyen kişinin durumu bu kapsamda düşünülebilir (Bourdieu, 41, 56-7).

- ²⁷ Bourdieu, eğitim sisteminin belki de “en iyi gizlenmiş” etkisinin “unvanlar” vererek bazen olumlu bazen olumsuz yönde statü kurması olduğunu söyler. Buna göre, “unvan” taşıyanlar bir kültürel soyluluk oluşturur ve bunun dışında kalan “kendini yetiştirmiş” (autodidact) ve “yedek”lerden (stand-in) ayrılırlar. Bu konuda, kendini yetiştirme olgusunun “makbul kabul edilen”iyle, yani akademik unvanı olan kişinin başka bir alanda da faaliyet göstermesiyle, “gerçek kendini yetiştirmiş”in “makbul sayılmayan faaliyet”i karıştırılmamalıdır. Örneğin popüler bilim dergilerinin okurlarının bu konulardaki fikir beyanları alay konusu edilirken, ünlü antropolog Claude Lévi-Strauss’un müzik alanındaki faaliyeti kendisine ilave prestij sağlar (Bourdieu, 24-5). Calinescu’nun “bilgiç” (pedant) ve “görgüsüz” (philistine) tanımlarının bu kapsamda anımsanması yararlı olacaktır. Yukarıda bu konuya Murathan Mungan’ın Mehmet Murat Somer’in dedektif romanlarına yönelik ilgisi kapsamında değinmiştik.

Bourdieu, “eski tarz kendini yetiştirmişler”in kültüre yönelik abartılı saygıları ve bilgilerini teşhir ederek onay kazanma beklentilerini, “yeni tarz kendini yetiştirmişler”in durumuyla karşılaştırır. Buna göre, yeni otodidakt, eğitim sisteminin dışta bıraktığı alanlara, örneğin parapsikolojiye vs yatırım yaparak kendisine makbul kültür alanları oluşturmaya çalışır; karşı-kültür denilen şeyin kökeni budur (Bourdieu, 84).

- ²⁸ Bu kapsamda “dolma/sarma savaşları”ndan söz edilebilir. Günümüzde yaygın biçimde “sarma” adı verilen ve eskiden (ve kimi birey ve gruplar tarafından hâlâ) “dolma” olarak adlandırılan bazı yiyeceklerin (örneğin, yaprak dolması/sarması ya da lahana dolması/sarması gibi) “doğru” adının ne olduğu konusu tartışmalıdır. “Sarma” taraftarlarına göre yapım malzemesi ve tekniği bu yiyecek için geçerli adın “sarma” olmasını gerektirir. Söz konusu yiyecek için “dolma” adını kullanmakta ısrar edenlere göre ise “sarma” sözü bir “görgüsüzlük işareti”dir. Buna göre “dolma”nın “sarılarak” yapılıyor olması onun “sarma” adını taşımasını gerektirmez. Bu tez, nesnenin adının “kullanım/yapım” sürecini yansıtmayı gerektirdiğini varsayan “işlevselci” anlayışa eleştirel bir biçimde yaklaşmakta, onu “alt tabaka zihniyeti/zevki”nin bir özelliği olarak reddetmektedir. Söz konusu anlayış Gans’in zevk kültürlerine ilişkin kategorizasyonu ile uyum içinde

gözükür. Zevk topluluklarının tercihleri konusu ele alınırken, “altkültür” gruplarının “içerik” ve “işlev”e önem verdiklerini ve sanat yapıtlarını bu temelde değerli saydıklarını görmüştük. “Yüksek kültür” grupları ise formu öne çıkarmakta ve değerlendirme ölçütlerini, bu ölçütlere temel olan bilginin aktarılma ve edinilme biçimine göre belirlemektedir. Bu bilginin işlevi ise sahibini diğer insanlardan ayırmaktır. Dolma/sarma çatışmasında, “dolma taraftarları” açısından “doğru adlandırma”yı belirleyen unsur, aileden ve mensup olunan kültürel çevreden aktarılan bilginin, erişimi sınırlı bir “tarihsellik” taşımasıdır. “Dolma” adı daha eski kullanımı yansıttığı ve bu kullanımı bilmeyenler açısından “tahmin edilebilir olmadığı” için geçerlidir. Yine bu kapsamda, daha eski olan “salep” adının yaygınlaşan “sahlep” karşısındaki durumu da ele alınabilir. Burada vurgulanan “h” harfi sözcüğe ilave bir ses (h harfinin Türkçede olumsuz çağrışımlar taşıyabileceğini anımsayalım!) yükleyerek, belirli kesimlere göre, gereksiz bir süsleme etkisi yaratmaktadır.

Bu noktada perspektifimizi değiştirmeyi deneyelim: “Sarma” sözcüğünün de süregelen bir kullanımı ve bu kapsamda bir tarihselliği yansıttığı düşünülürse, sorunun bir başka boyutu karşımıza çıkar. Bu perspektiften bakıldığında, “dolma taraftarları” iki ayrı yiyeceği ayırt edecek sofistasyondan yoksun görünür. Bu noktada, iki grubun da aynı alan için rekabet ettiğini ve özdeş iddialarda bulunduklarını varsayabiliriz. Kimin “tarihsellik” iddiasının geçerli olduğu hususu ise kimin güçlü olduğu hususuna bağlı bulunmaktadır. “Sarma”nın kazandığı yaygınlık ikinci grubun kültür savaşının bu evresinde daha önde olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Buna karşılık, dolma taraftarlarının “seçkin azınlık” olma iddiasıyla öne çıkmaya çalıştıkları da söylenebilecektir. Bu kapsamda, “dolmadan çam fıstığını çıkaranlara karşı platform” adlı “komik” internet topluluğunu da, hem sınıflararası hem de sınıf içi fraksiyon çatışması kapsamında düşünebiliriz. “Altkültür” grupları pahalı bir ürün olan çam fıstığını kullanmazken (ya da yerine kabuklu fıstık kullanırken!) ve bu zorunluluğu, Bourdieu’nün tanımıyla “ethos”un mecbur kıldığı “seçim”i içselleştirirken, aynı konudaki bir başka çatışma alanı “yüksek kültür”ün yaşlı ve genç kuşakları arasında yer almaktadır: “Farklılaşmak” isteyen genç kuşakların çam fıstığını dolmanın temel bir bileşeni olarak görmemeye karar vermeleri, hatta “sarma” adını benimsemeleri (sınıfsal ihanet!) mümkündür. Her halükârda tarafların kendi kullanımlarını “makbul ve meşru” kullanım olarak öne sürdüklerine dikkat edilmelidir.

²⁹ Kitaplı Kahve, adından da anlaşılacağı gibi, bir “okuma kahvesi”, gerçek bir “kırathane” olarak Büyük Parmakkapı Sokağı’nda, Pandora Kitabevi’nin yakınındaki bir apartmanın ikinci katında hizmet veriyordu; apartmanın üçüncü katı da, bir dönem kahvenin kütüphanesi olarak işlev

görmüştü; ancak bu kütüphaneye okur bizzat giremiyor, katalogdan istediği kitap kendisine getiriliyordu. Kitaplı Kahve'nin güzel bir çayı, büyük bir kavanozun içinde duran kurabiyeleri ve tostı vardı... Sohbetten ziyade sessizce okuma/yazma faaliyetine açıldı! Gündüzün aksine, kapanış saatinden sonra, Kahve'nin sahibesine yakın birkaç arkadaşın kalıp sohbet ettiği, hatta şarkı da söylediği bu mekân, Edebi Heyet'in muhtemelen en verimli dönemini temsil eder... Daha sonraki dönemlerde, mekân artık bizi istemeyince, Cihangir'de bulunan ve Orhan Kemal'in çocuklarının işlettiği İkbâl Kahvesi'ne taşınmıştık...

- ³⁰ Edebi Heyet'in İkbâl Kahvesi'nde toplandığı dönemde, tesadüfen gelen bir kişinin, bir "arkadaşın arkadaş" olduğu zannıyla iltifatla karşılanması ve gruba davet edilmesi, Heyet tarihinin en komik anılarından birini oluşturur! Bu kişi aslında edebiyatla ilgili olmayan, ancak rastlantı eseri katıldığı toplantımızdan, daha sonraki aylarda da hiç aksatmadan gelecek kadar kadar hoşlanan bir genç adamdı; ta ki bir alınganlık onu bizden uzaklaştırana kadar!..
- ³¹ Kişisel nedenlerle Edebi Heyet'ten ayrılmış olduğumu burada belirtmek istiyorum; katıldığım son toplantı Mayıs 2017 tarihli ve Recaizade Mahmut Ekrem'in kardeşi Recaizade Mehmet Celâl'in *Hayal-i Celâl* adlı yapıtının tartışıldığı toplantıdır. Edebi Heyet o tarihlerde Sıraselviler Caddesi'nde bulunan Erciyes Cafe'de toplanıyordu. Kasım 2017'den itibaren toplantı mekânının değiştiğini öğrendim; grup bu yazı kaleme alındığı sırada (Temmuz 2018) faaldi.
- ³² Bu uygulamanın devam ettiği dönem Edebi Heyet'in en verimli dönemi oldu; mekân değişikliklerinin de zorunlu kıldığı biçimde, toplantı öncesi ve toplantı içinde yiyecek ve içecek tüketme uygulaması ise topluluğun bir sosyalleşme platformuna dönüşmesi sürecini hızlandırarak toplantıların kalitesini düşürdü!.. Edebi Heyet'in bir sosyalleşme platformuna dönüşmesi kaçınılmaz mıydı? Bu soruya kesin bir cevap vermek zordur. Önceleri ancak tanışıklık seviyesinde olan kişisel ilişkiler yıllar içinde ilerleyen arkadaşlıklara dönüşmüştü; bu durum ortak konuşma konularının bulunması anlamına geliyordu! Yiyecek ve içecek servisi yaparak para kazanan mekânlarda toplanmak zorunda olmamız ve tüketimde bulunma mecburiyetimiz işin bir başka yönüydü! Ancak sanırım en önemli sorun, o ayın kitabı okunmadan toplantıya katılma alışkanlığının yaygınlaşmasıydı; üye kaybetme kaygısıyla hoşgörü gösterilen bu ihmal, bir süre sonra önemli bir engelle dönüştü; kitaba ilişkin eleştirel konuşma, en iyi ihtimalle yazara ilişkin anekdot nakillerine ve daha çok da genel magazin dedikodusuna yer açarak geri çekildi! Bununla birlikte, yukarıdaki sözlerden, Edebi Heyet'in işlevini bütünüyle kaybetmiş olduğu sonucunu çıkarmak doğru olmaz. Topluluğun on sekiz yaşına ulaşmış olması, ele

alınan yüzlerce kitap, Edebi Heyet'in Türkiye'nin "okuma ve okur tarihi" içinde anlamlı bir yeri olduğunu kanıtlamaya yeterlidir!

- ³³ Selim İleri çeşitli kitaplarına dağılmış olan anılarında bu tür okumalardan söz eder. Ben de kendi çocukluğumda annemin, komşu toplantılarında olmasa bile, bütün aileye sesli olarak kitap okuduğunu hatırlarım: 19. yy'ın tefrika romanlar yazarı Michel Zevaco'nun birçok kuşağın hayal dünyasına renk katmış olan on ciltlik *Pardayanlar* serisi bu kapsamda ev halkına "okunmuş" bir yapıttı. Sesli okuma ve bir grubun bunu dinlemesi olgusu klasik dönemlerden beri süregelen bir uygulama olup, Yakup Kadri'nin anılarında da bu tür sahneler rastlanır. Edebi Heyet kapsamında sözü edilen "topluluk okuma" ya da "grup okuması", en tipik ve eski haliyle, okur-yazarlığın sınırlı olduğu çevrelerde, özellikle destan türü yapıtların sesli olarak okunması ya da ezberden aktarılması biçiminde başlamış olmalıdır. Meddahlık geleneği ve masal anlatma da bu uygulamanın türevleri olarak düşünülebilir. Bireysel okumaların tartışıldığı çağdaş okuma topluluklarının faaliyeti ise sözü edilen "antik" okuma yönteminin son kısmına, eser üzerine yorumların yapıldığı bölüme karşılık geliyor olsa gerektir!
- ³⁴ Romans, melodram türünün özellikle kadınlara yönelen ve hayatın özünü "aşk" üzerinden anlamlandıran bir alt dalıdır. Daha sonra ayrıntılı olarak ele alınacaktır.
- ³⁵ Selim İleri'nin öncülüğünde kapsamlı bir reklam kampanyasıyla yeniden piyasaya sürdüğü Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkand'a ait romanların ilgi görmemiş olması bu kapsamda düşünülmelidir.
- ³⁶ Camp, bir dönem eşcinsellikle ilişkilendirilen, özel ve bir dereceye kadar şifreli bir konuşma tarzını ve kitsch nesnelere yönelik ironik beğeni tavrını ifade eden bir kavramdır. Günümüzde camp'ın kullanımı önemli ölçüde sınırlanmış sayılabilir; bunun başlıca nedeni hem "omnivor" olma modasının yaygınlaşması ve böylece kimsenin zevkini mazur gösterme kaygısı duymaması hem de eşcinsel haklar hareketinin etkisiyle şifreli bir dile ihtiyacın sınırlanması olarak gösterilebilir. Öte yandan camp'ın bir zevk terimi olarak eşcinsellikle ilişkisi bir ölçüde devam etmektedir. Bu açıdan "queer kuramı" bağlamında düşünülmelidir.
- ³⁷ Bu kişiler beğeni nedenlerini belirtmemişlerdir ki bu durum altkültür gruplarının fikirlerini ifade edecek jargona sahip olmadığı yolundaki görüşü doğrular gözükmektedir.
- ³⁸ Bu durum, Bourdieu'nün bireyin hayatındaki sosyo-ekonomik ilerlemenin zevk konusunda da paralel bir gelişmeyi göstermesinin gerekmediği yolundaki görüşüyle uyum içinde sayılmalıdır.
- ³⁹ Konuya Shrum'ın perspektifinden yaklaşarak şu alternatif görüşlerin kaydedilmesi de mümkündür: Buna göre, "zevk topluluğu" ve "zevk kültürü"nün tam olarak özdeş olduğunu söylemek güçtür. Bir "zevk top-

luluğu” aynı zevk ve estetik standartları olan kişilerden oluşur. Ancak, bir defasında yalnızca bir dizi standardın, tek bir zevkin geçerli olacağını kabul etmek zorunlu mudur? Belirli sınıfların, örneğin yüksek eğitimli ve yüksek gelir sahibi kişilerin opera, senfoni ve tiyatroya gittikleri bilinmektedir; bu durum söz konusu sanatların “sınıf işaretleri” olarak değerlendirilmesine olanak verir. Ancak sınıf kuramıyla ilgili görüşün şöyle bir sorunu vardır: Opera bir üst sınıf göstergesi olabilir, ancak bunun tersi geçerli değildir. Üst sınıflar rahatlıkla alt sınıfların eğlencelerine katılabilir, örneğin televizyon seyredebilir, dedektif romanları ya da bilimkurgu kitapları okuyabilir (Shrum, 31-2).

⁴⁰ Shrum, Bourdieu’nün görüşlerini eleştirir ve Turner’in yorumundan bahseder. Buna göre, “habitus’un örtük biçimde paylaşılan bir duyarlılık olduğu” yolundaki görüşün, habitus’un ürettiği söylenen sonuçlardan başka bir kanıtı yoktur. İkinci olarak, üst ve popüler kültürden söz edildiğinde, bunun eğitim ve naiflik arasındaki bir ayrıma dayanmadığını belirtir. *Popüler estetik yoksulluğun yarattığı bir durum değildir. Bütün sosyal sisteme yaygındır. Gans yeni bir zevk kültürünün ortaya çıktığını ve üst ve alt-orta kültür gruplarına yayıldığını söyler. Bu kültür daha çok altkültürlerden unsurlar ödünç alır ve hem üst-orta hem de alt-orta sınıfları cezbeder.* Bu açıdan, Gans’in görüşlerinin “kültürel aracılık tezi”ne paralel olduğu söylenebilir. Ancak Gans’in temel kaygısı popüler kültürü savunmaktır. “Kültürel aracılık tezi” ise, zevk grupları ve zevk kültürleri arasındaki güçlü bağlantı olduğu fikrini reddeder (Shrum, 198).

⁴¹ Çağımızın bir gerçeği, çoğu tüketicinin hem yüksek hem de popüler sanat dallarına yönelmesidir. Shrum’a göre, bu durumun açıklaması, kültürel hiyerarşiyi tanımlarken izleyicileri temel alan “kompozisyonel” yaklaşımla değil, sanat yapıtlarına yönelik tepkiye “aracılık” eden uygulamalar üzerinde yoğunlaşan “söylemsel” yaklaşımla yapılabilir. Söylem yaklaşımı, kişinin kültürel geçmişini verili bir durum olarak kabul eder ve ilgisini “ikincil” bağlamsal etkiler üzerinde yoğunlaştırır. Genel olarak söylenirse, “eserle ilgili değerlendirmeye verilen tepki” yüksek kültürle popüler kültür arasındaki ayrım noktasını oluşturur. Buna göre, yüksek ve popüler kültür ayrımı, izleyici, performans ve eleştirmen arasında gerçekleşen değerlendirme süreci içine yerleştirilebilir. Yüksek sanat formları içinde yer alma bir “statü pazarlığı” gerektirir. Üst seviyeden sanat yapıtları hakkında prestij sağlayan “uzmanca konuşma” karşılığında, kişi eserle ilgili kendi değerlendirme haklarının bir bölümünden feragat eder. Bu durum *prestij için kendi fikirlerinden vazgeçme olarak da tanımlanabilir.* Yüksek kültüre ait olduğu kabul edilen edebi türlerde, bireysel ürünler üzerine geliştirilen fikirler, popüler kültüre göre daha çok “uzman aracılığı”na ihtiyaç gösterir.” Uzmanlar” o konudaki profesyonel faaliyetleri dolayısıyla

bilgi sahibi olma iddiasındaki kişilerdir; sanat dünyasında bu tür uzmanlar için “eleştirmen” sıfatı geliştirilmiştir. Bir kültürel etkinliğe katılma eylemi, hem etkinliğin kendisi için hem de o etkinlikte bulunma deneyimi için yapılır. Sanat yapıtlarının değerlendirilmesinde kullanılacak standartlar konusu çok önemlidir, çünkü ancak standartlara yönelik gönderme aracılığıyla değerlendirme yapma hakkının transferi meşru gösterilebilir. Uzmanların statüsü sahip oldukları özel bilgiye dayanır (Shrum, 6-9, 12, 14).

- ⁴² Edebi Heyet’in “her şeyi yiyen” kategorisinde faaliyet gösterebilen bir grup olduğuna ilişkin başka ipuçları da vardır. Örneğin 26 Temmuz 2006 tarihindeki toplantıda Mehmet Murat Somer’in başta *Peygamber Cinayetleri* olmak üzere diğer polisiye kitapları da tartışılmış ve herkesin o kadar ilgisini uyandırmıştı ki, serinin dedektiflerinden, yüksek tabakaya özenen bir kenar mahalle travestisi olan Gönül’ün hayranları, bu karakterin yaşadığı semt olan Altımermer’e bir tur düzenlemeye karar vermişti!.. Ertesi hafta tura katılanların bildirdiğine göre Altımermer Gönül’ün zamanındaki gibi değildi, değişmişti! Bu durum ilke olarak altkültür ürünü sayılması gereken bir yazın ürününün, grubun farklı kapasitelerini harekete geçirebildiğini, hatta bir eyleme yol açabildiğini göstermesi bakımından anlamlıdır.
- ⁴³ Önemli olan değerlendirmeler arasındaki tutarlılık değil, değerlendirmelere varma sürecinin kendisi ve bazı görüşlere yönelik saygıdır. Bourdieu bu süreci şu şekilde tanımlar: İki tür estetikten söz edilebilir; bunlardan biri popüler estetik ve her günkü hayat deneyiminden uzaklaşmayı kabul etmez. Kültürel nesnelere açık içerikleri kapsamında tepki oluşturulur. Bourdieu, bu estetiğin belirli bir sınıf insana ait olduğunu, var olma sebebinin, daha az eğitimlilerin, “kendi günlük çevrelerinin nesneleri dışındaki nesneleri algılayacak durumda olmamaları” biçiminde tanımlanabileceğini belirtir. Bu türden “aracısız estetik”, daha yüksek sosyo-ekonomik grupların “saf estetik” anlayışından farklıdır. “Saf estetik”, ekonomik terimlerle, “zorunluluktan uzaklık”la belirlenir; kendisini “eğilim” üzerinden ifade ettiği için, sahip olanlar tarafından doğal bir durum olarak algılanır (Shrum, 36).
- ⁴⁴ Başlıca ölçütümüz, daha önce de söylediğim gibi, mümkün olduğunca yerli yazarları okumaktır. Onun dışında dikkat ettiğimiz şey, bir ay “eski” bir yazarı okursak, bir sonraki ay “yeni” bir yazarı ele almaktır.
- ⁴⁵ Burada edebiyatın eğlendirme işlevinin yanı sıra bilgi sağlama işlevi de taşıdığına ilişkin görüşü örneklendiren bir durumla karşılaştığımızı düşünüyorum; bilg(eğ)lendirme (enfontainment) kapsamında, küçük burjuva okurlar olarak tanımadığımız bir alanı keşfe çıkıyorduk!
- ⁴⁶ Bu noktada, bir parantez açarak, “edebiyat kanonunun eleştirilmesi ve sınanması”nın, aslında “yüksek kültür” topluluklarına özgü bir faaliyet

olduğunu anımsatmak isterim! Bu durumun Edebi Heyet'in yapısı ve potansiyeli hakkındaki fikirlerimizi modifiye edebileceğini de burada kaydedelim!

⁴⁷ Bu romanı o sırada Heyet'in "defter"ini tutan kişi beğenmiş. Aldığı not şöyle: (Benden başka romanı beğenen yok. Olsun, *segui il tuo corso e lascia dir le genti*).

⁴⁸ Shrum, yüksek ve popüler sanatlar arasındaki ayrımın, sosyal sınıf farklılıklarıyla açıklanamayacağını savunur. Buna göre, aynı kişiler hem yüksek hem de popüler kültürle ilgilenmektedir. Shrum'ın açıklaması, söz konusu farklılığın "söylem yaklaşımları" tarafından belirlendiği yolundadır. Kültür organizasyonlarını kontrol eden kişiler, sanatsal farklılıkları, mevcut eserlerin ancak bir kısmını kamu önüne sunmak suretiyle "sınırlar" ya da "teşvik ederler." Ancak kamuoyuna sunulmuş yapıtlar için geçerli olan başka kurallar vardır. "*Kültürel aracılık*", *sanatla sanat kamuoyu arasında gerçekleşen bir söylem müdahalesi olarak görülebilir. Sanatın daha alt kademelerinde bu müdahale daha az önemli olup, nesne ile izleyici arasındaki ilişki doğrudan olma eğilimi gösterir. Bir sanat yapıtının kabulünde "ikincil söylem" in önem kazandığı durumlarda yüksek sanattan söz edilebilir. Burada, doğrudan ve aracısız algı askıya alınır, değerlendirme uygulamaları farklıdır, çünkü bu konu problematik bir konu olarak görülmektedir. Burada sembolik bir değiş tokuş söz konusudur: Prestij kazanmak için kişisel görüşlerden vazgeçilmektedir. Aslında daha yaygın olarak görülen şey, aracı görüşlerinden istifade edilmesidir. Popüler sanatta, sanata katılım, sanat yapıtlarına gösterilen tepkiyle sınırlıyken, yüksek sanatta bu yapıtlara ilişkin değerlendirmeye karşılık verilmesi söz konusu olur. Uzmanlar arası görüş birliği nadiren başarıldığı için, statü pazarlığı belirli bir görüşün benimsenmesini gerektirmez; ancak estetikle ilgili söylemin ve sanatın değerlendirilmesinin yerinde şeyler olduğunu kabul manasına gelir. Bir gösterinin eleştirel faaliyete konu olup olmaması eleştirmenlerden çok editörlerin kararıyla olur (bu durum kitap yayınları için de bu şekilde düşünülmelidir). Bu kapsamda, eleştirel yayın, yüksek sanat yapıtları için popüler sanat yapıtlarına göre daha önemlidir (Shrum, 18, 194-6).*

⁴⁹ Altkültür unsurlarının kabul edilmesi, birçok grubun gelişiminde önemli bir aşamayı ifade eder. Peter Blau, "kültürel açıdan iddialı bir grup"un içinde, tv seyretmeyi senfoni dinlemeye tercih ettiğini ilk olarak itiraf eden kişinin bir zayıflığı kabullendiğini, bu kabulün diğerlerini de aynı şeyi yapmaya ve alt düzey zevklerini açıklamaya yönlendirdiğini belirtir. Bu tür açıklamalar, sosyal bağları güçlendirmek yoluyla, yüksek sınıf zevklerinin hüküm sürmesi beklenen yerlerde popüler kültürün bir dayanak bulmasına olanak sağlayan etkenlerden biridir (Shrum, 37).

⁵⁰ Çağdaş insanın içinde yaşadığı metropolün gizemli bir mekân olarak kur-

gulanması Batı edebiyatında 19. yy'dan itibaren görülen bir olgudur. *Les mystères de Paris*'le başlayan bu eğilim günümüze kadar uzanır. Böylece sıradan ve sıkıcı mekânlar büyülü bir dokunuşla canlandırılmış olur. Dedektif romanı, gerek konusu gerekse olayların geçtiği mekân itibarıyla çok kapsamlı bir okur kitlesine hayatlarını kurgu üzerinden serüvenleştirme olanağı vermektedir.

- ⁵¹ Kült yapıtlar konusu popüler edebiyat bağlamında ele alınacaktır.
- ⁵² Bazı bilgisayar oyunlarının dış dünyada eylemlilik gerektirdiği bilinmektedir. Bu olgu yukarıda kaydettiğimiz prensip uyarınca işler: Oyunda öngörülen dış dünya hareketliliği, oyunu oynayanları aynı zamanda kurgusal bir mekân üzerinden bir araya getirmekte, yine kurgusal bir cemaate üye olduklarına ilişkin kanaatlerine dış dünyada görünür semboller aracılığıyla katkıda bulunmaktadır. Örneğin bilgisayar oyunu oyunculara belirli bir mekâna gitmelerini söylemektedir; bu durumda aynı oyunu oynayan birçok kişinin bu mekânda “buluşmaları” söz konusudur. Günümüzün eksik ilişkilene sorunlarının yol açtığı bir ihtiyacın bu oyunlar tarafından karşılandığı düşünülebilir.
- ⁵³ “Literatür” sözcüğünün bir alt anlamı Türkçede ayrı bir kullanım sahası bulmuş olup, bir konuda yazılmış bütün yapıtları kapsayacak biçimde kullanılır. Örneğin tıp ya da hukuk literatüründen söz edildiği zaman, bu alanlardaki bütün dikkate değer yayınlar anlaşılmış olur. Edebiyat sözcüğünün anlamı ise, “literature” sözcüğünün günümüzde Batı'daki yaratıcı faaliyet ürünü yapıtları ifade eden “dar anlamlı” kullanımıyla özdeşir.
- ⁵⁴ DiMaggio'ya göre sanatsal tür, sosyal düzenin ürettiği ritüelistik sınıflandırma sistemi tarafından belirlenir. Ritüelistik sınıflandırma sistemleri ise, sanatı üreten ve dağıtımını yapan özgül sistemlerin oluşturduğu “kurumsal” sınıflandırmalarla ilgilidir. DiMaggio, kültürel nesnelerin üretilmesi, finanse edilmesi ve dağıtımına ilgili birey ve organizasyonların oluşturduğu ağın etkilediği, endüstriye özgül üç prensipten söz eder: 1- Ticari sınıflandırmalar: Pazarı genişletmeye yöneldikleri için ritüelistik sınıflandırmaları aşma eğilimindedirler; 2- Profesyonel sınıflandırmalar: Sanatçılar arası mücadelelerden kaynaklanır; yeni türler ve yenilikler oluşturma ihtiyaçları nedeniyle ritüelistik sınırlardan daha dar ve daha az evrensel olmaya yönelirler. 3- İdari sınıflandırmalar: Türleri kültürel hiyerarşi içinde “yüksek” ve “alçak” olarak böler ve statü belirleyicisidir. Yüksek ve popüler sanat ayrımı, türler dikkate alınmadığı takdirde anlamlı değildir. Modern kültürün en belirgin yönlerinden biri, hangi tür kültürel nesnenin yüksek sanata ya da popüler kültüre ait olduğu bilgisidir. Bu bakımdan, kültürel aracılık olgusuna yönelik en önemli sorular yüksek ve popüler türler arasındaki ayrıma ilişkindir (Shrum, 72-3). Roman ve tiyatro yapıtlarının edebiyata dahil olma süreci ve kategorik olarak yük-

sek-alkültür ürünleri olarak sınıflandırılmaları yukarıdaki perspektif çerçevesinde düşünülmelidir.

- ⁵⁵ Bkz. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*, 11.
- ⁵⁶ Smith okura ulaşan eserin tamamlanmış olmaktan çok, “zorunlu olarak terk edilmiş” olduğunu söyler: Buna göre, yapıt amaçları itibarıyla çoklu, yarışmacı ve karışık olma özelliklerini taşır; kaçınılmaz biçimde dengelessizdir; bu açıdan “yarışan güçler” arasında bir “tükenme noktası”nda yapılmış “geçici bir ateşkes”i gösterir. Bir diğer deyişle, “yapıt”, *daha çok araştırma, deneme ve düzeltme gibi faaliyetlerin gerektirdiği zaman ve enerjiyi haklı gösterecek tatmini artık sunamadığı zaman, sona ermiş olur*. Okurlar olarak bizler de benzer bir süreçten geçeriz; çünkü yapılacak başka işlerimiz vardır. Smith’e göre, her edebi eser hem yazarının hem de okurunun sürekli değişim durumundaki ekonomilerini yansıtır (Smith, 44-5). Smith’in bu görüşüne psikanalitik bir perspektif üzerinden çekince koyabiliriz: Belirli eserleri tekrar tekrar okumamızın sebebi nedir? Eseri gerçekten aşabiliyor muyuz? Ya da sanatçı aynı temayı ya da “bilinçdışı fantezi”yi tekrar tekrar yaratırken işleyen süreç nedir?
- ⁵⁷ Kitsch kavramını konu aldığımız bölümde “Zeki Müren’in konuşma dili”nin, “konuşma dili olmaya özenen bir yazı dili olmaya özenen bir konuşma dili” olduğuna ilişkin gözlemimiz bu bağlamda düşünülebilir.
- ⁵⁸ Guillory, Ferguson’ın diyalekt ve diglossik diller arasındaki sıkı ayrımının fazla dar görüldüğü kanısındadır; buna göre diglossia hiyerarşisi daha önceden mevcut konuşma diyalektlerine empoze edilmektedir. Ferguson’ın görüşlerini yeniden ele alan Joshua Fishman ise diglossia’nın farklı dillere veya dil türevlerine sosyal işlevlerin atfedilmesi olarak algılanmasını önerir (Guillory, 69).
- ⁵⁹ Öte yandan, bu durum “şiir”le “düzyazı” arasındaki ayrımın hiçbir zaman üst ve altkültürler arasındaki ayrıma karşılık gelmemiş olduğu anlamını taşımaz; örneğin Shakespeare’in oyunlarında durum böyledir. Ancak burada ayrım şiirin dili ile düzyazının dili arasında değildir: Rönesans düzyazısı Rönesans şiiri kadar arkaizm, kompleks olma, yeni sözcük yaratma gibi özelliklere sahipti. Öte yandan, aynı şey “18. yy düzyazısı” için söylenemez; bu düzyazı ulusal dilin “normalleştirilmiş” hali olarak, kendisini yukarıda sayılan stratejilere karşı tanımlıyordu (Guillory, 121).
- ⁶⁰ Dil kurallarını temsil edecek örneklerin düzyazıdan derlenmesi şiire göre daha kolay oluyordu. Roman başta olmak üzere, bazı düzyazı türlerinin kanona girmesi ise, hem şiiri hem de kurgusal düzyazıyı içeren bir kategorinin ortaya çıkmasını beklemek durumundaydı. Daha önce de değindiğimiz gibi, bu yeni kategori “edebiyat” adını taşıyordu. Edebiyatın asıl belirleyici özelliğiye kendine özgü diliydi: Okul sistemi, daha önceye ait

yarı-eğitsel nitelikteki edebiyat kulübü, kahvehane, 18. yy “salon”ları gibi merkezlerin yerini alarak, üstkültüre ait ürünlerin dağıtımının tek aracısı olduğu zaman, edebi yapıtların kültürel kapital olarak değeri, “dağıtım-larının sınırlılığı”na bağlı olarak belirlenmeye başlanmıştı; bu sınırlılığı sağlayan şey ise edebi eserin diliydi. Bu kapsamda bütün kanonik eserler, gerçek hayatta kullanılan dilden farklı bir dilin, “edebi dil”in örnekleri olarak düşünülebilir. Ancak uzun vadeli olarak bakıldığında, edebi dilin aslında şiir dilinin ardılı olduğu söylenebilecektir; bu kapsamda, bütün edebiyatın, konuşma dilinde de bir farklılığa yol açacak biçimde, yazılı bir dile indirgenmesi söz konusudur; bu ikinci dil, okullar vasıtasıyla kendisine ulaşanlar arasında sosyal bir farklılık doğurur (Guillory, 133).

- ⁶¹ Bu dönemin ilkesi çok çalışma ve az yayın yapma biçiminde özetlenebilir. Yayın birimi de kitaptan çok makale ve akademik not biçimindeydi. Graff’a göre bu eğilim İngiliz edebiyatının bazı alanlarında devam etmektedir (Graff, 58-9).
- ⁶² Bu tespitin, edebiyat eleştirisinin, “aracılar” üzerinden işlediğini vurgulayan Shrum, Schücking ve Hohendahl’ın görüşleriyle uyum içinde olduğunu burada anımsatalım. Edebi Heyet bölümünde de, “prestijli üyeler”in, yani “yüksek kültür grubu üyeleri”nin düşüncelerinin saygı gördüğünü belirtmiştik. Uzmanların statüleri de bu gelişme doğrultusunda değişmiştir. 1915’te kurulan American Association of University Professors’ün etkisiyle üniversite yönetimleri, öğretim üyelerinin kurumsal sansürden bağımsızlığını kabul etmek zorunda kalmışlardı; yine bu çerçevede “akademik tenür”, yani belirli bir düzeye ulaşan akademisyenler için iş güven-cesi kavramını kabul edeceklerdi (Garff, 61).
- ⁶³ Batı’daki eski üniversite geleneğinin kurumları, Osmanlı medreseleriyle karşılaştırılabilir. İlmiye sınıfının medreselerden yetişmesi ile sosyal ve dini işlevlere sahip kişilerin erken 19. yy Amerikan üniversitelerinden yetişmeleri, bu bakımdan benzerlik taşıy diyebiliriz.
- ⁶⁴ Osmanlı medreselerinin yapılanması ve müfredatı konusunda daha ayrıntılı bilgi almak isteyen okurlar, Mehmet İpşirli’nin (2003) TDV İslam Ansiklopedisi’nde “Medrese” maddesi içindeki “Osmanlı Dönemi” alt-maddesine başvurabilir.
- ⁶⁵ Batı’da ve Osmanlı İmparatorluğu’nda yükseköğrenimin nasıl şekillendiği konusu aşağıda çeşitli akademik yayınlardan derlediğimiz özetler üzerinden anahatlarıyla görülebilir: Avrupa’da yükseköğrenimin şekillendiği erken modern dönem boyunca matematik öğretiliyordu ancak mühendislik, üniversiteler tarafından tercih edilen ve programlarında yer alan bir bölüm olmamıştır. Teknoloji ve uygulamaya yönelik eğitim, üniversite dışında yer alan özel okullarda, örneğin Paris (1698) ve Berlin’de (1724) Cerrah Okulu, Viyana (1717) ve Moskova’da (1712) Askeri Mühendishane gibi çeşitli

alanlarda uzmanlaşan yüksekokullarda yapıliyordu. Nitekim Osmanlılar'da da durum benzerdi ve Avrupa benzeri ilk teknik okul Hendesehâne Humbaracı Ahmed Paşa tarafından 1734'te, daha sonra Mühendishâne-i Bahrî 1775'te, daha çok mühendislik ve teknik bilimlerde yüksek eğitim veren modern bir yükseköğretim kurumu olarak Mühendishâne-i Berrî ise 1795'te açılmıştır. III. Selim döneminde Hasköy'de kurulan kara mühendishânesini gezen James Ellsworth de Kay, bu okulun XIX. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan önemli değişim ve gelişmelerin somut ürünlerinden biri olduğunu gözlemlemiş ve buradan "Hasköy'deki Türk üniversitesi" şeklinde bahsetmiştir.

Daha önce yapıli ve kademeli bir şekilde ilerleyen bir eğitimden geçtikten sonra yüksek eğitime geçiş söz konusu değilkken, Prusya'da 1788'de lise bitirme imtihanları (Abitur) düzeni getirilmiş, başarılı olanlar üniversiteye kabul edilmeye başlanmıştır. Öncesinde ise üniversiteye kabul için herhangi bir düzen ve ön eğitim aranmıyordu. XVIII. yüzyılın sonlarına gelindiğinde üniversite eğitiminin, modern ulusların yönetiminde ve çağdaş hukuk ve adaletin gerçekleştirilmesinde yetersizliği veya irtibatsızlığı ortaya çıkmış, özellikle Fransız devriminden itibaren modern üniversite arayışları başlamıştır.

Modern üniversitenin önde gelen fikir babalarından Wilhelm von Humboldt, 1810'da Berlin Üniversitesi'ni kurduğu zaman okulunu toplumun ruhu, ulusun kültür kaynağı ve varoluşunun menbaı olarak tanımlamış ve öylece tasarlamıştı. Bilginin (wissenschaft) en yüksek haliyle elde edilebilmesi için öğretim ve öğrenim de tam özgürlüğün sağlanmasını kaçınılmaz olarak görmüştü. Eğitim felsefesinin merkezine yerleştirdiği "wissenschaft" kavramı sadece bilgi demek değildi; etkin ve canlı bir akla, sağlam bir muhakemeye ve ahlâkî duyguya ulaşmayı hedefleyen bir öğrenme yöntemi idi. Humboldt'tan sonra şekillenen Alman araştırma üniversitesi kısa zamanda büyük yankı uyandıracak; Kuzey Avrupa, Amerika ve Japonya'da örnek alınan bir yükseköğretim modeli olacak ve Almanya, dışarıdan gelen ve 1930'lara kadar süren yoğun öğrenci akımına uğrayacaktır İlk modern üniversitelere gidebilen öğrencilerin yüksek toplumsal sınıfı oluşturan ailelerin 16-25 yaşlarındaki erkek çocukları olduğunu belirtmek gerekir. Kadınların yükseköğretime girişı XIX. yüzyılın sonlarına doğru hem Avrupa'da hem Osmanlılar'da ürkek bir başlangıç yapacak; modern üniversite, XX. yüzyılın başlarından itibaren bazı yerlerde sorunlar yaşandıysa da sınıf, cinsiyet ve din ayrımı yapmaksızın genellikle bütün kitlelere kapılarını açmaya başlayacaktır. İstanbul'da Mekteb-i Tıbbiye 1827'de (Kahire'deki Tıbbiye 1826'da), Mekteb-i Harbiye 1834'te kurulmuş, bunları daha sonra Ziraat Mektebi, Mülkiye, Hukuk ve Ticaret mektepleri takip etmiştir.

Adıyla ve mevzuatıyla birlikte ilk modern Türk üniversitesinin oluşum hazırlıkları 1846'da başlamış, 1863'te halkın da derslere katılımıyla eğitime kapılarını açmış, 1869'da ise daha sistematik ve düzenli bir yükseköğretim programına kavuşarak olgunlaşmış ve takip eden yıllarda da Osmanlı çağdaşlaşmasının odağı haline gelmiştir. Bu okulda eğitim zaman zaman sekteye uğramış, ancak 1900'de Darülfünûn-i Şâhâne adı ile tekrar açılmış ve yeni kurulan Ulûm-i Aliye-i Diniye, Edebiyat, Ulûm-ı Riyaziye ve Tabiiye şubelerinin yanı sıra daha önce kurulmuş olan Tıbbiye ve Hukuk mektepleri de bu üniversiteye bağlanmıştır. Seyfi Kenan, "Modern Üniversitenin Oluşum Süreci", *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies*, XIV, 333-367.

⁶⁶ Günümüzde bazı öğretim kurumlarında ya "eğitim"e ya da "araştırma"ya yönelmesi öngörülen iki akademisyen tipinin varlığı bilinmektedir.

⁶⁷ Edebiyatın "dilsel açıdan zor" olduğu yolundaki görüş, edebiyatın kültürel kapital olarak üniversitede okutulmasını haklı gösteriyordu; bir diğer deyişle, yükseköğrenim düzeyindeki kültürel kapital, eğitimin daha alt seviyelerindeki edebiyat müfredatından daha zor olmasıyla ayrılıyordu. Guillory, dilsel zorluğun bir değer olarak kabul edildiğine ilişkin bu olgunun tarihi perspektif üzerinden görülmesinin kolay olmadığını söyler; örneğin Yeni Eleştiri ekolünün "zorluk"a değer atfettiği hususunu açıktan söylemesi gerekmiyordu. Yorum gerektiren "zor İngilizce" ve "standart İngilizce" birbirine karşı alternatif konumda değildi; yani aralarında bir çatışma yoktu; çünkü biri konuşmanın öbürü yazının dili olarak kabul ediliyordu. Bu durumda standart İngilizcenin değil "kitle kültürü"nü hücumu uğraması söz konusuydu. *Edebi dilin "zor"luğu, "yüksek kültür ürünleri"yle "popüler modernizm"i yarattığı "kitle kültürü ürünleri" arasındaki kültürel kapital farkını belirlemede kullanılıyordu*. Burada önemli olan, söz konusu ayrımın bu kültürel ürünlerin tüketimine ilişkin uygun sosyal alanları da belirlemesidir. Bu durumun bir sonucu olarak, edebi ürünlerin okul dışında tüketimi daha zor hale gelecekti. Ancak üniversite dışında, daha alt seviyelerde de, söz konusu edebi dilin kabul görmesi mümkündü; çünkü üniversitede okutulan kültürel kapitalin devam ettirilmesi, edebi dilin güçlüğünün daha alt düzeylerde de gösterilmesini gerekli kılıyordu (Guillory, 171-2).

⁶⁸ Böylece kanona giren metinlerin belirlenmesi durumu ortaya çıkacaktı; öte yandan, bu metinlerin belirlenmesi, belirli bazı değerlerin doğru biçimde aktarılmasını garanti etmiyordu. 1880'li yıllardan sonra üniversiteye giren öğrenci sayısındaki büyük artış ve üniversite eğitiminin pratik amaçlara yönelmesi, öğrenci kalitesinde büyük değişikliklere yol açacaktı; bu dönemde yazılan *Philosophy Four* (1903) ve *Stover at Yale* (1912) gibi romanlar, bu olguyu konu edinir. Bu dönüşümün bir sonucu olarak,

edebiyat topluluklarının prestiji sosyal kulüplere ve atletizm kulüplerine transfer ediliyordu (Graff, 100, 106).

- ⁶⁹ Örnek metinlerin tümüyle ya da kısmen alıntılandığı gerçek kitaplar olan antolojilerden farklı olarak, kanon, kitap formatında basılmış gerçek bir derlemeyi değil, “otorite” sahibi belirli kesimlerin seçtiği bazı yazar ve eserlerin dahil edildiği kuramsal bir seçkiyi gösterir. Bu seçki bir yandan süreklilik gösterme eğilimi taşıırken, bir yandan da değişime uğrama özelliğindedir; zaman zaman yeni yazarların ilavesi ya da bazılarının çıkarılmasıyla bir denge durumuna ulaşmaya çalışır. Bu değişim ve değişime direnme süreci kanonun çeşitli güçlerin mücadele ettiği nihai bir uzlaşma alanı olma vasfını da gösterir.
- ⁷⁰ Gans’in görüşlerini ele aldığımız bölümde Türk edebiyatında “kanon” a girmiş yazarları ve alternatif kanonları kısaca ele almıştık. Asıl kanonun hangisi olduğu o sırada edebiyat dünyasına hakim olan kesimlerin belirlediği bir husus olarak düşünülmelidir. Bu belirleme de basın-yayın dünyası, bu kapsamda gazete ve dergilerin edebiyat ekleri, edebiyat dergileri, TV programları, yayınevleri, gazete köşe yazarları ve eleştirmenler aracılığıyla gerçekleşmektedir diyebiliriz.
- ⁷¹ Guillory’nin bu görüşlerinin, Rus Biçimcileri’nin geliştirdiği sjuzet-fabula ilişkisine benzetilerek tanımlanabileceği kanısındayım. Buna göre, fabula ya da “geniş öykü”, sjuzet ya da “yazılmış öykü”ye kaynak oluşturur. Bir diğer deyişle, sjuzet, fabuladan yapılan bir seçkiyi ifade eder. Öte yandan, fabulanın varlığını sjuze’te borçlu olduğu hususu da doğrudur. Varsayımsal bir öykü olan fabula, bir yanıyla sjuzet’e kaynaklık eder gibi görünür; ancak bir yandan da varlığını sjuzet’in verdiği ipuçlarına borçludur.
- ⁷² Hohendahl, *edebiyat eleştirisinde kullanılan dilin, eğitilmiş orta sınıfın bile anlayamayacağı derecede zor bir jargona dönüştürüldüğünü* belirtir; eleştirmenler anlaşılır biçimde yazmaya gayret etseler bile, kullandıkları dilin sözcük dağarcığı ve sözdizimi, kitlelerin deneyim alanının dışında bulunmaktadır. Kitleler kendi edebiyatlarını yaptıklarında, burjuva sanat tartışmalarında bir önşart olan “konuyla uyumlu bir estetik tavrın kuralları”nı izlemek yerine, doğrudan kendi yaşam deneyimleriyle ilişkilenecek istegindedir. Bu bakımdan, eleştiri dilinin zorluklarının yanı sıra, kitlelerin talep ettiği popüler edebiyatın içeriğe yönelmesi eğilimi de bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır (Hohendahl, 168).
- ⁷³ Guillory’nin kullandığı “pedagojik muhayyel” kavramı, öğretmenlerin “muhayyel” kurumsal hayatlarını düzene bağlayan ve mesleğin bütünselliğini temsil edecek biçimde ehemmiyet taşıdığı tasavvur edilen hususları ifade eder.
- ⁷⁴ Öte yandan, “edebiyat eleştirisi kurumu”na yönelik eleştiriler mevcuttur ve bu eleştiriler, belirli zevk normlarının yerine yenilerinin konulmasına

değil, genel olarak edebiyat eleştirisinin metodolojisine, kullandığı normların oluşum ve kullanımına yönelmektedir.

Bu kapsamda belki de öncelikle şu soru sorulmalıdır: Edebiyat eleştirisi “kendi başına bir şey” ve eleştirmen de bağımsız bir aktör müdür? Hohendahl’ın kaydettiği bir grup eleştirmen, “edebiyatın otonomisi”ne, “edebiyat eleştirisinin nesnelliği”ne ve “eleştirmenin sosyal bağımsızlığı”na inanmaktadır. Bu kapsamda, eleştiri üzerinde edebiyat dışı unsurların etkisi olabileceği kabul edilmemekte, böyle bir etkinin ortaya çıkması hali ise bir “gerileme” durumu olarak tanımlanmaktadır. Bu yaklaşımın sonucunda, “yazar”lık ve “okur”luk, “soyut ve spesifik roller” kimliğinde karşımıza çıkmakta, edebiyat alanını saran “sosyo-ekonomik koşullar”, edebiyatın işlevi ve eleştiri üzerinde etkisi olmayan “materyal koşullar” olarak kabul edilmektedir. Bu yaklaşımın bir diğer sonucu, eleştirmenin kendisine otonomi ve buna bağlı olarak bir güç atfetmesi, hem “kural koyucu” hem de “yargıç” kimliğiyle yazarın ve okur kitlesinin rollerine el koymasındır. Bu kapsamda, “eleştirmenin öznel zevki” belirsizleştirilmekte ve “nesnel zevk” olarak sunulmaktadır. Bekleneceği biçimde bu yaklaşım yoğun eleştirilere tâbi tutulmuştur.

Hohendahl’a göre, eleştirinin “meşruiyet sorunları” uzun vadeli sorunlar olup, sosyo-kültürel sistemde ve bu sistemin de ekonomik ve sosyal sistemlerle ilişkisinde temellenmiştir. Bu ilişkiler “sabit” olmadığına göre, “edebiyat eleştirisi kurumu”nun gelecekte de ciddi sorunlarla karşılaşacağı söylenebilir. Hohendahl, bu sorunu çözmek için yeni bir yöntem geliştirilmesinin, örneğin edebiyat kuramını “pratik eleştiri”den, yani “yorum”dan ayırmanın yarar sağlayacağına kuşkuyla yaklaştığını belirtir: Bireysel bir metnin anlamı yerine, anlamın ortaya çıkmasının koşullarını belirleyen kuramsal bir model, yalnızca meşruiyet krizinin yerini değiştirmiş olacaktır.

Hohendahl, yukarıda sözü edilen yaklaşımdaki problemin, eleştirmenin meşru işlevinin suistimaliyle kalmış olsaydı, basit bir reformla çözümlenmesi gerekeceğini kaydeder; ancak daha radikal eleştirmenler böyle bir reform fikrini reddetmektedir. Zira bu, “edebiyat değerlerinin otonom karakterine ilişkin yanılısama”yı devam ettirecek bir reform olurdu. Bu kesime göre, “yıldız” eleştirmenlerin varlığı, “özgürlük kisvesi” altında kendi gereksizliğini ve kültür endüstrisine bağımlılığını saklamaya çalışan bir sosyal grubu temsil etmektedir. Halbuki, *kalemiyle geçinen bu tür uzman eleştirmenler bağımsız değildir*. Bu durumda, eleştirmen bir görevli konumunda olup, içinde bulunduğu sosyal sürece yönelik içgöründen mahrumdur; bu yüzden edebiyat eleştirisi isteyerek ya da istemeyerek, sosyal statükonun korunmasına hizmet eder (Hohendahl, 42-46).

⁷⁵ Bkz. Goldziher, *Muslim Studies*, 147. Goldziher’in Arap edebiyatının en

önemli estetik eleştirmeni olarak nitelediği El-Cezeri, şiir ve düzyazı üzerine yazdığı eserinin sonunda şu hususlara değinir: “Fars şairlerinin şiir kitapları baştan sona, öykü ve olayların, ulusal dillerinin en üst seviyeden belagat örneklerini gösterdiği iyi tertip edilmiş tasvirleriyle doludur. . . Örneğin *Şahnâme* bütün Fars tarihini içinde barındırır ve bu ulusun *Kur’an*’ıdır... Bütün zenginlik ve esnekliğine karşın, Arap dilinde bununla karşılaştırılabilecek bir eser yoktur... Halbuki Fars dili Arapçanın yanında deryada bir damla gibidir.” Buna göre, Farslar Arapları epik edebiyata sahip olmaları açısından aşmıştır. Goldziher, *Muslim Studies*, 160.

⁷⁶ Parodik edebiyat eleştirisi için bkz. Oğuz Cebeci, *Bizim Eleştirmenlerimiz* içinde, 322. Bu kapsamda, eleştirmenin iki özelliği öne çıkar: Değerlendirme ölçütleri itibarıyla ve savundukları “eşikler” itibarıyla. Bunlardan ilki eserin özelliklerini belirli standartlara göre belirlerken, ikinci özellik eleştirmenin tatmin edilmesinin zor olduğunu gösterir (Shrum 43). Mackenzie’ye göre, çağdaş eleştirmenler okurun dikkatini kitaptan çok kendi zekâlarına çekmeye çalışmaktadır; bu konunun eleştirinin edebiyatın bir dalı olarak kabul görmesi ve eleştirmenlerin “yaratıcı yazar” sayılmaları olgusuyla ilişkisi vardır. Eleştirmen başka bir yazarın yapıtından beslenmekle birlikte, konuyu döndürüp dolaştırıp kendisine getirmeyi başarır (Schücking, 101).

⁷⁷ Hohendahl, “edebiyat eleştirisi kurumu tarihi”nin hedeflerinin şunlar olması gerektiği kanısındadır: 1- Uzmanlaşma ve düşünce tarihine ve değer biçmeye dayalı “indirgemeci” fikirler aşılmalıdır; 2- Malzemenin kronolojik düzenlenmesi bırakılıp, değişimin kurumsal dönüşüm dikkate alınarak anlaşılması başanılmalıdır; 3- Sosyal ve edebi süreçler arasındaki ilişkinin başlangıçtan itibaren ele alınarak, tek nedenli ve mekânîk açıklamalardan kaçınılması ve sosyal etkenin eleştiri kurumu içinde gösterilebilmesi sağlanmalıdır. Hohendahl, edebiyat eleştirisi tarihlerinin, yapıtın kaynağını öne alan bir yaklaşımdan yola çıktıklarını, bu bakışın, “eleştiri”yi, daha sonraya ait bir değerlendirme ve dolayısıyla, “yapıtı etkilemeyen bir faaliyet” olarak gördüğünü kaydeder. Geleneksel “edebiyat araştırmacısı”nın “edebiyat eleştirmeni”nin çalışmasını akademik bulmaması da bir etken olarak düşünülmelidir. Bu bağlamda üç tip eleştiri ortaya çıkmıştır: 1- Zevk ve değer biçme tarihi; 2- Kavramlar tarihi ya da kuram tarihi; 3- Önemli eleştirmenler üzerinde odaklanan biyografik yaklaşım (Hohendahl, 229, 24-1).

⁷⁸ Macherey nihai olarak sorulması gereken sorunun “edebiyat nedir” sorusu olmadığını, yapıt “ne”den yapılmıştır, varoluşunu belirleyen zorunluluk nedir sorusu olduğunu öne sürer. Bu soru kullanılan “malzeme” ve bunun getirdiği “uygulamalar”a ilişkindir. Buradan, yapıtın söylemediği ve söyleyemediklerinin, yani yapıtın “sessizliği”nin “ne”den yapılmış ol-

duğu konusunun sorgulanması düşüncesine geçer. Ulaştığı noktada, yapıtın “gizlenmiş düzen”i değil, “belirleyici düzensizlik”i önemlidir; yapıtta düzen gibi gözükən şey, düzensizliğin üzerine yansıtılmış bir yanılsama, ideolojik çatışmaların varsayımsal bir çözümüdür. Bu çözüm metnin ilk harfinden fışkıran bir “dağınıklık ve tamamlanmamışlık hali”dir. Burada “yokluk”la belirlenen yeni bir zorunluluk durumu ortaya çıkar. Yapıtı hakim olan düzensizlik, “bir sistem olarak organize edilmesi mümkün olmayan ideoloji”nin düzensizliğidir. Yapıtı, “form”unu, sınırlarında bir çatışmanın aktif varlığını belirlememizi sağlayan bu “tamamlanmamışlık hali”nden alır. Yapıtın “kusur”unda yeni bir “gerçek” dile getirilir; gerçeklikle özgün bir bağlantı, açıklayıcı bir bilgi ortaya çıkar (Macherey, 174).

⁷⁹ Macherey, edebiyat eleştirisi kapsamında bazı “yanılığlar”dan söz etmektedir: Eleştiri, yapıtı bir tüketim nesnesi olarak ele aldığı için, önce “ampirist yanılığ”ya düşer; çünkü verili bir nesnenin nasıl kabul edilmesi gerektiği sorusunu sorar; buna bağlı ikinci yanılığ ise “normatif yanılığ”dır ve burada da eleştiri yapıtı daha kapsamlı biçimde asimile etmek üzere dönüştürmeyi önerir; böylece aslında “yapıtın gerçekleşmemiş bir niyetin geçici bir versiyonu olmak biçimindeki gerçekliği”ni inkâr etmiş olur. “Normatif yanılığ”, yapıtı yalnızca daha önceden belirlenmiş sınırlar kapsamında dönüştürmeyi önerir. Ampirizmin bir süblimasyonunu, ideal imgesini oluşturur; ancak nihai olarak, aynı ilkelere dayalıdır. “Normatif yanılığ”da, sonun başlangıç olarak alınması tipiktir: Spinoza’nın “nedenle sonucun karıştırılması” olarak adlandırdığı şey budur. Bu tür bir okuma, “anlatı içeriğini doğrudan, bağımsız ve derhal anlamaya yönelik bir arzu” tarafından teşvik edilir. Literal anlatı ise uygunsuzdur, çünkü yalnızca bir sırı saklamaya hizmet eder; bu sır ortaya çıkınca bir tarafa atılabilir. Anlatının terk edilmesinin en iyi örneği, “dedektif öyküsü”dür.

“Edebiyat yazarlığı” ile “eleştiri yazarlığı” arasındaki “karışıklık hali”nin dikkate alınması önemlidir; çünkü yapısal eleştiriye belirleyen husus budur: Barthes, eleştirmenin faaliyetinin yazarın faaliyetinin uzatılması olduğunu söyler. Buna göre, eleştiri paradoksal biçimde yazma faaliyetinden önce gelir. Eleştirmen, ertelenmiş bir yazardır. Yazma eylemini sürekli olarak erteler; nitekim eleştiri ayrıcalığını bu olgudan alır; yazma (okuma) eylemi burada nüve durumundadır; eleştirmen bir rehber, bir prototip olarak hemen hemen bir yazar statüsündedir. Eleştiri, eserde bulunan “yapı”ları göz önüne çıkararak, bizzat kendisini “kitabın yapısı” haline getirir. Macherey, “yapı” kavramının burada bilimdekinden farklı bir kullanımı olduğunu kaydeder; bu tür analizde, edebiyat ampirik bir verili durum olarak alınmaz, önce edebiyatın analiz nesnesi şeklinde yeniden kurulması gerekir. Edebi eser bir mesaj olarak kurulur; eleştirel analiz de bu mesajın ayrıştırılmasından oluşur. Bu bağlamda yapıtın kendisinin

otonom bir değeri yoktur; en iyi haliyle bir ara durumdur ve bir sırrın aydınlatılmasına yönelmeyi sağlar. Eleştiri, okumanın mümkün olabilmesi için gerekli olan “ilksel nesne”yi restore eder; anlama indirgemeye yönelir. Macherey, bu tür bir eleştiri düşüncesinin ancak ayrıcalıklı bazı nesnelere uygulanabilir olduğunu kaydeder. Örneğin Valery’ye uygulanabilen yapısalcı metot Sürrealizm için uygun değildir. Macherey, “yapısalcı yanılı” olarak tanımladığı ve problemli bulduğu bir başka yaklaşımı ise şu şekilde tasvir eder: Edebi eser iki belirleyicinin kesişmesiyle ortaya çıkar. Bir yandan dilin ürünüdür; öte yandan bir sanat ürünüdür de. Edebiyat iki farklı aktivitenin kesişim noktasına yerleşmiştir. Bu karşılaşmada, iki tarafın eşit güçte olup olmadığı sorulmalıdır. Genette’e göre, sanat ya da müzik eleştirmeninden farklı olarak, edebiyat eleştirmeni, eleştirdiği ortamı aynı zamanda eleştirisinin içinde kullanır; bu da karışıklığa yol açar. “Eleştiri”, hem edebiyat alanının dışındadır çünkü yazmaktan söz eder, hem de içindedir çünkü onun sözü yazıdır (Genette, *Tel Quel* 14/ Macherey, 19, 21, 153-4, 157-8).

⁸⁰ Edebiyat sistemi ile izleyici arasında temel “aracı kategori”nin “kamusal alan” olduğunu belirten Hohendahl, bu kavramın araştırmacılar tarafından kavramsal olarak “izleyici”den ayrıştırılmamış bulunduğunu kaydeder. Üstelik “kamusal alan” sosyo-empirik verilerle de tanımlanıp açıklanamaz. Söz konusu kavram, daha çok, toplumun, devletin ve kültürün katmanları arasındaki dinamik süreci tasvir edilebilir hale getirme işlevine sahiptir. Hohendahl, “kamusal alan”ın edebiyat analizi açısından daha önemli yanının, *sosyal ve edebi faaliyetler arasındaki ilişkileri, mekânîk olmayan bir açıklamaya yaklaştırması olduğunu kaydeder*. Buna göre, kamusal alanın yapısı, edebi söylemin tipini -önce formunu ve sonra da içeriğini olmak üzere- belirler. Bu yapı göreceli olarak istikrarlı olduğu için, edebiyat sistemini güçlendirir. Kamuoyunun görüşüne göndermede bulunarak, edebi sistemin sosyal sürecin içinde tutulmasını sağlar. Sınıf yapısı ise kendisini dolaylı olarak yansıtır. Hakim sınıf tercihlerini (ideolojilerini) basın, akademi, kulüpler gibi kamusal alana hizmet eden organizasyonlar aracılığıyla empoze eder (Hohendahl, 235) Burada ele alınan kavramın Bourdieu’nün “habitus” kavramıyla ilişkisine dikkat edilmelidir.

⁸¹ Hohendahl, çağdaş edebiyat eleştirisinin barındırdığı zıtlıkların, özgün işlevini kaybetmiş ve “parçalanmış bir edebiyat kamusal alanı”na ilişkin olduğunu kaydeder. Yaşanan krizin en belirgin semptomunun “seçkinlerin kültürü” ve “kitle kültürü”nün ayrılması olduğunu, bu ayrılmanın eleştiri kurumu için önemli sonuçlar doğurduğunu belirtir. Geçmişte de “seçkin azınlık” ve “geri kalmış halk” arasında farklılıklar bulunmakla birlikte, geç 19. yy’da ortaya çıkan durumun, niteliksel açıdan, yeni ol-

duğu kanısındadır. Çünkü bu farklılık, artık kurumsal biçimde sosyal sistemin içinde yer almaya başlamıştır. “Sanayi üretim yöntemleri” edebi yaratıcılığa uygulanmakta, edebiyat endüstrisi orta ve alt sınıfların ihtiyaçlarını gitgide daha başarılı biçimde analiz ve tatmin edebilmektedir. *Kamunun ihtiyaçları yalnızca tatmin edilmekle kalmamakta, aynı zamanda yaratılmakta ve yönlendirilmektedir.* Bu durum, sosyolojide tüketici toplumu denilen şeyin de başlangıcını oluşturuyordu.

Hohendahl’ın geliştirdiği perspektif şu şekilde gösterilebilir: 18. yy’dan beri kitap pazarı ve eleştiri sıkıca bağlantılıydı; ancak edebiyatın meta yönü eleştiriden kesin bir biçimde uzak tutuluyordu. Yapıtın estetik nitelikleri öncelikliydi ve buna dayalı olarak, eleştirmenler, yargılarının edebiyat pazarı üzerinde doğrudan bir etki uyandıracığı kanısına sahipti. Hohendahl, kitap endüstrisinin materyal taleplerinin (kapasite kullanımı, yatırımın çıkartılması vs) edebi-estetik değer yargıları üzerinde ölümcül bir etki uyandırdığını belirtir. Kitap endüstrisi, “edebiyat eleştirisi kurumu”nun etrafından dolanmanın ya da onu kendi hedeflerine uydurmanın yolunu çoktan bulmuştu. Büyük yayıncılar açısından, edebiyat eleştirisi, bir tür “bedava halkla ilişkiler tipi” olarak görülüyordu. Bazı alanlarda, örneğin kitap kulüplerinde, endüstri eleştiri işini bizzat yapar olmuştu. Hohendahl, bu durumun, Habermas’ın “burjuva kamusal alanının gerilemesi” olarak adlandırdığı olguyu örneklediğini söyler. Bu kriz “kamusal ve özel alanların geç kapitalist toplumlardaki birleşmesi hali”nden kaynaklanmaktadır. Burada, kamusal alanın üretim ve tüketim çemberine alınması, yani kamuoyunun görüşünün edebiyat pazarı tarafından belirlenmesi söz konusudur. Bu durumda edebiyat eleştirisinin oluşturduğu diyalogun, “bütün toplum için geçerli insani değerlerin iletişimini sağlamak” biçimindeki temsili yönü ortadan kalkar; böylece edebiyat eleştirisi orijinal iddiasından vazgeçmiş olur. Bu olgunun alternatifisi ise, edebiyat eleştirisinin, avangardın esoterik tavrını benimsemesi ve böylece, “eleştirel yargı”nın evrenselliğini bırakmasıdır. Bilinç endüstrisinin ileri formlarında her iki pozisyon da yan yana gelişir. Aynı organizasyon hem kitle eğlencesini hem de seçkin kültür programlarını planlar. Bu durumda karşımıza “yıldız eleştirmen” olgusu çıkmaktadır. Yıldız eleştirmenin adı edebi ürünün en son akımlarla uyumlu olduğunun garantisidir (Hohendahl, 73, 164-5).

- ⁸² Edebiyat eleştirisinin “ne” ve eleştirmenin “kim” olduğuna ilişkin sorulara cevap bulmaya çalışan ve görüşlerini “Zevk ve Zevk Yargısı Bölümü”nde kapsamlı biçimde ele aldığımız “değer felsefecisi” B. Smith, “eleştirmen”in “profesyonel bir değerlendirmeci” olduğunu kaydederek, “değer yargılarının sosyal değeri”nin profesyonel değerlendirmeciler tarafından temsil edildiğini belirtir. Söz konusu “profesyonel değerlendirmeler”, yani ince-

leme, karşılaştırma, rehberlik sağlama vs faaliyetleri, herhangi bir kültürde, tanışıklar arasında daha serbest biçimde değiş tokuş edilen “koşula bağlı değer’e ilişkin gözlem ve tahminler”in, daha “özelleşmiş ve metalaşmış” türleridir. “Koşula bağlı değer” bir konuda yürütülen bir hükmün, değişkenlere bağlı olduğunu gösterir. Örneğin bir şeyin “güzel” olduğunu söylediğimiz zaman (“evrenselci” olmadığımız takdirde!) dikkate aldığımız “ne”ye ve “kim”e göre güzel olduğu soruları, bu değişkenlerin varlığını temsil eder. Bu tür “meta”lar için para ödemiyor olsak da, minnettarlık ve takdir duygulanı üzerinden bir başka çeşit “ödeme”de bulunuruz. Buna göre, “eleştiri faaliyeti”nin bizzat kendisi “dikkate alınacak ölçüde değeri olan bir meta” niteliğindedir.

Smith’e göre, işini bilen ve etkili değerlendirmeciler, pazar araştırmacılarınınkine çok benzer bir biçimde hareket ederler. Aslında “pazar araştırması” da, her değerlendirmecinin zorunlu olarak gerçekleştirdiği, “hesap ve örneklendirmenin ileri derecede özelleşmiş ve metalaşmış bir versiyonu”ndan başka bir şey değildir. Profesyonel değerlendirmeciler, tipik biçimde, olabildiği kadar geniş bir müşteri grubunu elde tutmaya çalışacaktır; ancak bu grubun büyüklüğü daima sınırlı kalır, çünkü “birisinin için besin olan öbürü için zehirdir” sözü gereğince, herkesi aynı biçimde memnun edecek şeyler bulmak mümkün değildir. Şu halde, ister profesyonel ister amatörce olsun, “dilsel yargıların”, klasik “estetik değer felsefesi” terimleriyle “evrensel olarak geçerlilik” ya da “herkes tarafından benimsenebilirlik iddiası”nda bulunmak yerine, belirli kişilere ya da topluluklara göre biçilmesi ve hedeflenmesi arzu edilir (Smith, 98-9, 103-4).

⁸³ Hohendahl, Duncan’ın tanımlarının 1950’li yıllarda geçerli olan Yeni Eleştiri ekolünün etkilerini yansıttığı kanısındadır. Duncan’ın kurduğu model, edebiyat eleştirisinin dayandığı sosyal temelin önemli unsurlarını anlamaya yardım eden iletişim sistemlerine olanak verir. Öte yandan, bu sistemin tarihsel boyutuna iki aşama daha eklenmelidir: Öncelikle, söz konusu tipoloji, tarihsel materyale göre farklılaştırılmalıdır; böylece yalnızca “uzun erimli dönemler” (epoch) değil, “daha kısa zaman evreleri” de birbirinden ayrılabilir. Bunun dışında, bir tipten diğerine evrim, yalnızca bir değişiklik olarak değil, “bu değişikliğin meydana geldiği süreç” olarak da, eşzamanlı biçimde, yeniden kurgulanmalıdır (Hohendahl, 236-7).

⁸⁴ Sosyal sınıf kavramından yola çıkarsak şu soruyu sorabiliriz: Tüketilen sanatın türü mü tüketiciye statü kazandırır, yoksa kişilerin sahip oldukları statü mü hangi tür eserlere yöneleceklerini belirlemektedir? Platon “doğru kişilerin zevki”nin sanat için iyi bir ölçüt olduğunu söyler. Shrum’a göre, Bourdieu’nün kuramı bu görüşün en gelişkin örneğini oluşturur: Zevk tercihleri sınıf pozisyonuna göre belirlenir. Kültür bir tür kapital olup, statünün oluşturulması ve devamında kullanılır. Şu halde sosyal sınıf

ile kültürel tercihler arasında bir bağlantı olduğu söylenebilir. Ancak bu bağlantıların hepsi bir arada değerlendirilemez. Örneğin, Gans'in terminolojisi kullanılırsa, "zevk topluluğu" ve "zevk kültürü"nün tam olarak özdeş olduğunu söylemek güçtür. Bir "zevk topluluğu" aynı zevk ve estetik standartları olan kişilerden oluşur. Ancak, bir defasında yalnızca bir dizi ölçütün, tek bir zevkin geçerli olacağını kabul etmek zorunlu mudur? Belirli sınıfların, örneğin yüksek eğitilmiş ve yüksek gelir sahibi kişilerin opera, senfoni ve tiyatroya gittikleri bilinmektedir; bu durum söz konusu sanatların "sınıf işaretleri" olarak değerlendirilmesine olanak verir. Ancak sınıf kuramıyla ilgili görüşün şöyle bir sorunu vardır: Opera bir üst sınıf göstergesi olabilir, ancak bunun tersi geçerli değildir. Üst sınıflar rahatlıkla alt sınıfların eğlencelerine katılabilir, örneğin televizyon seyredebilir, dedektif romanları ya da bilimkurgu kitapları okuyabilir (Shrum, 31-2).

⁸⁵ "Değerlendirme standartları"nın önemi, eserin kültürel hiyerarşi içindeki yerine bağlı olarak artar. Yüksek sanat için statü pazarlığı, kişisel olmayan "standartlar" üzerinden gerçekleştirilir. Burada sanat yapıtına verilen kişisel tepkiden çok, yapıtın bazı kurallara uygun olup olmadığı söz konusu edilmektedir. *Değerlendirme aynı zamanda gerekçelendirilmelidir. Yüksek sanatta bir eser iyi olduğu için sevilir. Popüler sanatta ise bir eser sevildiği için iyidir* (Shrum, 53).

⁸⁶ Shrum, kendi fikrinin, modern dünyada "eleştiri"nin "türlerin statüsü" ile bağlantılı bulunduğu ve sanat konusundaki konuşmalarda "temel bir gönderme noktası teşkil ettiği" yolunda olduğunu belirtir. *Sanat üzerine söyleşi çoğu kez sözü edilen yapıtları bizzat deneyimlememiş ve deneyimlemeyecek olan kişiler arasında geçer. Kültürel nesnelerde statülerini yüksek ya da alçak olarak niteleyebileceğimiz içsel özellikler yoktur; kültürel hiyerarşi keşfedilen değil inşa edilen bir şeydir* (Shrum, 28, 207).

⁸⁷ Melvin Tumin, *Social Stratification: The Forms and Functions of Inequality*, 1985.

⁸⁸ "Meşru eleştirmen"ler bir tür gizem dinine kabul edilmiş olan, bir diğer deyişle, belirli bir grubun estetik anlayışını benimsemiş kişiler şeklinde tanımlanabilir. Bu gruplar doğal olarak birbirlerine hayran olan bireylerden oluşan topluluklardır (Schücking, 30).

⁸⁹ Zevk konusunda ortak ilkelerin araştırılması ancak bulunamamasının bir sonucu, eleştirmenlerin okur beklentilerini gitgide daha çok dikkate almaları ve ortak standartlarla ilgili yeni bilgileri bu şekilde edinmeleriydi (Lowenthal, 103). Konuya farklı bir perspektiften bakan Hohendahl ise, sanat eleştirisinin "değer biçicilik işlevi"nin, sanat yapıtı ile toplum arasındaki "geleneksel aracı rolü"nden ayrılınca otoriter bir nitelik kazandığını belirtir. Kendi istisnai yeteneklerinden emin olan seçkinler, tartışma zemininden çekilerek irrasyonel bir tavır takınıyorlardı. Eleştirmenin ir-

rasyonel form içindeki rolü, modern kültür endüstrisi düzeneği içinde kendisine verilen yere uyuyordu; böylece başlangıçtaki “muhalif” pozisyonunu da kaybetmiş oluyordu (Hohendahl, 75).

- ⁹⁰ Çeşitli ülkelerde edebiyat eleştirisinin işlevinin ve “eleştirmen”in pozisyonunun farklılık gösterdiği belirtilmelidir. Örneğin Hohendahl Amerika’da dergi türü yayın organlarında yazan eleştirmenlerin genel olarak akademi mensubu profesörler olduğunu kaydeder. Bu kişilerin ana gelir kaynakları bu tür yazılar değildir. Basında çalışan ve akademik olmayan yazarların ise temel gelirleri bu tür faaliyet kapsamında gerçekleşir. Bu nedenle okurlarını ve dolayısıyla işlerini korumak zorundadırlar (Hohendahl, 13-14).
- ⁹¹ Smith, bir yapıtın değerlendirilmesinde en geçerli yöntemin “zamanın sınavı” olduğu yolundaki görüşü şu şekilde eleştirir: “Zamanın sınavı”, şahsi olmayan ve tarafsız bir mekânizma değildir, çünkü bu sınavın aracısı olan kurumlar ve kişiler tarafından yönetilir; bir diğer deyişle, “zamanın seçtiği ve muhafaza ettiği metinler” aslında daima bu kişilerin ihtiyaç, ilgi, kaynak ve amaçlarına uyacak metinler olacaktır. Sınama mekânizması zamanla birikerek yoğunlaşan eğilimler taşımaktadır. Kültürel güce sahip olanlar da sosyal, ekonomik ve politik olarak kurumsallaşmış sınıfların üyeleri olma eğilimindedir (Smith, 43-6).
- ⁹² Hohendahl’a göre, Schücking’in görüşlerini dayandırdığı “zevk kategorisi” sosyal gruplar tarafından değil, salon, kulüp vs özel organizasyonlar tarafından oluşturulur; bu organizasyonların kendileri, daha kapsayıcı bir kurum olan “kamusal alan” a yönelmektedir (Hohendahl, 235).
- ⁹³ Hohendahl’a göre, sanatsal ürünlerin olduğu kadar normların da doğru- dan doğruya okur tarafından belirlendiği kabul edilirse, edebiyat sistemi toplumun sahip olduğu sosyal gruplar kadar çok parçaya ayrılmış olur. Hohendahl’a göre bu, Schücking’in de işlediği bir hatadır: *Schücking, edebiyat tarihinin işlevini, zevkler arasında hakemlik yaparak edebi beğeniye yön veren tiplerin tarihi olmaya dönüştürür*. Buna göre, “spesifik sosyal grupların ihtiyaçları” Schücking için “zevk tercihleri” olarak ortaya çıkar; bu durum, “söz konusu tercihlere karşılık veren ürünler” in üretimine neden olur. Bu tür bir neden-sonuç ilişkisinde, edebiyat sisteminin analitik olarak devam ettirilmesi gereken birliği ve göreceli bağımsızlığı kaybolur (Hohendahl, 234).
- ⁹⁴ Yukarıdaki analiz Leavis’lerin 1930’lu yıllarda İngiltere’deki duruma ilişkin görüşleriyle benzerlik taşımaktadır. Öte yandan şunu kaydetmek istiyorum: Popüler kültürün bir olgu olarak varlığını reddetmek mümkün değildir. Ancak bütün kültür ve zevk topluluklarının dengeli biçimde dağıldığı bir toplum hayal etmek de meşru bir beklenti sayılmalıdır. Yukarıdaki analizde vurgulanan husus, *yüksek kültürün ülkemiz koşullarında gerçekleşmemesi, ancak var olduğuna ilişkin bir yanılsama halidir*. Bu

yanılsama hali “orta zevk toplulukları”na ait yazar ve yapıtların “yüksek zevk toplulukları” olma iddialarından ve kamuoyunu bu doğrultuda ikna etmelerinden kaynaklanmaktadır.

- ⁹⁵ Zevk kavramı üzerine çalışmalar 17. ve 18. yy’larda, Hume, Gerard, Burke gibi İskoç ve İngiliz felsefecilerle başlamıştır (Dorfles, 27).
- ⁹⁶ Bu açıklamanın asimetrik yönü, geleneksel bilim felsefesindeki rasyonel ya da gerçek inanç denilen (Dünya’nın Güneş’in etrafında dönmesi gibi) inançların inanılabilirliğini rasyonel ya da doğru olmalarıyla, (Güneş’in Dünya’nın etrafında dönmesi gibi) diğer inançların inanılabilirliğini ise tarihsel, kurumsal, sosyal, psikolojik ve diğer dışsal etkenlerle açıklama eğilimini hatırlatır. Smith, bu yaklaşımı eleştiren Barry Barnes ve David Bloor’un postulatlarından söz eder. Buna göre, istisnasız olarak bütün inançlar, inanılmalarına yol açan spesifik yerel koşullar belirlenerek açıklanmalıdır (Smith, 36).
- ⁹⁷ Smith, -Richards’a ait- başarısız bir şairin şiirini beğenen kişinin karmaşık bir çevrede hayatta kalma yeteneğinden yoksun olması ve dolayısıyla biyolojik olarak uygun olmaması görüşünü bu noktada anar.
- ⁹⁸ Bu ikili açıklamanın yerine her iki durumu da simetrik biçimde açıklayabilecek tek bir açıklamanın geçmesi mümkündür: Buna göre, “değerlendirme farklılıkları” ve kötü zevkin tezahürü ile “değerlendirme uyuşmaları” ve iyi zevkin tezahürü aynı dinamiklerin ürünüdür. Bu hususlar sanat eserlerinden yaşama biçimlerine, yiyecek türlerinden mantık ve fikir yürütme türlerine kadar genel insan tercihleri ya da zevkler için ayrıntılandırılabilir (Smith, 39).
- ⁹⁹ Belirli bir topluluğun üyeleri olarak iletişimde bulunan bireysel özneler arasında, “koşullu durumlar”ın “bir arada ortaya çıkması”, bu kişiler için koşula bağlı olmayan durumlar şeklinde algılanacak ve böyle işlev görecektir (Smith, 40).
- ¹⁰⁰ Burada yapılan sınıflandırma Levine ve Gans’in görüşleri çerçevesinde tanımladığımız “prestijli grup üyesi” kavramını ve topluluk fikrinin bu bireylerin beklentileri doğrultusunda oluşmasına ilişkin mekânizmayı çağırıştır. Kimin görüşlerinin geçerli olacağı konusu bir tür alışveriş çerçevesinde belirlenmektedir. Eleştirmenlerin de içinde bulunduğu hakim bireyler, topluluğa görüşlerini “ödünç” vermekte ve onları bu şekilde denetlemekte, sıradan grup üyeleri ise hakim üyelerin prestijinden yararlanmaktadırlar.
- ¹⁰¹ Smith değerlendirme faaliyetinin kaçınılmaz olduğunu vurgular; varoluş, değer yargısında bulunmayı zorunlu kılar (Smith, 42).
- ¹⁰² Türkçedeki “zevkler ve renkler tartışılmaz” ifadesi aynı düşüncenin farklı toplumlarda ortaya çıkışını örnekendirir.
- ¹⁰³ Smith’e göre, Kant’ın “duyum” dediği ve bizim de duygu ya da “algı” olarak

nitelediğimiz şey, günümüzde, “öznenin kendi bireysel tarihinin ürettiği, yine kendine ait sistemin mevcut durumuna bağlı olarak yine kendi çevresinden seçtiği ve bir araya getirdiği elemanların tümel alışverişinin karmaşık biçimde koşula bağlı ürünü” olarak anlaşılmaktadır (Smith, 68-9).

¹⁰⁴ Bourdieu, zevklerin öngörülebilir biçimde kümelenmesini ve sosyal katmanlaşmayla bir arada gördüğünü belirtir; bunun nedeni, kültürel ürünlerin tüketiminin ve bu konulardaki yetkinliğin hayat içinde öğrenilmesi ve bu öğrenmenin de, sınıf kökenlerine ve bu kökenlerin sağladığı formel ve enformel eğitim tiplerine dayanmasıdır. Bourdieu’nün vurguladığı husus şudur: “Öğrenilmiş” kültürel tüketim izlekleri, “içsel tercihler” olarak deneyimlendikleri ve farklı doğal yönelimlerin ve yeteneklerin kanıtı olarak yorumlandıkları için, “zevk” bir yandan da “sosyal olarak hakim olanın gücü”nün meşrulaştırılması işlevini taşır. Bu süreç, yalnızca bundan yarar sağlayanlar tarafından değil, (hükmedilme pozisyonlarını haklı çıkardığı) “hükmedilenler” de dahil, herkes tarafından kabul edilir ve tekrar tekrar üretilir.

¹⁰⁵ Bu yaklaşımın “Aydınlanma”nın temel fikirlerinden biri olduğu ve Calinescu’nun görüşleri çerçevesinde ele aldığımız birinci modern kesimlerin yaklaşımının da temelinde bulunduğu unutulmamalıdır. Eşit koşullarda bulunan bireylerin standart bir gelişme göstereceğine ilişkin inanç daha sonraki insanlık deneyimi tarafından doğrulanmamıştır.

¹⁰⁶ Anahatlarıyla gördüğümüz bu gelişmenin bazı ayrıntıları şu sorular üzerinden ele alınabilir: Aristokrasinin egemenliğinden burjuvazinin egemenliğine doğru yol alınırken neler olmuştu? Sınıfsal yapıdan bağımsız bir edebiyat olabilir miydi? Böyle bir edebiyatın doğması için uygun koşullar hangileriydi? Schücking, edebiyat tarihçisi Vossler’in edebiyat ve bilimin “zengin topraklar”da yetişeceğine ilişkin görüşlerini anımsatarak, ekonomi-edebiyat ilişkisini sorgular. Sosyolojik bir perspektiften bakıldığında, edebiyat tarihi, genellemelere fazla güvenilmemesi gerektiğini göstermektedir; öncelikle, ekonomik açıdan “zengin toprak”, kendi başına yeterli bir ölçüt değildir. Schücking, yaratıcı edebiyat faaliyetinin maddi koşullardan bağımsız olup olamayacağı konusunda, bazı popüler formlar için böyle bir durumun olabileceğini, ancak belirli bir isme bağlı büyük sanat yapıtları söz konusu olduğunda, ele aldığı dönem itibarıyla, aristokratların desteğinin vazgeçilmez olduğunu anımsatır (Schücking, 9-10).

¹⁰⁷ Schücking, edebiyat tarihçisi Wetz’in, 18. yy’da “klasisizmden duygusalığa doğru büyük bir zevk devrimi” olduğunu kaydettiğini belirtir. Ancak bu ifade olgulara uymakta mıdır? Walpole, “Düşünen kişi için hayat komedidir, hisseden kişi için ise trajedidir,” der. Devrin egemen grubu olan aristokrasi ise eğlenceli olanı tercih eder; hayatı geleceğe dayalıdır, bireye değil tipe yönelir. Duyguların olduğu gibi ifade edilmesi aristokrat

açısından nahoş bir durumdur. Dolayısıyla aristokratın sanat karşısındaki tutumu bir tür dekorasyon ve hayatı güzelleştirme faaliyetinden ibarettir. Schücking bu iddiaların bir kural oluşturmaya yetip yetmeyeceğini sorar. Aristokrasinin dekorasyon merakının kitsch'in yüzey yapılarıyla ilgili eğilimleri bağlamında düşünülmesi gerektiğini burada hatırlatalım. Schücking, olup bitenin sadece eski zevkin yerini yeni bir zevkin alması olarak tanımlanamayacağı kanısındadır; burada ortaya çıkan şey, bir zevkin dönüşürülmesinden çok, bazı kişilerin yeni bir zevkin savunucuları haline gelmeleri olgusudur. Bu kapsamda, diğer sosyal etkenler de devrededir. Schücking'e göre, zevke ilişkin bir sürekliliği, yalnızca sosyal yapıdaki bir süreklilik garanti edebilir (Schücking, 80-3).

¹⁰⁸ 19. yy'ın sonlarına doğru ortaya çıkmaya başlayan ve hayatı gerçekten olduğu gibi yansıtmaya iddiasında bulunan "Natürализм", önceleri ancak küçük gruplar için geçerli bir sanat anlayışını ifade ediyordu. Schücking, 90'lı yıllarda eski anlayışın sözcülerinin aktif bir biçimde Natüralistleri eleştirdiklerini (örneğin Zola'nın Henry James tarafından "avam" olarak nitelenmesi bu kapsamdadır) ve bu eleştirilerin, daima, sanatın ne olması gerektiğine ilişkin sorular çerçevesinde biçimlendiğini, ancak nihai olarak, sanat söz konusu olduğunda '-meli, -malı' eklerinin değil '-ecek, -acak' eklerinin işlevsel olduğunu belirten yeni yaklaşımın geçerli olduğunu belirtir (Schücking, 35).

¹⁰⁹ Bu bağlamda şu sorular sorulabilir: Yeni bir yazarı okumayı nasıl kabul ederiz? Örneğin ayrı bir bölüm olarak ele aldığımız ve konumuz açısından bir laboratuvar işlevi gören Edebi Heyet'te kitap seçimi, üyelerin önerisiyle yapılıyordu. Önerilen yazarı nereden biliyorduk? Gazetelerin edebiyat eklerinin etkisiyle mi? Arkadaş tavsiyesiyle mi? Grubun meslekten edebiyatçı üyeleri, seçimleri etkileyebiliyor muydu? Eski edebiyatımıza ait yazar ve kitap seçiminde kanon ve müfredat belirleyici bir rol oynuyordu diyebiliriz.

¹¹⁰ 19. yy'ın ilk yarısında sanattan söz açıldığında kendisine göndermede bulunulan kişi şairken, yüzyıl sonunda bu kişi ressamdı (Schücking, 36).

¹¹¹ Öte yandan, kamuoyunu arzu edilen yöne çekme girişimleri, daima arzu edilen sonucu vermez; ya da sanatçının bazı fedakârlıklarda bulunmasını gerektirir. Özellikle, yetenekli bir sanatçı için, dönemin "hakim zevk"ine uyduğunu göstermemesi halinde başarısız olma riski ortaya çıkacaktır. Schücking'e göre, "büyük yetenek" in daima kendisini ifade yollarını bulacağı ve kural olarak susturulmayı reddeden güçlü bir iradeyle bir arada olduğu söylenebilirse de, gerçek bundan farklıdır. Sanatçının kendisine güvenebilmesi için, öncelikle başkalarının güvenini hissetmesi gerekir. Sanatçının önündeki en temel zorluk, "kanatlarının daha başlangıçta kırılması"dır. Schücking, sanatsal yaratım süreci içinde, sanatçının ken-

di zihninde “eserin imgesi”ni gördüğü bir an geldiğini söyler; bu hal, eserin ele aldığı problemlerin dörtte üçünün çözüldüğü anlamına gelir; ancak yaratıcı sürecin bu noktada durması tehlikesi de mevcuttur. Eğer sanatçı bu evrede teşvik görmezse, yaratıcı sürecin gerektirdiği detaylı çalışma evresine geçemeyebilir. Teşvik ise kamuoyunun yaklaşımında yatmaktadır. Maddi koşulların sorun olmadığı zamanlarda, kamuoyu çoğu kez tek bir birey tarafından temsil edilir. Bu durum “ideal okur” kavramını düşünmemize yol açar. Bazı durumlarda “ideal okur”un psikanalitik bir kavram olan “ego ideali”ni temsil etmesi ve bu kişinin bizzat yazarın kendisi olması da mümkündür. Yukarıdaki konular kapsamında, “zevk eğilimi” kavramından söz edilmesi yerinde olacaktır: *Bireysel sanat yapıtlarında benzer özelliklerin ortaya çıkması hali, genel itibarıyla, bir “zevk eğilimi” olarak kabul edilir*; bu olgunun nedeni bazı yapıtların kazanmış olduğu başarıdır. Burada söz konusu olan, bilinçli bir süreç değildir; bir sanat yapıtının diğer sanat yapıtlarını etkilemesi, sanatın doğasında mevcut bir durumdur; özellikle sanatçılar diğer sanatçılarla yakınlık kurma ihtiyacındadır. En kapsayıcı atmosfer bile sanatçı için diğer sanatçıların çalışmaları ve tepkileri kadar uyarıcı değildir; buna göre sanatçı için “sadece kendileri de yetenekli olanlar”ın değerlendirmeleri anlamlıdır. Bu nedenle, zaman zaman sanatçılar arasında grupların oluştuğunu görürüz ki, bu da sanatın ilerlemesi açısından önemlidir. Bu tür bir grubun oluşturulamaması halinde, sanatsal yaratımın daha güç gerçekleştiği düşünülmektedir. Bu teze göre, örneğin Elizabeth dönemi tiyatrosunun başarısı, bütün yeteneklerin Londra’da toplanmasıyla ilgiliydi. Böyle bir toparlanma halinde, yeni bir ekolün ortaya çıkması nispeten kolay olmaktadır. Modern dönemde, bu tür kişisel iletişim artık gerekli sayılmasa da, sanatçılar arası etkileşimin başka biçimlerde gerçekleştiği söylenebilir; etkileri açısından, süreç benzer özellikler taşır (Schücking, 46, 49).

¹¹² Zevk yapılanmalarından söz ederken ele aldığımız “omnivor” (hepçil ya da her şeyi yiyen!) kategorisini bu bağlamda anımsatmak isterim. Her şeyden hoşlanan bu grup aslında bir tür “geride kalma endişesi” yaşayan insanları temsil eder de diyebiliriz. Zevk akımı kavramı, zevk grupları kapsamında düşünülmelidir. Bu açıdan Gans’ın görüşlerine dönmek yararlı olacaktır.

¹¹³ Çocukluğumda -acak, -ecek ekinin uğradığı bir dönüşümü bu konuda örnek olarak verebilirim. 70’li yıllarda bu ek ses uyumu dikkate alınmaksızın -cek biçiminde bir kısaltmaya uğramıştı ve bu durum önceleri çok yadırganıyordu: “Ne olacak” cümlesinin İstanbul Türkçesinde duyulan “n’olucak” biçimindeki kısaltması “no’lcek” biçimine dönüşmüştü ve bu “yenilik” birçok kişi tarafından benimsenmiş görünüyordu! Yakın bir geçmişte yaygınlaşan, “gibi” edatının, zamanda yaklaşıklık gösteren “civarında”, “sı-

ralarında”, “sularında”, “-e doğru” vs formların yerini alması olgusu da bu tür bir moda göstergesi olarak kabul edilebilir. Buna göre “saat dört civarında” değil “saat dört gibi” buluşmak daha çağdaş bir tınıya sahiptir! Aynı şekilde “zevk almak” yerine “keyif almak” daha geçerli bir duygu halini gösteriyor olabilir! Belirli gençlik kesimleri arasında -a ve -e seslerinin ara formlar oluşturacak biçimde telaffuzu da bu kapsamda düşünülebilir. Buna benzer biçimde, bir süre önce moda olan ve özellikle yakın gelecek planlaması kapsamında kullanılan “cafeye gitmece, kitap okumaca, sahile çıkmaca” tarzı kullanımlar da bu şekilde düşünülebilir. Yukarıdaki örneklerde, önce farklı olan ve bu farklılıkla dikkat çekmek isteyen, daha sonra ise yaygınlaşan kullanıma uyarak “geride kalmama”ya çalışan bir kullanıcı tutumuyla karşılaştığımız söylenebilir. Bu kullanımlar, önce belirli bir kesimin tepkisini uyandırmakta, bu tepki daha sonra yumuşamaktadır.

¹¹⁴ Özellikle Şklovski’nin *Theory of Prose*’u aydınlatıcı bir yapıt olarak dikkat çeker.

¹¹⁵ Bourdieu’nün kuramının da bu kapsamda hatırlanması yararlı olacaktır. Schücking’in geliştirdiği “zevk yayıcı tip” kavramı söz edilen yazarın görüşlerinin bir tamamlayıcısı olarak düşünülebilir.

¹¹⁶ “Zevk yayıcı tip” kavramı farklı bölümlerde ele aldığımız birinci ve ikinci modernizm ve Broch’un geliştirdiği “zevksiz&rgörgüsüz” (kitsch-man) kavramı çerçevesinde düşünülmelidir.

¹¹⁷ Konuya karşılaştırmalı bir perspektiften bakarsak, Schücking’in tanımlarının, Bourdieu’nün “hakim zevk grubu” kavramı çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiği açıktır.

¹¹⁸ Kitsch ve “düşük maliyet” arasındaki çağrışım kaçınılmaz olmakla birlikte, bu özelliği tek ölçüt olarak kabul etmek yanıltıcı sonuçlara yol açar; çünkü maliyet görelî bir konudur. Üst-orta sınıf için ucuz sayılan şey, hali vakti pek yerinde olmayan birisi için caydırıcı derecede pahalı olabilir. Bazen “kötü zevk” sahiplerinin kendi “gösteriş beklentileri”ni karşılamak üzere önemli parasal harcamalar yaptıkları da görülmektedir. Nitekim kitsch nesneler bazen zenginlere özgü bir ayrıcalığı temsil eder; öte yandan, pahalı olmadığı zaman bile, kitsch’te “zenginlik ve bolluk imaları” hissedilir; altın ve gümüş taklidi nesneler, *La belle époque* (1871-1914) döneminin üst sınıf kitsch nesneleri bu türden örneklerdir. Günümüzün yeni-kitsch üslubu ise varlıklı tüketici toplumunun ihtiyaçlarına karşılık vermeye yönelmektedir. Öte yandan, kitsch’in daha aşağı formlarının tatmin ettiği türden zevk ile “popüler zevk” karıştırılmamalıdır: Macdonald’a göre, halk sanatı aşağıdan yukarıya doğru büyürken, kitle kültürü yukarıdan empoze edilir (Calinescu, 242-3).

¹¹⁹ Bu çerçevede, kitsch olgusunu açıklayan üç hipotezden söz edilebilir: 1- Kitsch’te çoğu kez bir “üstünkörülük” vardır. 2- Kitsch görelî olarak

ucuzdur. 3- Estetik açıdan ıvır zıvır ya da “tapon” olarak düşünülebilir. Yine bu bağlamda, kitsch kavramının “estetik üretim” ya da “estetik kabul alanı”yla hiç ilişkisi olmayan nesne ve durumlara uygulanamayacağı, “zevk yargısı” gerektiren konularda (yakın geçmişe kadar daima) “aşağılama” gösterecek biçimde kullanıldığı dikkate alınmalıdır.

¹²⁰ Kitsch’e yönelik eleştirel tutumun temelinde özgünlük ve değer kaygıları bulunmaktadır; bu anlamda kitsch “gerçek sanat”la zıtlık ilişkisi içinde düşünülmüştür. Kitsch’te “gerçek duygu”nun yerine “ağdalı ve özgün olmayan taklit çabaları”nın geçtiği kabul edilir; bu kapsamda kitsch kendine ait az sayıda özelliğe sahiptir ve bu özellikler de negatif nitelikleriyle dikkat çeker. Örneğin, Kundera açısından kitsch nesneye ait bir özellik olmaktan çok, deneyimin içinde gerçekleşen bir olgudur ve “yüzeysel-likten haz duyulması hali”ni gösterir. Greenberg’e göre kitsch’in yarattığı zaaf ancak avangard ile giderilebilir. Calinescu’nun da söylediği gibi, kitsch en yaygın ve tatmin edilmesi kolay estetik nostaljileri doyurmaya yönelik büyük bir güce sahiptir. *Bu kapsamda, kitsch kötü sanat olarak tanımlanamaz; kitsch sanat değildir.* Calinescu’ya göre, kitsch nesnenin içinde olmaktan çok “nesneye yönelik tepkinin içinde” yer almaktadır. Bourdieu da kitsch’in nesnenin içindeki özelliklerden kaynaklanmadığını, sınıf ayrımlarını muhafaza etmeye yönelik bir gösterge olduğunu belirtir: Kitsch’e yönelik tercih, zevksizlik işareti olduğu kadar, kolayla alışmayı, eğitimsizliği, sınıfsal farklılığı ya da “estetik açıdan yetersiz olana ilişkin ironik ve bilgiççe bir hoşlanma”yı da gösterebilir (Kjellman-Chapin, IX-XIII).

¹²¹ Enis Batur, Rabia Hatun’un şiirlerini derleyen bir çalışmaya yazdığı önsözde bu konuda ilginç şeyler söyler:

Gerçi “rûbai” değildir Rabia Hatun şiirleri, bire kıt’adır; gene de, o dörtlükleri karşılaştırmak gerekir, ileri-geri hareket ederek: Önce Yahya Kemal’in, sonra Nazım’ın rûbai çalışmalarıyla; minör bir çizgide de olsa, Fuat Bayramoğlu’nunkilere, hatta Arif Nihat Asya’nınkilere, giderek Attila İlhan’a bakmak gerekir. Bir etki geçişiminden söz edilebilir mi? Özellikle 1970 kavşağında gelenek deposuna eğilen yenilikçi şairler üzerinde Rabia Hatun’un edasının bir payı gözlemlenebilir mi? (Bkz. Rabia Hatun *Tuhaf Bir Kıyamet + Kırkbir Şiir*, 11).

¹²² Roland Barthes’a göre, kitsch üst seviyeden estetik değerlerin tanındığını ima eder; o nedenle “yüksek kitsch” kavramı bir çelişkiyi göstermez, çünkü kitsch’in içinde kültürel kapital mevcuttur. Bu açıdan bakıldığında, kitsch’in temel işlevi, elit ve halk kültürleri arasında bir köprü oluşturmaktır; bu yüzden kitsch’i yalnızca altkültürün bir unsuru olarak tanımlamak hatalıdır (Tiffany, 28).

Bu noktada “lümper/serseri bilgeliği”nden söz edilmelidir: İnternet

ortamında ve özellikle “kamyon arkası yazıları”nda ortaya çıkan “veciz” ifadelerde, atasözü, özlü söz, deyim gibi “forma ilişkin tasarruf ve içerik yoğunluğu”yla karakterize olan türlere yönelik bir nevi (yanlış) algılama görülür. Gözlemlediğimiz metinler, özlü sözlerle ilişkin formal özelliklerin yazarlarca “tanındığını” ortaya koymaktadır. Ancak bu tanımaya eşlik etmesi beklenecek “anlamli” (significant) içerik oluşturma girişimi çoğu kez başarısızdır. “İnternet ve kamyon arkası bilgeliği”, özlü sözün arınmışlığının yerine bir tür ilkel teşhirciliği geçirir. Bu durumun sonucu olarak, beklenen “bilgelik anlatısı”nın sağlayacağı “yücelme” duygusunun yerine, grotesk’in doğurduğu “skandal komiği” geçer. Bu sonucun başlıca nedeni, kanımca, özlü sözün formal ekonomisine hakim olan temel ilkenin, bir diğer deyişle, sözdizimi ve sözcük seçimine ilişkin tasarruf ve simetri prensibinin, mekânîk bir olgu olarak algılanması ve içerikle ilişkisinin doğru kurulamamasıdır. İkinci problem doğrudan içeriğe ilişkindir ve “tefekür”e ilişkin bir yetersizliğin işareti olarak görülmelidir. Tipik kamyon yazısında, soyutlama üzerinden oluşturulması beklenen kapsayıcı ifadenin temsil ettiği anonim bilgeliğin yerini, egotistik, bencil bir “ben”in temsil ettiği bir başka anonim kimlik almıştır. Yaratıcı ve kendine özgü olması beklenen ifade, taklitçi ve banal bir klişe olmanın ötesine gidemez. Bu kimlik, bireysel bazda, söz konusu yazıyla özdeşleşim kurduğu oranda “zevksiz/görgüsüz” (kitsch-man) vasıflarını taşıyan kişidir. Bu durumun bir istisnası, çoğu zaman “pun” (eşsesli kelime oyunu) üzerinden oluşturulan ve doğrudan komiğe yönelen kamyon arkası yazılarında görülür.

- ¹²³ Tiffany, Jeffrey’in kitsch’e ilişkin tanımı ile modernist kitsch tanımları arasındaki farka dikkat çeker: Jeffrey, kitsch’in “çocuksu özentililik”ini kabul etmekle birlikte, “içsel güzellik”ini de dikkate alır ve popüler şiirin daha sınırlı zevklere hitap eden (“okur tepkisi” kapsamında bir modele dayalıdır) bir değere sahip olduğunu söyler. “Tekrar unsuru”na bağlı olarak “yoğun” zevkler taşıyor olması, kitsch’in “yaygın” sosyal etkisini açıklar (Tiffany, 29).
- ¹²⁴ İmalat sanayiinin ürün dönüştürme hızı, “kalıcı” nesnelerin “görelî geçiciliğini” vurgulamaktadır. Endüstriyel süreçlerin “tıpkı üretim” sağlama özelliği, estetikle uğraşanları baştan beri uğraştıran bir sorunsal oluşturur (McHale, 103).
- ¹²⁵ Kitsch’in dayandığı büyük psikolojik buluş, sanat ve kültürle ilgili hemen her şeyin, “anlık tüketim” amacıyla kullanılabilir olduğunun keşfedilmesidir. “Modern yontulmamış (philistine)”, ortalama bir tüketici gibi davranarak, sanat yapıtının estetik ehemmiyetini ona materyal anlamda zarar vermeden tahrip edebilir: “Kültür endüstrisi”nin ortalama insanın hoşuna gidebilecek her şeyi taklit etmesi, çoğaltması ve standardize etme-

si mümkündür; sanat nesneleri için “biricik” olma ya da “nadir” olma hali artık anakronistik özellikler haline gelmiştir. Bu durumda kitsch “etkin sanat” özelliği taşır; “tüketici ahlakının ve estetiği”nin kazandığı zaferin doğrudan bir belirtisidir. Buna göre, kitsch orta sınıf zevkinin ve boş zaman hedonizminin bir ifadesi, bir tür ideoloji (estetik sahte bilinç) olarak spontane bir biçimde ortaya çıkmış olup, “üst sınıflar tarafından çalışan sınıfları devrim yolundan saptırmak için özel olarak geliştirildiği görüşü” temelden yanlıştır (Calinescu, 247-248).

¹²⁶ Bazı çevrelerde, halk sanatının güzelliklerinin aristokratik, ölü kültürlerden kalan unsurlardan oluştuğu kabul edilmektedir. Örneğin “balad” türü halk tarafından yaratılmamıştır; kırsal aristokrasinin yarattığı bu form, yaratıcılar başka edebi formlara yönelirken, halkın diline yerleşmiştir. Makine çağına kadar “kültür”, kölelerin ve köle gibi çalışanların emeğine dayalı olarak boş zamanı olan insanların oluşturduğu bir alandı (Greenberg, 116, 120-3).

¹²⁷ Ortalama değerlerin yokluğu, kitsch’in yaygınlığını gösteren bir delildir. Bir dönemin üslubu genel olarak dehalarının eserleriyle belirlenir; buna karşılık malzemesi ortalama eserden kaynaklanır... Romantizm ortalama değerler üretemeyen bir akımdır... Kitsch, romantizmden kaynaklanır (Broch, 52-53).

¹²⁸ Platon’dan yola çıkarak, “güzellik” ve “gerçek”in bağlantılı olduğu ve ancak “formlar alanı”nda bilinebileceği görüşünden hareket eden Broch’a göre, *dünyevi insan için güzellik ve gerçeklik daima kısımdır ve bazı olgu ve nesnelerle sınırlıdır. Örneğin, Hristiyan sanatı, İsa’nın güzelliğini yakalamaya çalışır; ancak bu güzellik dünyevi değildir, tamamen yakalanamaz, kısmen temsil edilebilir. Buna karşılık, Romantizm, tam tersi bir yaklaşımdan hareket eder ve her bir sanat yapıtının amacının, kısmi değil “mutlak” güzellik olduğunu öne sürer. Bu, kendi içinde, sınırlı ve sonlu bir sistemdir; ahlaki değil estetik bir yapısı vardır, taklide dayanır.* Bu süreç kitsch’in özünü oluşturur; aynı zamanda Romantizm’le de bağlantılıdır çünkü dünyevi olan ebedi olanın seviyesine yükseltilmiştir. Bu yüzden, daha önce de söylendiği gibi, Romantizm, kendisi kitsch olmamakla birlikte, kitsch’in anası sayılır.

¹²⁹ Kitsch aynı zamanda “dünyevi ve göksel olanı birleştirme çabası” itibarıyla nevrotik bir özellik gösterir.

Kitsch, sahte bir ilişki kurduğu ve kişinin kendisini kandırmasını öngördüğü için, modern dünyayı etkileyen şizoid bir bölünmeyi gösterir. Hitler’in kitsch meraklısı olması bununla alakalıdır. Broch’a göre, orta sınıfın güzellik düşkünlüğü, dünyevi ve göksel olan arasında ayrım yapamamasından kaynaklanır (Holliday&Potts, 58-61).

¹³⁰ Broch’un kitsch roman konusundaki görüşlerinin Cawelti’nin görüşleri

bağlamında ele aldığımız formül yapılı edebi türlere ve özellikle de sosyal melodrama türüne uygulanabileceğini burada kaydedelim.

¹³¹ Tiffany'ye göre Broch, kitsch'in sanatla bağlantısını vurgular; öte yandan Broch'a göre, kitsch yalnızca sanata yönelik bir taklit ya da uzantı durumunu göstermez, kendine özgü bir otonomisi vardır ve kesinlikle "kötü sanat" kapsamında değerlendirilemez. Kitsch'in sanattan ayrılmasındaki zorluk, her iki sistemin de "güzellik" kavramını paylaşıyor olmalarıdır. *Güzellik ise sonsuz sayıda çoğaltılabilen bir nitelik olma özelliğini taşır*. Bu durumda, kitsch'in, tarihsel olarak "sanat"ı sistem ve karşı-sistem olarak ayıran bir bölünme'nin eseri olduğu ve bu bölünmenin şiirle başladığı düşünülüyorsa, şiir tarihi içinde bu bölünmenin izlerini aramalıdır. Marksist analizin öne sürdüğü gibi, kitsch endüstriyel kültürün öne çıkmasının bir sonucu mudur, yoksa Broch'un öne sürdüğü gibi, Romantizm'in özel bir ürünü müdür? Her iki görüş de "endüstriyel kültür"ün kitsch'in ifadesi açısından önemli olduğu noktasında bağdaştırılabilir. Ancak, kitsch'in şiirle başladığı düşüncesi doğruysa, Endüstriyel Devrim'in kitsch'in doğumundaki tek kaynak olduğu görüşü savunulamaz (Tiffany, 40-41).

¹³² Bu durum kullanıcı ve üretici yönelimli sanat tüketicileri arasındaki ayrım ilişkindir. Levine ve Gans'in görüşleri bu kapsamda düşünülmelidir. Bu kapsamda, nesnelerin "kitsch" olma özelliğini nasıl kazandığını ele alan Dorfler'a göre, bir sanat yapıtının bir unsurunun ya da bütünüünün, asıl yaratım amacından uzaklaştırılarak başka bir bağlama transfer edilmesi, bu sürecin tipik bir özelliğidir. Örneğin Pisa Kulesi bibloları, kulenin eğimi dolayısıyla oluşturduğu "kuraldan ayrılma hali"ni bir "tuhaflik" unsuru haline getirerek sömürmektedir. Kitsch'in bu uygulamasına paralel bir durum, bir şiir, resim ya da müzik unsurunun, bağlamından çıkarılarak, taşıdığı mesajı güçlendirecek biçimde yeniden kullanıma sokulması sırasında gerçekleşir. Burada mesajın "yabancılaştırılması" sayesinde, taşıdığı ifadenin gücü arttırılmaktadır. Kitsch'te ise süreç tam ters sonucu verir. Bir diğer husus, geçmişe ait ve "tek" olarak kalması amaçlanan sanat yapıtlarının çoğaltılması konusudur. Bu tür çoğaltmalar "kitsch" etkisi yaratmaktadır (Dorfler, 15-6, 19-20).

¹³³ Calinescu'ya göre, ister "statü arama" kuramını kabul edelim, ister "modern gündelik hayatın donukluğundan zevkli bir kaçış" görüşünü benimseyelim, kitsch kavramı "taklit", "sahtecilik", "kalplık", "estetik kandırma" ve "kendi kendini kandırma" kavramları etrafında toplanır diyebiliriz (Calinescu, 227-9).

¹³⁴ Calinescu'ya göre, Adorno'nun kuramında kabul edilmesi güç olan yan, "kitleler"in klasik Marksist anlamda "çalışan sınıf"la özdeş kabul edilmesidir. Aslında, popüler kültür, esas olarak "orta sınıfın psikolojik ihtiyaçları"na karşılık verir ve bu ihtiyaçları toplumun bütününe yaymaya

çalışır. Adorno'nun "oyalanma ihtiyacı"na ilişkin içgörüsü, uygulamanın alanı genişletilir ve kitle kültürünün üretim ve tüketim sürecinin tümüyle "insanın kendi kendisini kandırma ihtiyacı"ndan doğduğu kabul edilirse, doğru sayılmalıdır. Adorno'ya göre insanlar eğlenmek isterler; boş zamanlarında hem bir şeyler için "çaba göstermek"ten hem de "sıklamak"tan kurtulma ihtiyacıdadırlar. Ucuz ticari eğlence alanı bütünüyle bu ikili isteği yansıtır. Rahatlamaya olanak verir; çünkü belirli bir izlegi vardır ve önceden "sindirilmiştir" (Calinescu, 242).

¹³⁵ Calinescu, kitsch'in "dekorasyon ve eğlence sağlama işlevi"nden yola çıkarak, bu işlevin neden olduğu alışkanlığın, estetik değerler için tehdit oluşturduğunu kaydeder. "Zevksiz&görgüsüz"ün zengin bir kişi olması halinde, bu kişinin dokunduğu her şey kitsch haline gelecektir. "Zevksiz&görgüsüz", farkında olmadan, "estetik tepkinin bir parodisi"ni yapar. Calinescu, röprodüksiyonlarla karşılaşan bir izleyicinin, buna rağmen, nihai olarak gerçek bir resme uygun tepkiyi vermeyi başarabileceği kanısındadır (Holliday&Potts, 19).

¹³⁶ Vladimir Propp, Rus halk masallarını analiz ederek bu masalların ana bileşenlerini bir şema üzerinden göstermiştir. Buna göre, bütün peri masalları bu şemanın bileşenlerinden bir bölümüne sahiptir.

¹³⁷ Örtmece, kaba, çirkin, ahlâkdışı vs bulunan sözcüklerin başka sözcük ve ifadelerle karşılanmasına ilişkin bir yazınsal araçtır. Bu kapsamda örneğin tuvalet yerine lavabo, ölüm yerine vefat, eşek yerine merkep denmesi örtmece örneklerini oluşturur. Porno-kitsch gerçek bir pornografik üründe kullanılması beklenecek kelimeleri sözde estetize ederek izleyicisine sunar. Bu çerçevede erkek cinsel organının adı "zevk çubuğu" olabilirken kadın cinsel organının adı "bal kutusu" olarak sunulabilir. Böylece hem pornografiden hoşlanmak hem de onu terbiyelendirmek mümkün gözükmektedir. Bu tutum bir tür ikiyüzlülüğü ifade ettiği için eleştirilir.

¹³⁸ Buradaki tanımın aynı zamanda "narsistik kişilik" tipini gösterdiğini belirtmekte yarar görüyorum. Narsistik kişi erken büyümek ve kendi kendisine "annelik etmek" zorunda kalan bir birey olarak, kitsch'le ilişkilendirilebilir. Kitsch-camp ve eşcinsellik bağlantısı da yine narsisizm kapsamında dikkate alınmalıdır.

¹³⁹ Pascal, insanın temel sorunlarından birinin, yalnız kalmaya tahammül gösterememesi olduğunu söyler. Kitsch bu bağlamda kişinin "meşgul edilme ihtiyacı"na karşılık düşen bir olgu olarak tanımlanabilir.

¹⁴⁰ Giesz, Broch'un geliştirdiği "zevksiz&görgüsüz" kavramının, çoğu eleştirmen tarafından, kitsch kabul edilen nesnelerin analizinde kullanılmak için "fazlasıyla genel" bulunduğunu kaydeder. "Kitsch-nesne" üzerinde yoğunlaşan eleştirmenler, estetik açısından kitsch'i sanatla karşıtlık ilişkisi içine koyma eğilimi göstermektedir. Buna göre, kitsch kötü zevktir;

diletantizmdir, özgünlükten yoksundur ya da tamamen uzlaşısaldır; yüzeysel, ilkel ve yapmacıklı unsurlarla doludur. Buradan yola çıkılarak, kitsch'in sanat olmadığı sonucuna varılmaktadır. Giesz'e göre, kitsch olgusu, bu tarz bir eser üzerinde fikir yürüten kişinin "kitsch bilinci"ne bağlıdır. Giesz, "zevksiz&rgögüsüz" kavramının, "kitsch üretme ya da üretilmiş olan kitsch nesneden zevk alma yönündeki bir eğilim"i yansıttığını söyler. Öte yandan, zevk olgusunun yüzyıllar içinde bir kültürel çevreden öbürüne değişiklik göstermesi kitsch kavramının tanımlanmasının önünde bir engel oluşturmaktadır (Giesz, 158-9).

¹⁴¹ Kundera'nın bu içgörüsü, Janine Chasseguet-Smirgel'in *Creativity and Perversion*'daki görüşleri üzerinden ele alındığında anlam kazanır.

¹⁴² *The Lonely Crowd*'ın yazarı D. Riesman gibi kültür sosyologları bu konuyu ele alırken, yeni bir problem olan "kitlenin boş zamanı" olgusundan yola çıkar. Kitle turizmi de bu kapsamda ele alınması gereken bir olgudur (Giesz, 158).

¹⁴³ Camp kavramını tanıtan ve özellikle eşcinsellikle ilişkisini kuran Susan Sontag'dır. Camp çok kısaca, kitsch'e yönelik özel bir tutumu, bilinçli bir kitsch-severliği ifade eder. Camp'in kendine özgü bir sözcük dağarcığı oluşturduğu ve belirli bir dönem eşcinseller için kodlanmış bir dil oluşturmaya yardım ettiği de burada belirtilmelidir. Ancak günümüzde bu işlevini yitirmiş olup omnivor davranışın bir cephesi olarak değerlendirilebilir. Buna göre, camp ironik olma "iddiasında" bir tutumdur ve asıl işlevi kişinin zevkleri dolayısıyla eleştirilmesinin önüne geçmektir. Bu davranış, "düşündüklerinizin farkındayım ve belki ben de öyle düşünüyorum, ama yine de..." tavrı olarak niteleyebileceğimiz bir savunma tutumunu gösterir. Sosyal hiyerarşide geri düşmekten kaçınanlara özgü bir endişeyi yansıtır. Bu endişe bir meydan okuma tavrı olarak da ortaya çıkabilir!

¹⁴⁴ Calinescu, Alman oyun yazarı ve şair Frank Wedekind'in 1917 yılında yazdığı *Kitsch* adlı eserinde, kitsch'i Gotik, Rokoko ve Barok tarzlarının çağdaş formu olarak nitelendirdiğini anımsatır; buna göre, söz konusu tanımlama "modernliğin özü"nün kitsch olarak ifade edildiği ilk tanımlamalardan biridir. Burada, bütün olumsuz çağrışımlarına karşın, kitsch geniş bir tarihsel üslup, modern zamanların ruhunun belirgin bir tezahürü olarak görülür (Calinescu, 225).

¹⁴⁵ Kitsch'in 18. yy'daki oluşumunda geçerli olan sözel platformun unsurlarını önemli ölçüde değişmeden kalmıştır: Sahtecilik (imposture), arkaizm, duygululuk, stereotipik dil, melodram. Öte yandan "kitsch unsurları"nın, kitsch'in tam zıddı olma iddiasındaki "modernizm"de de bulunduğu hatırlanmalıdır. Deneysel modernist formlar kitsch'e ait dilden yararlanır (Tiffany, 134-5).

- ¹⁴⁶ Bu kapsamda, 18. yy'a kadar dağ ve deniz manzaralarının “dehşet” (terror) duygusu uyandırdığı hatırlanmalıdır.
- ¹⁴⁷ Giesz'e göre Goethe burada kitsch olgusunu kastetmiş olmamakla birlikte, “sahte ebediyet”le yaşanan bu “kitsch-flört”; buna bağlı olarak, insanın “geçmiş” ile “izole edilmiş öznel deneyim” ve “kişisel duygular” arasında ayırım yapamaması olgusu, bu görüşle açıklanabilir.
- ¹⁴⁸ Popüler edebiyat konulu bölümde, gündelik hayatın melodramatik dönüşüme uğratılması üzerine yazdıklarımızın bu bağlamda anımsanması yararlı olacaktır: Giesz'in sözünü ettiği “bilinenin egzotikleştirilmesi” olgusu, sıradan, sıkıcı hayatlara melodramatik abartı ve tekrar olguları üzerinden bir tür şiirsellik, olağanı aşan bir boyut kazandırılması fikrine dayalıdır. Aile merkezli melodramlar ve TV dizileri bu durumu örnekendirir. Söz edilen olgu, bir bakıma, Bourdieu'nün tanımladığı habitus'un kendi kendisini yeniden üretme özelliğiyle ilişkilidir. Popüler edebiyat, kişiye kendi hayatını sunduğu ölçüde, onu bu hayatı sevmeye yönlendirmektedir diyebiliriz.
- Bu bağlamda şu da söylenmelidir: Turizm olgusu kapsamında, nesnel olarak kitsch özelliği taşımayan şeylerin “kullanım amaçları”, o nesnelerin nitelikleri üzerinde bazı dönüşümlere yol açabilir. Örneğin, Amazon ormanlarında keşif yapan bir araştırmacının savunma amaçlı olarak taşıdığı hançeri evine hatıra olarak getirmesiyle, bir turistin çarşıdan aldığı aynı türden bir hançeri evine getirmesi arasında bir fark gözetilebilir. Bu durum, çoğu kitsch nesnenin, orijinal sanat yapıtlarının kopyası olduğu gerçeğinde de karşımıza çıkar. Burada kitsch olma özelliği, “hatıra eşyanın, varlığından zevk alan kişinin duygusal değerleri içinde taşıdığı yer”e bağlı olarak ölçülebilir.
- ¹⁴⁹ 1990'lardan itibaren sanat galerilerinde kitsch nesnelerin teşhiri, birçok kişiye zevk hiyerarşilerinin değiştiği izlenimini uyandırmıştır. John Waters'a göre “iyi-kötü zevk” ve “kötü-kötü zevk” ayrımı vardır. “Kötü zevk”i anlamak için “iyi zevk” sahibi olmak gerekir. “İyi-kötü zevk” tiksindirici olabilir ama bir yandan da “sapkın bir mizah duygusu”na hitap eder (Holliday&Potts, 20, 22).
- ¹⁵⁰ Sanat olarak kabul edilen şeylere ilişkin anlayış kapsam kazanmakla birlikte, günümüzde geçerli görülen “her şey mubahdır” tavrı bir yanılsamadır; çağdaş sanata ilişkin tanımlar “sınırlayıcı ve ahlâki” yapısını muhafaza etmektedir. Yazar, ana akım eleştirmenlerin kendi perspektiflerine uymayan, örneğin ironik ya da naif olmayan, başka ülkelerde üretilmiş olan ve yaygın anlayışın dışındaki sanatçılar tarafından üretilmiş olan sanat yapıtları hakkında fikir üretmesini ahlâki açıdan sorgular (Kjellman-Chapin, 12-13). Bu perspektifin “Araklı Meridyeni” başlıklı bölümde savunduğumuz görüşlere yakın olduğunu düşünüyoruz.
- ¹⁵¹ Kitsch'le ilgili dikkat çekici bir durum, “kitsch-severler”in gösterdiği

abartılı aldırıışsızlık tavrıdır. Bu kesim, hesaplanmış bir yakınlaşma ve mesafeli durma koreografisi üzerinden, zevksizliğe ilişkin yeni sınırların oluşturulmasına yönelir. Bu durum, Bourdieu'nün “zevkin sınıflandırıcı sınıflandırdığı yaklaşımı” ile uyum içindedir (Holliday&Potts, 26).

¹⁵² Çok ucuz olduğu için tek seçenek durumunda bulunan ve gerçekten yok-sul ya da bağımlı kesime hitap eden şarap türleri bu sınıflamanın dışında kalmaktadır.

¹⁵³ Bu noktada şu hatırlatmayı yapmak yararlı olacaktır: Yukarıda sözü edilen ve kitsch'i “olumsuz” bir sınıf perspektifi üzerinden tanımlamaya çalışan yazarların yanı sıra, kitsch kavramının sosyo-ekonomik-kültürel sınıflar bağlamında ele alınmasına karşı çıkan yazarlar da vardır. Örneğin, Judy Attfield ve Sam Binkley, kitsch'in sınıf bağlamından çıkmış olduğu kanısındadır. Zevk alışkanlıkları artık sınıf kimlikleriyle düşünülmemelidir. *Kitsch modern bir probleme yönelik bir tepkidir; bu problem kişisel ve varoluşsal olarak köklerini kaybetmiş olma halidir.* Kitsch, “geç dönem kapitalist tüketici kültürünün yol açtığı genel, hatta evrensel bir problem”e yönelik “öngörülebilir, duygusal ve tanıdık bir cevap”ı gösterir (Holliday&Potts, 24).

¹⁵⁴ Burada popüler Amerikalı ressam Kinkade'in “kitsch” resimlerine ilişkin bir analize gönderme yapmak istiyorum. Pek çok orta sınıf Amerikalının evinde röprodüksiyonları bulunan Kinkade'in tablolarının orta sınıf güzellik idealini temsil ettiği düşünülmektedir; popülerliğinin nedeni budur. Buradan yola çıkılarak, şöyle bir çıkarsama yapılabileceği kanısındayım: Kinkade'in tabloları orta sınıfın “ana akım” güzellik idealini temsil ediyorsa ve bu nedenle popülerse, Zeki Müren'in yarattığı görsel imgeler de, Türk orta sınıfının “fantastik” güzellik idealini temsil ediyor olabilir ve bu nedenle popülerdir. Bu durumda sorun orta sınıfın ve bu sınıfın etkisi altında kalan diğer toplumsal kesimlerin zevkine ilişkin bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. O zaman sorunun turist kitsch'i bağlamında bir tür egzotizmle ilgili olduğu söylenebilecektir. Ancak her iki durumda da Zeki Müren'in estetik hedeflerinin varlığına ve bunların başarıldığına ilişkin paralel ve zıt yönde bir kanının bulunduğu da unutulmamalıdır.

¹⁵⁵ Yukarıda sordüğümüz sorunun, yani Zeki Müren'in camp'le ilişkisinin kurulup kurulamayacağı hususunun da ele alınması gerektiğini düşünüyoruz. Zeki Müren “güzellik” kavramına ironik bir perspektiften bakmış ve güzelliği çirkinlik üzerinden ya da grotesk üzerinden tekrar kurgulamaya çalışmış olabilir mi? Bu, güzellikle ilgili normlara ve bu arada cinsel rollere yönelik bir itiraz, giderek aşındırıcı bir protesto, bir “zevk bozumu” hareketi, bir tür intikam olabilir mi? Bu durum bizi kitsch'i bir yandan bir protesto hareketi ve bir yandan da “farklı düzlemler arasında ilişki kurucu unsur” olarak değerlendiren düşünceleri dikkate almaya

yönlendirir. Kitsch'in üst sınıf değerleriyle alt sınıf duyarlıkları arasında köprü oluşturduğu tezi de bu açıdan anlam kazanır. Zeki Müren, belki de, üst sınıf estetik ideallerine yönelik alt sınıf algısını temsil eden popüler bir figür olarak düşünülmelidir.

- ¹⁵⁶ İki sanatçı arasındaki farklılık şu şekilde formüle edilebilir: Zeki Müren'in oluşturduğu "dilsel kitsch" in özünde, "doğal olma iddiasında bir yapaylık hali" bulunmaktadır diyebiliriz. Bülent Ersoy'un oluşturduğu "dilsel kitsch" ise "saygıdeğerlik iddiasında bir bayağılık hali" olarak tanımlanabilir. Ancak bu girişim yukarıda sözü edilen fissür'ler nedeniyle başarıya ulaşamamakta, parodik etkilere evrilmektedir.

Öte yandan, Zeki Müren'in ve Bülent Ersoy'un geliştirdikleri dil stratejilerini otantik olarak algılayan bir kesimin bulunduğu da muhakkaktır. İşte kitsch bu izleyicilerin algı ve değerlendirilmelerinde ortaya çıkmaktadır diyebiliriz.

Özetlersek, bu iki sanatçının konumları iki basamaklı bir platform üzerinden değerlendirilebilir: Öncelikle, her ikisinin de "resmî" ve "gündelik" dilleri arasındaki fark, bir "tersine dönme durumu"nu ifade etmektedir. Bu hal kendi başına kitsch olgusunun ortaya çıkması için yeterlidir. İkinci olarak, Zeki Müren'in "kitsch resmî dil"i bir "doğallık ideali"ni temsil etme iddiasıyla, Bülent Ersoy'un saygıdeğerlik iddiasındaki "kitsch resmî dil"inden ayrışır. Ancak her iki durumda da bir özsayıgı probleminin dile yansıdığı kanısındayız. Bu da kitsch olgusunun altındaki psikodinamiklere dikkatimizi çekmektedir.

- ¹⁵⁷ William Shenstone ve Horace Walpole'ün çevrelerinde oluşan topluluklar, hem sosyal hem de cinsel anlamda modeller oluşturur; üretilen yapıtlarla (özellikle de sahte yapıtlarla) cinsel kimlik arasında üretici bir karşılıklık bulunduğunu gözler önüne serer. Bu yazarların çevresinde oluşan topluluklar, eşcinsel "closet" in aslında sosyal ve kolektif bir alan olduğu fikrini destekler (Tiffany, 111). Janine Chasseguet-Smirgel'in *Creativity and Perversion* adlı çalışması konuyla ilgilenenlere ışık tutacak özelliktedir.

- ¹⁵⁸ Sözü edilen "ikili kiplik halleri"nin her iki sanatçının da "idealize" ettikleri ve özdeşleşim kurdukları "kadın figürleri"nin doğasıyla ilgili olduğunu burada kaydetmek istiyoruz. Hem Zeki Müren'in hem de Bülent Ersoy'un formatif yıllarında idealize ettikleri Müzeyyen Senar, maskülen yapı ve çifte-cinsiyetli bir imgeye sahiptir; bu yönüyle bir gay icon'ı oluşturur. Söz konusu sanatçıların annelerinin özellikleri de bu bağlamda dikkate alınmalıdır. Burada şu hususu kaydedelim: Zeki Müren, Bülent Ersoy ve bunlara ekleyebileceğimiz sahne karakteri Huysuz Virjin, idealize ettikleri ve içselleştirdikleri kadın figürünün, paradoksal biçimde, *yeterince feminen olmamasıyla* belirlenmiş görünmektedir. Bu "eksiklik" dış dünyaya ilişkin abartılı dişilik işaretleri üzerinden telafi edilmeye çalışılmaktadır.

¹⁵⁹ Bu bağlamda, Zeki Müren'in *Ah Bu Şarkıların Gözü Kör Olsun* adlı esere ilişkin internet ortamında bulunan performansını değerlendirmek istiyorum. Söz konusu icra, kitsch'in "süslemecilik" eğilimini yoğun biçimde yansıtır: Saçaklı apoletleriyle bir tür tören kostümü giymiş olan sanatçı, her notayı ayrı bir jest ve mimik eşliğinde söylemeye özen göstermekte, "işlenmemiş" hiçbir şey bırakmamaktadır. Ses ve görüntünün üst üste bindirildiği bu yoğun "ifadelilik" çabasını bir metafor üzerinden göstermeye çalışalım. Zeki Müren'in icrası, kanımca, orta sınıf ev kadınlarının "misafir odası" ve "kabul günü ikram tabağı" anlayışlarına paralel bir kavramsallaştırmayı yansıtır. "Misafir odası", Viktoryen dönemin başlattığı bir mekân kullanımını göstermekte olup, bir zamanlar özellikle İstanbul'da yaygındı. Günümüzde büyük ölçüde kaybolmuş olmakla birlikte, "kabul günü" törenlerinin mekânı olarak, ziyaretçilere açık ve (tören zamanı hariç) ev halkına (özellikle çocuklara) kapalı tutularak, evin düzenini, varlığını ve tertibini yansıtmaya yarayan bir "teşhir penceresi" işlevi görürdü. Bu bağlamda "vitrin" kavramı üzerinden düşünülmesi gerekir: Fransızca "vitre" ya da cam panel sözünden kaynaklanan "vitrin", esas olarak, kutsal kalıntıları sergilemeye yarıyordu; *vitrin hem sergilenenleri muhafaza etme, hem de sıradan nesneleri olağanüstü nesnelere dönüştürme işlevine sahiptir*. Aslında teşhir yöntemi, nesnenin gücünü kuran unsur olarak ortaya çıkmaktadır (Kjellman-Chapin 167). Misafir odası ve ikram tabağı uygulamaları, sunum fikrini belirli sınırlar dahilinde vitrinden alır ve ona "içeriğin niceliği" üzerindeki "vurgu"yu ekler. Bu bağlamda misafir odası, "boşluk" fikrini reddeden, her alanı mobilya, biblo, örtü gibi unsurlarla doldurmaya yönelik bir statü mekânı olma özelliği kazanır. Misafir odasının içinde önce "büfe" ve sonra doğrudan doğruya "vitrin" adını taşıyan ve önce küçük ve sonra büyük ölçekli teşhir dolaplarının varlığı da bu noktada hatırlanmalıdır. İçindeki her şeyi "özelletiren" bu teşhir mekânının yanı sıra "vitrin"in minyatür bir örneği ise, aynı prensipten hareket eden ve aynı törenin bir parçası olan "ikram tabağı"nda karşımıza çıkar. İkram tabağı, pasta, börek, dolma, kısır, mercimek köftesi gibi farklı ve bazen de "uyumsuz" yiyecek unsurlarını, aynı anda ve yan yana sunarak, orta ve orta/alt sınıfların "bolluk" idealini yansıtır. Bu nedenle, kitsch'e ilişkin eklettisizm, aşırılık ve yüzeye yönelik vurgu fikirlerine bağlanabilir. Zeki Müren'in performansı, kanımca, doluluğuyla "misafir odası"nın, "büfe" ve zenginliğiyle de "ikram tabağı"nın sembolize ettiği orta sınıf ideallerini ses ve dans platformlarına taşıyarak geriye yansıtır; orta sınıflar tarafından bu kadar sevilmesinin nedenlerinden biri de bu olmalıdır.

¹⁶⁰ Günümüzde kitsch'in en çok etkilediği alanlardan biri mit alanıdır. Bu süreç, bazı bireylere mit kahramanlarına özgü niteliklerin yakıştırılma-

sıyla işler. Aynı sürecin bir başka yönü, kitsch'e özgü "bir şeyin yerine geçme", sahteleştirme, aşın duygululaştırma, kabalaştırma ve bayağılaştırma unsurlarıyla bağlantılıdır. Özellikle giysiye yönelik vurgu, Süpermen ve Batman gibi karakterlerin giydikleri "üniforma" türü, giysilere kutsal nesnelere özgü mucizevi nitelikler yakıştırılmasını da içerir. Diyebiliriz ki, "sahte" mit, gerçek mitle ilişki kurmaya çalışarak, oluşturduğu imgelere gerçeklik değeri kazandırmaya çalışmaktadır. Zeki Müren'in (ve bir ölçüde Bülent Ersoy'un) "üniformaları" bu bağlamda düşünülmelidir. Dorfles'a göre, günümüzde hakim olan "mitleştirici" (mythagogic) tutum, mitlere ve mit törenlerine özgü unsurların, bu vasıfları taşımaya uygun olmayan bireylere yansıtılmasına yol açmaktadır. Bunun sonucu, mit'in kitsch haline gelmesi, kitsch-mitlerin doğmasıdır. Dorfles, mitlere özgü enerji yüzünden, geçici de olsa, bu tür mitlerin toplumu derinden etkileyebildiğini ve bunun rahatsız edici bir durum olduğunu belirtir. Kitsch, irrasyonel, bilinçdışı ve fantastik unsurları sömürme özelliğine sahiptir (Dorfles, 37-41, 46, 48). Zeki Müren'in cenaze töreni ve Bodrum'daki evinin bir "ziyaret" haline gelmesi yukarıdaki açıklamalar kapsamında düşünülmelidir.

Zeki Müren'e yakıştırılan "paşa" sıfatı da bu bağlamda ele alınabilir. "Paşa" sözcüğünün sembolik kullanımı konusundaki şu tarihsel bilgiye dikkat çekmek istiyorum: Mısır Hıdivi Abbas Hilmi Paşa'nın annesi Prenses Emine Hanım, İstanbul halkının "paşa" unvanını yakıştırdığı tek kadın olarak bilinmektedir. Abdülhak Şinasi Hisar anılarında, zenginliği, cömertliği, politik nüfuzu ve II. Abdülhamit'le yakınlığı nedeniyle Prenses Emine'ye "valde paşa" unvanının verildiğini, bunun bir kadının erişebileceği en yüksek rütbe olduğunu kaydeder. Buradan yola çıkılarak, Zeki Müren'e yakıştırılan "paşa" sıfatının benzer bir algıyı yansıtıp yansıtmadığı tartışılabilir. Zeki Müren, cinsel kimliğinin neden olduğu handikaplara karşın, sadece "erkekler için kullanılan" bir sığa hak kazanmış, halk nazarında kendi durumundaki bir kişiye verilecek en yüksek payeye erişmiş görünmektedir.

Alternatif bir yorum, "paşa" sıfatının oğlan çocuklarına yönelik kullanımından hareket eder ve bir tür cinsiyet öncesi, aseksüellik haline göndermede bulunur. Buradan yola çıkılarak Zeki Müren'in tür cinsellik-ötesi varlık, türünün kendine özgü tek örneği olduğu fikrine varılabilir. Doğal olarak, bu yorumun gerek toplumsal bilinçaltında gerekse Zeki Müren'in içdünyasında karşılığının olup olmadığı hususu tartışmaya açıktır.

¹⁶¹ Zeki Müren performans öncesi ve sonrası hitaplarında, bir muhatapla konuşur görünmeye özen gösterirdi. Örneğin, "İyi bayramlar, nasılsınız efendim?.." sorusunu, muhatabın cevabı için gerekli bir zaman aralığı izler, bu kısa ve temsili "durak"tan sonra, sanatçı kendisine yöneltilen

kurgusal “Siz nasılsınız?” sorusuna cevap vermeye girer, özellikle sağlıklıyla ilgili bilgi vermeyi severdi. Bu “muhavere” hem içeriği hem de formu itibarıyla “ev kadını sohbeti”ni canlandırır.

¹⁶² Bülent Ersoy’un abartılı nicelikler üzerinden (mücevherlerinin değeri, berberde geçirdiği zaman, giysilerinin vasıfları vs) niteliksel dönüşüm sağlamış olma iddiasının kitsch’i tanımlayan “minimal çaba ile maksimal etki elde etme” prensibi kapsamında değerlendirilmesinin nedeni şudur: Kaliteye ilişkin başarı, bir “yığma” eylemi değildir; aynı zamanda, niceliği oluşturan malzemenin “dönüşümünü” gerektirir. Nicelik abartısı ise dönüşümü bir “çokluk” oluşturarak, adeta doğaüstü bir biçimde gerçekleştirmeye yönelen kolaycı bir perspektifi ifade eder. Bu nedenle minimal çaba kapsamında ele alınır; çünkü nicel unsurları bir araya toplamanın dışında bir şey öngörmez. Calinescu’ya göre, kitsch-man en az çabayla en çok hazı almaya çalışan kişidir; hatta kitsch olmayan sanatı bile kitsch olarak algılama özelliğini taşır. Bu açıdan kitsch bir bakıma bir “tembellik günü” olma özelliğindedir (Holliday&Potts, 66).

Kitsch’in “aşırılık özelliği”ne yönelik “izleyici duyarsızlığı” ya da aldırışsızlık konusunda ise şu söylenebilir: “Kitsch tutum”, kültürel unsurun taşıdığı sembollere ya da stilistik özelliklere odaklanma ve bu özelliklerin nasıl sunulduğuna ilişkin ilgisizlikle belirlenir. Bu açıdan, *kitsch nesnede belirli sembollerin ya da göndermelerin bulunması, izleyici açısından kendi başına tatmin edicidir; bunların nasıl bir araya getirildiği, hangi sayıda oldukları, nasıl düzenlendikleri, nasıl sunuldukları konuları önemli değildir*. Greenberg’in *Avant-Garde ve Kitsch*’inde, Umberto Eco’nun *The Structure of Bad Taste*’inde, Thomas Kulka’nın *Kitsch and Art*’ında ve Marita Sturken’in *Tourists of History* adlı çalışmasındaki ana temalardan biri bu düşüncedir. Bir diğer deyişle, bu yazarlara göre, *kitsch’in işlevsel unsurları esas olarak estetik unsurlar değildir; kitsch’e yönelik beğeni, çoğu kez, yapının estetik boyutuna hiç dikkat edilmeksizin, bazı basit sembollerin varlığına bağlı olarak ortaya çıkar*. Emmer, Marquez’in *Kolera Günlerinde Aşk* romanındaki bir karakteri örnek olarak gösterir. Bu kişi eleştirel olarak değerlendiremediği aşk romanlarını ve şiirlerini yutarcasına okur; bu yapıtların işlevi, romantik duygularını söz konusu anlatılara yansıtabilmesine olanak vermesidir. Burada, *içeriğin her şey olduğu bir durumla karşılaşmaktayız*. Bu durumda, “rahatlık sağlayan mesajın varlığı” yeterlidir; nasıl söylendiği önemli değildir. Selim İleri’nin çeşitli anı kitaplarında tanınmış sinema sanatçısı Belgin Doruk’un okurluğuna ilişkin gözlemleri de bu bağlamda değerlendirilebilir. Buna göre, Belgin Doruk okuduğu metinlere kendi içdünyasını yansıtan anlamlar yakıştırıyordu. Metinle ilişkinin her türlü “nesnel” anlama olanağını kaybettiği bu “paranoid” okuma biçimi, sözünü ettiğimiz spektrumun en uç örneğini oluşturur. Yukarıda sözü edilen perspektif,

dinsel motiflerin “kitsch” kullanımını anlamamıza da yardımcı olur (Emmer, 196). İçeriğe ve belirli sembollerin kullanımına bağlı olarak forma ilişkin kaygıların en az seviyeye indirilmesi ya da hiç olmaması durumu, örneğin ezanın bant kaydından ve çok yüksek volümlü olarak okunması, zikirmatik, namaz öğreten seccade gibi mekânîk araçların ibadete dahil olmasında sakınca görülmemesi gibi olgular bu türdendir. Dinsel içerik ve sembollerin varlığı, ürünü ve bu ürünle ilişkili uygulamayı beğenmek için yeterlidir; bu anlamda form önemli değildir; ancak bir yandan da, paradoksal biçimde, taşıdığı içeriğin “kutsallık” vasfını “metonimi” prensibi (zaman-mekân bitişkenliği ve nedensellik ilişkisi) üzerinden kazanmış olması nedeniyle, önemlidir ve *eleştirilemez*. Bu durumda, sembolün varlığına ilişkin algı, formun onaylanması için yeterli sebebi oluştururken, söz konusu içeriğin abartılı kullanımına ilişkin “kitsch” beklenti, formun ayrıca zayıflamasına neden olarak bir tür kısır döngü yaratır.

¹⁶³ Psikanalitik bir perspektiften geliştirdiğimiz bu görüşleri, Bakhtinci bir bakış açısıyla kapsamlandırmak mümkündür. Buna göre, hem Zeki Müren hem de Bülent Ersoy, “karnavalesk” özellikler taşıyan ve toplumsal işlevleri bu bağlamda belirlenmiş figürlerdir. Gerek cinsiyet, gerek kostüm ve gerekse dil kullanımları karnaval prensipleri çerçevesinde anlam kazanır. Bu durumda, “kibar dil” ve “argo” arasındaki gelgitler karnavalın sağladığı “rahatlama” olanaklarıyla ilgilidir. Kitsch de bir karnaval unsuru olarak işlev görür.

¹⁶⁴ 18. ve 19. yy’larda “dil/söyleyiş kavramı” şiir hakkındaki tartışmaların merkezindeyken, modernizmin “biçim”, “yenilik”, “tarihsel süreksizlik” gibi kavramlara yoğunlaşması, “söyleyiş/dil”le ilgili konuların göz ardı edilmesine yol açmıştır. Bu kapsamda, “bütünsellik” ve “dil” gibi şiirsel kitsch’e ilişkin terminolojinin kaybolması ve kitsch tartışmalarında şiirin bir yer bulamaması olgusuyla karşılaşırız (Tiffany, 34).

Calinescu, terimin uygulama alanını edebiyatla sınırlamak kaydıyla, iki çok kapsamlı kitsch kategorisinden söz edilebileceği görüşündedir: 1- Propaganda amaçlı kitsch (politik ve dinsel kitsch unsurları gibi); 2- Eglendirme amaçlı kitsch (aşk şiirleri, popüler ve formüle dayalı edebiyat gibi). Bu iki kategori arasındaki sınır çok belirsiz olabilir. Kitsch süreci, edebi eser üretimini de etkiler. Yetenekli yazarlar okurlarını kaybetmek için “pop teknik”lere sığınır ve çok satışlı yazarlar olmaya çalışırlar (Calinescu, 234-7, 256). Popüler edebiyat ve formüle dayalı edebiyat türleri ayrıca ele alındığı için burada ayrıntılı olarak değerlendirme yoluna gitmiyoruz.

¹⁶⁵ Broch’un kitsch’in “kapalı bir sistem” oluşturduğu yolundaki görüşleri ayrıca ele alındığı için burada ayrıntılı olarak incelenmemiştir.

¹⁶⁶ Tiffany, Benjamin’in Baudelaire’in şiiriyle ilgili yorumunu şu şekilde ak-

tarır: Baudelaire, şiirin fetişistik özelliklerinin, bir diğer deyişle “nesne olarak cazibesi”nin, protesto ve tahrip aracı olarak etkisini arttırdığını düşünmektedir; bu nedenle, okuru şiiri “alegorik anlamda bir nesne” olarak tüketmeye davet eder. Benjamin’e göre bu nesne aynı zamanda Baudelaire’in yaratmak istediği “klişe”ye de karşılık düşmektedir. Buradan yola çıkılarak şu söylenebilecektir: *Kitlesel olarak üretilen nesneler, Baudelaire’in zihnindeki “sözel klişenin modeli”ni oluşturur.*

Böylece, “sözel klişe”, şiirin “nesne koşulları”na dahil edilmesine olanak sağlar. Klişenin tekrarlanabilirliği, estetik karşılığını “beylik sözler antolojisi”nde, “reklam cıngılı”nda ve “şiir nakaratı”nda bulur; bu açıdan “ticari nesnenin yeniden üretilebilirliği”yle önemli ölçüde örtüşür. Yüzeyselliği ve anlamının kısıtlılığı açısından ticari nesne gibi, alegorik bir ekran, bir ifade ortamı oluşturur. Benjamin’e göre, şiirsel klişenin yani şiirsel kitsch’in “öz”ü, “alegorinin bilmecemsi maddesidir.” Söz konusu klişeler ve alegori, sanat yapıtını çevreleyen “aura”ya ilişkindir. “Aura” ise zaman ve mekânın yarattığı, kendine özgü bir mesafe oluşturan tuhaf bir dokudur. Tiffany, Jameson’dan yola çıkarak, “şiirsel kitsch”in gerek fiziksel gerek psikolojik dünyayı tasvir ederken, gerçekçi, özgün ya da doğru olmayı önemsemediğini, yapay dili aracılığıyla, ideolojinin gizlediği kişisel olmayan sosyal bir içeriği ifade etme kapasitesinden güç aldığını söyler. Bu durum kitsch’i “alegorinin estetik ve sosyal işlevi”ne yaklaştırır; özgünlüğün ortadan kalkması, şiirin kitlesel bir süs aracı haline gelmesine yok açar (Tiffany, 32). Spicer’a göre, Baudelaire’in temsil ettiği avant-garde, “şiirin kendi güzelliğini iptal etmesi” durumu, şiirin çağdaş tüketim nesneleri ve tüketim zevkleri ile çatışmasını tedavi etmeye yönelik ve (eğer intihara değilse!) “homeopati”ye, yani hastalığı “benzeriyle tedavi” etmeye ilişkin bir tutumu gösterir. Homeopati konusunda bkz. Oğuz Cebeci, *Metafor*, 90, dipnot 44.

Özetle söylenirse, sözel klişe ya da “formüsel şiir”, “beylik laflar antolojileri”nde temsil edilen türden kompozisyonun bir unsuru olarak görülebilir. Klişenin “düz anlam açısından yoksulluğu”, çağrışımsal anlamaya dayalı bir tür “gerçekçilik-karşıtı-hal” yaratmaktadır. Şiirsel klişe ya da bu klişelerden oluşan şiir bir yandan da içinde dolanımda olduğu topluluğun gerçeğini yansıtır. Bu durum şöyle açıklanabilir: “Şiir dilinin unsurları” dilde belirli “tonal nitelikler”in ortaya çıkmasını sağlar ki bu da “zevk melekesi”nin faaliyet alanını oluşturur. Burada, zevk melekesinin, farklı zevk gruplarının, belirli sosyo-ekonomik-kültürel gruplara karşılık geliyor olduğu fikrinden yola çıkılmaktadır. Buna bağlı olarak, şiirsel söyleyiş ya da şiir dili sosyal yapıyı güçlü bir biçimde resmetme özelliğini taşır. *Farklı şiirler, taşıdıkları şiir diline bağlı olarak, değişik zevklere hitap ederler; bir diğer deyişle, şiirler farklı perspektiflerden iyi ya da kötü olarak ta-*

nımlanır. Bu açıdan pop sanat ürünlerinin de prototipini oluşturur. Buna bağlı olarak, dedektif romanı gibi formüle dayalı türlerin de aynı kategori içinde değerlendirilmesi mümkündür (Tiffany, 32, 69, 214-15, 230, 238).

¹⁶⁷ Eliot'ın şiirsel kanonun oluşumunda "ikincil şairlerin yeri" konusundaki görüşleri de kitsch'le bağlantı içinde düşünülebilir: Gelenek, orijinalikten yoksun şairler tarafından ayakta tutulur. Bu açıdan bakıldığında kitsch, şiir geleneğinin sınırlarında değil tam merkezinde yer alır. Dilin yarattığı toplu deneyim, farklı sesleri bir araya getirmesi ve bireysel olmayana yönelimi, kitle kültürünün dilsel prototipi, doğal bir paradigması sayılabilir. Kitsch, bireysel yazarı olmayan baladlar gibi "tekrarlı bir ifade biçimi" olup hem fiziksel hem de psikolojik gerçekliği reddeder, "içsellik ve dışsallık ayrımı"nı kabul etmez. Bu açıdan, alegorinin estetik ve sosyal işlevi için uygundur (Tiffany, 15-17).

¹⁶⁸ İnternet platformu "Ekşi Sözlük"te bu şiirle ilgili olarak bulunan kayıtlar eserin temsil değerini gösterme açısından anlamlıdır: "Hatıra defterlerinin, anket defterlerinin hala tutulmaya devam ettiği yıllarda hatıraların sonuna yazılırdı bu şiir. aşkların utangaçça yaşandığı, "unuttum artık onu" sözünün ancak dostlar aracılığıyla söylenebildiği yıllarda. artık yazılmıyor sanırım. zaten şarkılar bağıra çağıra söylüyor her şeyi. üstelik ayrılmış 5 ay olduğunda kimse günleri saymıyor ve küsmüyor her şeye" (20. 05. 2005 yalnız bir opera-Ekşi Sözlük)

bu şiiri tee eskilerde geceleri radyoda okurlardı vakti zamanından sayarsak bu güne ergenliğime denk gelir bunu sevmem. 06.10.2014 19:54 sym dmn

birçok ankaralının ezbere bildiğini fark etmemle beni korkutan şiir. çok uzun la, nasıl ezberlediniz? ankara'daki popülerliğiyle beni şoke eden başka bir şiirse: (bkz: lavinia)

21.12.2014 21:58 ~ 22:01 stratejisizsiniz

¹⁶⁹ Yine bu kapsamda ele alınabilecek olan Özdemir Asaf'ın *Lavinia*, Atilla İlhan'ın *Pia*, Sezai Karakoç'un *Monna Rosa* gibi şiirleri, aynı "anonim sevgili" fikrini işlemeleri açısından ilgi çekicidir: Fantastik "Batılı" yabancı isimlerle temsil edilen ve bu anlamda "adsız" olan sevgili, hem kitsch'in yapmacıklığını hem de herkese uyarlanabilme potansiyelini gösterir. Bir yanı sıra "biriciklik" iddiasında bulunur, ama aslında bireyi silerek, egzotik bir stereotipi öne çıkarır. Batılılaşma dönemine ait bu "alafranga" sevgili figürünün eski edebiyatımızdaki karşılığı "Nigâr-ı Çin" imgesinde bulunmaktadır. Kanımca, bireylik iddiasıyla kolektif kimliğe varılması hususu edebi kitsch'in temel vasıflarından biridir.

¹⁷⁰ Şiirin popüler olma nedenlerinden biri, söz konusu dizede ifadesini bulan yoğun "oral agresyon"dur. Yaşamın ilk dönemlerine ait "oral sadizm" aşamasını ve çocuğun anneyi "yiyerek içselleştirme" eğilimini yansıtan

şiiir, bu yönüyle okurların benzer dönem duyarlıklarını canlandırır ve buradan “beslenir.” Bu fantezinin ilginç bir yönü, oral agresyonun, yani “anneyi yeme” temasının, “anne tarafından yenme” endişesini/istegini de barındırmasıdır. Bu durum bir “bütünleşme” idealini ifade eder ve “bireyleşme”den geriye gidişi, bu anlamda “kişiliğin ölümü”nü sembolize eder. Söz konusu dizenin bir diğer bilinçaltı iması ise bizi bir başka fanteziye, “diş” ve “dişi” sözcükleri arasındaki oyun üzerinden, “vagina dentata” yani “dişleri olan vajina” kavramına ve bu vajina tarafından “yenme ya da hadım edilme” endişesi/istegine götürür. Bir diğer deyişle, Preoidipal yenme ve yenilme duygusuna, Oidipal boyutlar da taşıyan diş tarafından “hadım edilme” ve yine bir anlamda “yenme fantezisi”ni ekler. Şiir bu tehditlere karşı “sevgililerin ayrılmış olması”nı bir savunma olarak öne sürmüş görünmektedir. Böylece, erkeğin saldırgan taraf rolünü üstlenir “göründüğü” ve aslında savunmada kaldığı melodramatik bir senaryo üzerinden yansıtılan fanteziler, hem mesafenin uzaklığından (erkek Ankara’da sevgili/anne ise başka bir şehirdedir) hem de ilişkinin bitmiş olmasından kaynaklanan bir “güvenlik alanı” çerçevesinde ifade edilir. Şiirin cazibesinin temel bir unsuru, söz konusu fantezileri ve onlara ilişkin korkuları başıyla “yönetmesiyle” ilgili olmalıdır. Bu şiirin erkek okurları, söz konusu fantezileri kendi içdünyalarının dengeleri kapsamında modifiye ediyor olmalıdırlar. Nitekim, *Nokta Noktam*’ın “dişi dudaklarına dişimle yazdığım iki heceli erkek adı” dizisine ilişkin kişisel hatırlayışım, “dişi dudaklarına erkek ağzımla kazıdığım adı” biçimindeydi ve bir yandan fantezinin daha görünür “diş” unsuruna ilişkin bir baskılamayı, bir diğer yandan da “yazma” fiilinin yerine “kazıma” fiilini geçirerek örtük agresyona ilişkin bir yer değiştirme eğilimini yansıtıyordu. Dizinin hatırladığımdan farklı olduğunu görmek beni şaşırtmıştı... Psikanalitik bir perspektifi yansıtan bu yorumu, başta Melanie Klein olmak üzere, nesne ilişkileri ekollerinin çeşitli yazarlarının görüşleri bağlamında kapsamlandırmak mümkündür.

¹⁷¹ Modernist ideolojinin etkisiyle “şiiirsel söyleyişin sulandırılması”, “gele-
neksel lirik”in yayılmasında esaslı bir rol oynuyordu. Lirik şiir, “kitsch’in
sözel içeriği”nden kolayca ayırt edilemeyecek, kendine özgü, eski moda
bir sözcük dağarcığına sahipti. Modernizmin kitsch’e karşı yürüttüğü po-
lemğin bir sonucu, kitsch’le lirik şiirin özdeş sayılması olmuştur (Tiffany,
35).

¹⁷² Simili, iki farklı şey arasında benzerliğe dayalı bir özdeşlik ilişkisi kuran
metafordan farklı olarak, benzerliği “gibi” edatının yardımıyla, iki şeyin
özdeş olmadığını göstererek yapan bir mecaz türüdür. Simili, metafora
göre gündelik hayatın mantığına ve rasyonel düşünceye daha çok yaslan-
ma özelliği gösterir.

- ¹⁷³ Günümüzde bu ideallere, yazlık ev, otomobil ve çocuklar için özel okul talebi eklenmiştir.
- ¹⁷⁴ Şiir dilinin anlamı ve vezni gölgelemesi ise kitsch'in bir göstergesidir. "Sah-te" şiirlerdeki şiirsel "dil", anlam ve vezni gölgede bıraktığı için, Keats, Rowley'i "İngilizcenin en saf şairi" olarak nitelemiştir. Bu aynı zamanda "İngilizcenin en kitsch şairi" olarak da tercüme edilebilir (Tiffany, 129).
- ¹⁷⁵ Aristoteles, şiir dilinin alışılmış ve alışılmamış unsurların bir karışımı olması gerektiğini savunur. Bu açıdan, "ortalama dil"i taklit etme yeteneğine sahip "sentez özelliğinde bir şiir dili"nden söz edilebilir. Söz konusu unsurlar genel olarak "üslup" (style) kavramı ile ilişkilendirilmekle birlikte, üslup daha dar bir anlam taşır. Örneğin, Donald Davie'ye göre, Milton'ın kendi eserinde "Milton söyleyişi" yoktur, "Milton'ın üslubu" vardır. Diğer yazarlar "Milton söyleyişi"yle yazabilirler. Bu durum "şiirsel söyleyişin tekrarlanabilirlik özelliği"ni gündeme getirir (Tiffany, 30, 36).
- ¹⁷⁶ Bu noktada, Türk şiir dilinin gelişmesinde Fars ve daha sonra Batı şiirinin etkileri dikkate alınmalıdır. Farsça ve daha sonrasında Fransızcadan gelen unsurlar, hem sözcük, hem kavramsal yapı, hem de söz dizimi açısından Türkçe şiir dilinin yapısına etki etmiştir. Bu bağlamda Osmanlı şiiri ve Batı etkisindeki Cumhuriyet dönemi edebiyatı, örneğin İkinci Yeni grubu kitsch kapsamında düşünülebilir mi? Bu konunun, avangard modernizm ile kitsch arasındaki sınır açısından dikkate alınması gerektiğini anımsatalım. Bu bağlamda, kitsch'in sadece kitle kültürüne ilişkin bir durumu gösterip göstermediği sorusu da sorulmalıdır.
- ¹⁷⁷ Şiirdeki kitsch'in kökeni olan "şiirsel söyleyiş" konusuna dikkat çeken ilk kişi, "şiir dili kavramı"nın çok popüler şiirlerin ele alınması için uygun çerçeveyi oluşturduğunu söyleyen Jeffrey'dir. Jeffrey de, Broch da, kitsch'in sanatla bağlantısını vurgular; öte yandan Broch'a göre, kitsch yalnızca sanata yönelik bir taklit ya da uzantı durumunu göstermez, kendine özgü bir otonomisi vardır ve kesinlikle "kötü sanat" kapsamında değerlendirilemez. Kitsch'in sanattan ayrılmasındaki zorluk, her iki sistemin de "güzellik" kavramını paylaşıyor olmalarıdır. *Güzellik ise sonsuz sayıda çoğaltılabilen bir nitelik olma özelliğini taşır*. Bu durumda, kitsch'in, tarihi olarak "sanat"ı sistem ve karşı-sistem olarak ayıran bir bölünme'nin eseri olduğu ve bu bölünmenin şiirle başladığı düşünüüyorsa, şiir tarihi içinde bu bölünmenin izleri aranmalıdır. Marksist analizin öne sürdüğü gibi, kitsch endüstriyel kültürün öne çıkmasının bir sonucu mudur; ya da Broch'un öne sürdüğü gibi Romantizm'in özel bir ürünü müdür? Her iki görüş de "endüstriyel kültür"ün kitsch'in ifadesi açısından önemli olduğu noktasında bağdaştırılabilir. Ancak kitsch'in şiirle başladığı düşüncesi doğruysa, Endüstriyel Devrim'in kitsch'in doğumundaki tek kaynak olduğu görüşü savunulamaz (Tiffany, 40- 41).

- ¹⁷⁸ Wordsworth'e göre, her iyi şiirin büyük bir bölümü, vezin dışta tutulursa, iyi bir düzyazıdan farklı değildir. Coleridge'e göre, "şiirsel kompozisyon eylemi", "olağandışı bir heyecan hali"ni ifade eder ve bu durum da, söz konusu heyecana karşılık gelecek bir dil değişikliğini gerektirir ve haklı kılar. Hopkins'e göre, bir devrin şiir dili, o dönemde mevcut dilin yükseltilmiş, kendisinden başka bir hale gelmiş durumudur (Tiffany, 253-254).
- ¹⁷⁹ Tiffany'ye göre, halk sanatının süslemeciliği (ki balad bu türü temsil eder), toplu üretim süslemeciliğinin (yani kitsch'in) zıddı olmak şöyle dursun, modern kitsch'le ilgili birçok özelliğin modelini ve öncülünü oluşturur. Bu özellikler arasında formül yapısına sahip olma, duygululuk ve sosyal bir bütünlüğü sağlama potansiyeli gibi hususlar vardır (Tiffany, 69). Türkiye kapsamında halk şiirine ilişkin taklit ürünler, özellikle yeni türküler bu özelliklere sahip görünmektedir.
- ¹⁸⁰ *Komik Edebi Türler* çalışmamızın parodi bölümünde analiz edilen metinlerden *Mylassiad*, bu açıdan bakıldığında, "uydurulmuş bir metnin parodisi" olarak ele alınabilir. *Mylassiad* "sözde" otobiyografik bir tarih anlatısı kimliğiyle, Anna Comnena'nın *Alexiad* metni model alınarak oluşturulmuş olma iddiasındadır.
- ¹⁸¹ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, *Fecr-i Âti* topluluğunun büyük şairi Ahmet Haşim'i bir "primitif" olarak tanımladığını bu bağlamda anımsatmak istiyoruz. Söz konusu topluluk, şiirsel kitsch'in gerçekleşme alanlarından biri olarak düşünülebilir.
- ¹⁸² Danişmend söz konusu kıtaların rubai ya da mesnevi tarzında olmadığını söylemektedir. Konu üzerine yazan kişiler ise bu dörtlüklere rubai muamelesi yapmıştır. Bkz. *Rabia Hatun: Tuhaf Bir Kıyamet*, haz. Enis Batur, 105, 133.
- ¹⁸³ *Rabia Hatun: Tuhaf Bir Kıyamet*, haz. Enis Batur, 95-96.
- ¹⁸⁴ *Age*, 101-102.
- ¹⁸⁵ *Age*, 133.
- ¹⁸⁶ *Age*, 61.
- ¹⁸⁷ Tiffany, Gray gibi şiir dilinin kendine özgülüğünü savunanların elitist şairler olduğu yolundaki bir kanının varlığına karşın, o çağın görüşünün tamamen zıt yönde bulunduğunu belirtir. Wordsworth, Gray'i şiir diliyle düzyazı arasındaki açıklığı büyötmekle suçlarken, onun "tuhaf biçimde süslü" söyleyişinin, "günün popüler şiiri"nin temelini oluşturduğunu öne sürer. Kendisinin gündelik dille ilgili deneyleri ise bu kategoriye girmemektedir. Gray'in şiirinin popülerliğine karşın, kullandığı dil ortalama kullanımdan uzaktır. Bu durumda, Gray'in şiiri için bir taraftan gayritabii, anlaşılmaz, uzak, diğer taraftan da popüler, stereotipik ve tanıdık olma özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Tiffany'ye göre, bu az rastlanacak başarının altında "tekrar mekânizması" ve "şiir dilinin yeniden üretilebilirliği" bulunmaktadır. Buna

göre, kitsch estetiğini anlamaya giden metodolojik anahtar olan “beylik söz üretme” uygulaması, şiiri “görünüşte farklı” iki yolla *tutuklar*. Bir yandan şiir dilini tarihten ve gerçek kullanımdan koparır (şiir dilini edebiyatın içine gizler); öyle ki, bu dil kendi içine kapalı ve gizli bir özellik kazanır; bir yandan da, şiirsel klişeleri sonsuz bir biçimde tekrarlayarak, kitleye açık sahte bir sözcük dağarcığı, yapay bir ortak dil yaratır (Tiffany, 51, 54).

¹⁸⁸ Böylece yalnızca baladların arkaizmini temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda “çocuksu bir dekadans”a sahip olduklarını da gösterir.

¹⁸⁹ Bu bağlamda, genel olarak formül edebiyatının ve özel olarak da melodramın özelliklerinin anımsanması yararlı olacaktır. Melodram kendi yapısında mevcut taklit unsuruna bağlıdır; bir ortam ya da unsur kendini diğerine empoze eder; onu yankılayan, çevreleyen yeni bir ürün ortaya çıkarır; bu “*çifte-yapılmış olanın yol açtığı hezeyan hali*”dir (Tiffany, 206).

¹⁹⁰ Epik şiirin kurduğu modelle kitsch arasında bir yakınlık vardır. Şiirsel klişelerin ve beylik sözlerin kullanımı bu kapsamdadır. Hem epik hem de kitsch nakaratın mantığına uyarlar; bu da şiirsel “tutulma” halidir. Bu, “epiğin belirli bir kültüre ilişkin bütünsel bir vizyon oluşturma işlevi” kapsamında düşünülmelidir. *Bu işlev şiirin özele ve özgün olana yönelimi durdurulmadan başarılamaz. Durak (caesura) ve nakarat (refrain) şiirsel “tutma” araçları olarak, bir yandan tekrar, bir yandan da bölme/durdurma işlevi görürler.* Hem epik hem de kitsch “kopyalama sosyolojisi ve uygulaması”yla ilgilidir; her ikisi de bu açıdan politik dayanışma ve kitle kültürü ile bağlantılıdır. *Bu durum kitsch’in ulusalcılık akımlarıyla ilişkisini kurar; ulusal marşlar, ulusal simgeleri temsil eden eşyalar ve spor olayları bu kapsamdadır.* Sahte epikler, kitsch ve milliyetçilik ideolojileri bu şekilde bir araya gelir. Ossian’ın şiirleri de İskoç ulusal uyanışıyla bağlantılı olarak değerlendirilmelidir. Epiğin bütünsel yönelimi bireysel unsurların baskılanması sonucunu verir (Tiffany, 152-153, 159).

¹⁹¹ “Beylik Laflar Antolojileri” (Commonplace Books) klasik kaynaklardan yapılan alıntılardan oluşan, bu alıntıların “ezberlenmesine” ve kompozisyon yazarken kullanılmasına dayalı bir edebiyat anlayışının temel araçları olma niteliğindeki derleme kitaplarıydı. Tiffany, “Beylik Laflar Antolojileri”nin, şiir dilinin kendine özgü olduğu yolundaki görüşlerin dayandığı başlıca kaynak olduğu düşüncesindedir; bu antolojiler, şiir dilinde yer alan klişelerin ve süsleme unsurlarının birikiminde önemli bir rol oynamıştır. Buna göre, şiirsel kitsch’in “ehemmiyetsizlik duygusuna yol açan *tekrarlı yapısı*” ihtiyaç duyduğu metodolojik paradigmayı bu kitaplarda buluyordu. Öte yandan, 18. yy’ın ikinci yarısından itibaren, halk dilinin okul programlarına girmesiyle Beylik Laflar Antolojileri’nde kaydedilen şiirlerin türünde bir değişiklik meydana gelmiştir. Gündelik

dilde yazılmış şiirlerin yayılmasının yanı sıra, “öykü, deneme, gazetecilik gibi yeni düzyazı türleri”nin ortaya çıkması, Beylik Laflar Antolojileri’nin şiir yazma araçları kimliğiyle öneminin azalmasına, kaybolmasına ve kendilerinin de, nihai olarak, bugünkü anlamda antolojilere, albümlere ve günlüklere dönüşmelerinin yolunu açacaktı. Bu kapsamda, Beylik Laflar Antolojileri’nin tamamen itibar kaybına uğradığı ve “beylik” sözünün (commonplace) de eskiden taşıdığı anlamın zıddı olacak biçimde “değersizleştiği” söylenebilir (Tiffany, 37-38, 50-51).

Bu noktada, Osmanlı döneminde “beylik laflar antolojileri”ne karşılık düşecek “cönk”, “mecmua”, “güldeste” ve benzeri türler üzerine fikir yürütülebilir. 19. yy’daki “Osmanlı Batılılaşması” sırasında, başta gazete olmak üzere periyodik yayınların ortaya çıkmasıyla, yeni bir dilin oluştuğu bilinmektedir. Bu bağlamda, Takvim-i Vekayi’nin yayın hayatına atılmasından itibaren Türkçenin geçirdiği evrim ve bu evrimin şiir diline yansımaları Beylik Laflar Antolojileri’nin geçirdiği evrime benzetilerek ele alınabilir. Daha sonra ortaya çıkan hatıra defterleri, “anket defterleri” ve şiir defterlerinin işlevi de bu çerçevede tartışılabilir. Tanpınar’ın deyişiyle “kelimecilik” saplantısına sahip eski şiir, sözü edilen dönemde Batı’dan bazı formlar ve “bütünsellik fikri”ni almış olmakla birlikte, sözcük/dil bağlamında Batı’da kitsch’in ortaya çıkmasına neden olan unsurlardan da etkilenmiş görünür. Bu unsurların ilki, çeviri üzerinden gelen etkileri gösterir. İkinci etki, zaten müzmin bir sorun olan sözcük ithali ve bu sözcüklerin “nesne” muamelesi gördüğü bir dil anlayışıdır. Abartılı bir yüzey süslemeciliğine ulaşan bu dil Servet-i Fünun ve özellikle Fecr-i Âti’de doruğa ulaşır. Bu açıdan bakıldığında, söz konusu dönemlerin şiir dilinin kitsch’le ilişkisinin üzerinde çalışılması gereken bir konu oluşturduğu görülür. Cenab Şahabeddin’in *Terane-i Mehtab* şiirindeki meşhur “saat-i semen-fâm” gibi dizeler “kitsch” bağlamında ele alınmayı hak eder.

¹⁹² Günümüz Türkçesine “hafif edebiyat” olarak çevirebileceğimiz “pulp fiction” terimi, “pulp” sözcüğünün kalitesiz ve ucuz kâğıt anlamından türetilmiş olup, bu sayede fiyatı düşük tutularak satışı arttırılmak istenen yapıtları gösteriyordu. Bu tür yapıtların büyük bölümü, kalitesiz kâğıda basılmalarının da işaret ettiği gibi, kolay ve hızlı tüketim için üretilen ticari kitaplardı. Terim günümüzde, ucuz fiyatlı olmaktan çok, “kalitesiz” kabul edilen yapıtlara yönelik eleştirel bir tanımı ifade eder. C. Bloom’a göre, “pulp fiction”a yönelik olumsuz yargılar şu şekilde sıralanabilir: Hafif edebiyat, gayrimeşru olanın “saygıdeğerlik kılığı” giymesidir. Bir bakıma kodları olan bir oyun gibidir. Taraflarca konuşulmaksızın, “üzerinde anlaşılmış bir *baştan çıkarılma* hali”ni gösterir. Hafif edebiyattan alınan zevk, “yanlış” sebeplerden kaynaklanan, “gayrimeşru zevk”tir. Bu edebiyat saygın olmak istemez, saygınlık görüntüsüne sahip olmak ister; bu

açıdan camp'e benzediği söylenebilir! Yine C. Bloom'a göre hafif edebiyat, tefrikaya uygun olduğu için, "epizodik" yani bölümlenmiş anlatıyı, gizemlerin açığa çıkması, hainin maskesinin düşmesi gibi "hedefe yönelen hareketi", "dış görüntünün vurgulanmasını", "psikolojik derinlikten kaçınılmasını" ve "karakterin kurgunun üzerine çıkarılmasını" öngörür. Avangard "birey"le ilgiliyse hafif edebiyat da "toplum"a aittir. Uç örneklerinde süper kahramanların gerçekleştirdiği "eylem"lere dayalıdır; ancak, *sosyal eylemi bireysel ve kişisel eylem olarak yorumlama eğilimi gösterir.*

Hafif edebiyat, gündelik hayatlarından sıkılan topluluklar için bir kaçış olanağı sağlar. Örneğin Geoffrey O'Brien'a göre, *karton kapaklı kitaplar (paperback) "Amerikalıların gerçek dünyanın nasıl olduğuna ilişkin fantezileri"ni temsil ediyordu; sıradan sokaklar, batakhaneler, kalabalık apartmanlar, ucuz oteller gizemli yerlere dönüşüyor, hatta şiirselleştiriliyor, gündelik hayat mitolojik unsurlarla dolduruluyordu.* Bu bağlamda hafif edebiyat "dış dünya bilgisi"ni kentli, eğitilmiş ve demokrat kitleler için eğlenceye dönüştürme özelliğini taşımaktadır. Bu durum bazı eleştirmenlere göre "hafif" edebiyatın olumlanmasına ilişkin bir gerekçe oluşturur: "Çok satışlı yapıt"lar ele alınırken görüleceği gibi, popüler edebiyat farklı toplumsal kesimleri bir araya getirerek, ortak bir toplumsal kimlik duygusu yaratma işlevini taşımaktadır. Matthew Arnold'ın, dinin toplumsal birleştirici olma niteliğini kaybetmesinden sonra edebiyatın bu işlevi göreceğine ve ulusal karakteri yaratacağına ilişkin beklentisi yukarıdaki olgu kapsamında düşünülmelidir.

Hafif edebiyatın varlığı, zıtlık ilişkisi içinde bulunacağı bir "yüksek edebiyat"ın varlığına bağlıdır; öte yandan, bu iki edebiyat arasındaki farklılık günümüzde aşınmıştır. *Çalışan sınıfların okuma konuları ve ilgileri, 20. ve 21. yıllarda, orta ve üst-orta sınıfların okuma zevkine sızmış, sınıflar arasındaki keskin ayrılıklar ortadan kalkma yoluna girmiştir.* Örneğin İngiltere'de, suç olgusu ve krallık ailesi gibi yoksul sınıfların ilgilendiği konular, belirli bir dönemden itibaren üst sınıfların edebiyatında da yer bulmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak, o zamana kadar birbirine "değmeden" yaşamış farklı toplumsal kesimlerin, artık modernite üzerinden paylaşılan alanlarda buluşması söz konusudur. Orta sınıf, "sosyal olarak temas kurmak istemeyeceği gruplar"ın eğlencelerine TV ve internet aracılığıyla katılmaktadır.

Burada çalışmamızı ilgilendiren şu hususun kaydedilmesi gerekir: Yukarıdaki gelişmelerin bir sonucu olarak, bazı eleştirmenlere göre, yüksek edebiyat *ölmüştür!* Bu ölümün asıl nedeni, yüksek edebiyatı besleyen toplumsal ortamın artık var olmamasıdır. Çağdaş yapıtlar teknolojik koşullardaki değişime uymak zorunda kalırken, klasik roman okuru "Aydınlanmacı entellektüel" de ortadan kalkmıştır. Bu durumun ironik sonucu,

popüler sanatın, *giderek artan biçimde, “kendi kendine referans veren yüksek sanat” olduğunu iddia etmesidir* (C. Bloom, 17, 56, 93, 123, 133, 152-53, 221, 226-27). Bu olguya bağlı olarak, bazı “hafif edebiyat” yazarlarının, ciddi/yüksek sanat eseri yazarları olarak öne çıkma iddiasında bulundukları görülür. Bu durum, söz konusu yapıtların tatmin edemediği “yüksek edebiyat” okurlarının “zor yazar”lara yönelme eğilimini açıklar. Bu gruptaki okurlar sanatta kaliteyi “zorluk” kavramıyla bağdaştırarak hareket etmekte, metnin güçlüğünü bir tür kalite göstergesi olarak algılamaktadır.

¹⁹³ “Popüler kültür”, çok satışlı eserin de ortaya çıktığı genel bir alanı gösterir; bu alan satışları iyi olmayabilen, ancak taklit yoluyla çok satışlı eser statüsüne ulaşmaya çalışan yapıtları da içerir. Hangi yapıtın çok satış yapacağı ise önceden belirlenemez. Popüler edebiyat form bakımından sınırlı sayıda senaryo ve olay örgüsüne sahiptir; bu nedenle tür açısından “tahmin edilebilir olma özelliği” gösterir; okur beklentilerinin manipülasyonu açısından ise “tahmin edilemeyen” bir özellik taşır. 19. yy’dan itibaren “varsayımsal dünyalar”a yönelik dindışı bir ilgi, çalışan sınıflarda günümüzde tekno-okültizm adı verilen akımlara yol açmıştır. Bu bağlamda, uzaydan gelenler, komplo kuramları, gizli topluluklar, Atlantis, yeniden doğum gibi temaların popüler edebiyatın konusu haline geldiği görülür.

¹⁹⁴ Yüksek edebiyat genellikle ciddiyetle bağdaştırılır ve bu edebiyatın karşısına “formül edebiyatı” yerleştirilir. Shrum’a göre, popüler sanat/debiyatın gevşeme, kaçış ya da eğlence amaçlı olduğu, yüksek sanat/debiyatın ise farklı bir estetik deneyime (ahlâki eğitim, manevi tatmin gibi) yöneldiği doğru değildir. Böyle bir görüş, yüksek sanatın eğlendirici olmadığını ima ederken, kültür ürünlerinin tüketiminin yalnızca kişisel değil sosyal sonuçlar da verdiğine ilişkin olguyu dikkate almaz. Şu halde popüler sanat nedir? Shrum’a göre, yüksek ve popüler sanatlar arasındaki ayrım “aracılık” sürecindeki farklılıktan kaynaklanır. Popüler kültür ürünlerinde kalite konusu yüksek sanata göre farklı ölçütlerle değerlendirilir ve bu konuda “uzman görüşleri”ne ihtiyaç duyulmaz. Bir ürünün kültürel hiyerarşideki yeri ne kadar yüksekse, bu nesnenin statüsüyle ilgili söylem de o kadar önemlidir. Buna bağlı olarak, popüler sanat/debiyata ilişkin söylemin minimal düzeyde olacağı açıktır. Sanat/debiyat konularındaki söylemin ortaya çıkması bir uzmanlık işi olduğuna göre, *yüksek sanatta zevk uzmanlar aracılığıyla belirlenirken, popüler sanatta uzman görüşüne gerek yoktur* diyebiliriz (Shrum, 39- 40).

¹⁹⁵ Elizabeth dönemi edebiyatını inceleyen Louis B. Wright, ortalama insanın okuma-yazma faaliyetinin temel bir unsurunun yeterince ele alınmamış olduğunu kaydeder. Buna göre, “burjuva okur eğlendirilmek ister; ancak daha da çok istediği, akla gelen her türlü konuda “bilgilendirilme talebi”dir. Bu da popüler sanatın eğlendirmenin dışında bir işlevi daha

olduğunu gösterir (Lowenthal, 48). Okuma faaliyetinin, okur-yazarlık, okunacak metinlerin ulaşılabilir olması, boş vakit, okumanın prestijli bir uğraş olarak kabul görmesi gibi koşulları vardır ve hem eğlendirme hem de bilgilendirme işlevine sahiptir. Özellikle gündelik hayatın maddi-manevi sıkıntılarından uzaklaşmak isteyen bireyler için bir sığınma alanı oluşturur. Okumanın bu “kaçış” işlevine bir örnek olarak, İngiltere’de 1860’larda sohbetle olanak vermeyen gürültülü trenlerdeki yolcuların okuyarak kendilerini oyalamaya çalışmaları gösterilebilir. Günümüzün metro yolcuları arasında okumanın yaygınlığı ise bu kez ters yönde bir olguyla, yolculuğun göreceli konforuyla ve bir yandan da dış dünyayı izleyerek oyalanma olanağının bulunmamasıyla açıklanabilir. 1950’lerden itibaren, orta sınıf edebiyatının esasa ait olmayan şeylerden arındığı ve kısaltılmış bir forma indirildiği görülür. Roman, üsluptan sıyrılmış ve yalnızca kaçışa yönelik bir bilgilendirme haline gelmiş, yorgun insanların rahatlamaları için rehberlik yapma görevi kazanmıştır. Bu durumda popüler edebiyatın “pratik bilgiye yönelik verilerin yeniden yazılması türünde bir süreç” olduğu anlaşılmaktadır. *Edebiyatın kullanım işlevi, artık ahlaki yörüngesi değil, gevşeme ve kaçışa yönelik pratik faydasıyla ilgilidir. Entellektüellerin düşmanlığına karşın, bu “kaçış edebiyatı”nın, popüler yazarların büyük çoğunluğu tarafından benimsendiği söylenebilir. Örneğin daha 1920’li yıllarda Ethel M. Dell gibi yazarlar monoton ve sıkıcı işlerde çalışan kişiler, ev çalışanları gibi insanlar için yazıyorlardı; bu durum yazarlık kapasitelerinden bağımsız bir durumdu* (C. Bloom, 63, 69).

¹⁹⁶ Bu nedenle daha 1852’de Samuel Johnson bu dönemi “yazarlar çağı” olarak tanımlar. Kahvehanelerin ve kulüplerin çoğalması ve bu işletmelerin okumaya yönelik mekânlar oluşturmasıyla tablo tamamlanır. Kitap eleştirilerinin de aynı dönemde başladığı görülür. Öte yandan, yayın hayatındaki bu gelişmeler, “halkın zevki”nin gelişeceğine ilişkin beklentileri, umutları ve nihai olarak da hayal kırıklıklarını birlikte getirecekti. Zevk konusunda ortak ilkelerin araştırılması ancak *bulunamamasının* bir sonucu, eleştirmenlerin okur beklentilerini gitgide daha çok dikkate almaları ve ortak standartlarla ilgili yeni bilgileri bu şekilde edinmeleri idi (Lowenthal, 103).

¹⁹⁷ Bkz. Fûruzan, “Benim Sinemalarım”, *Benim Sinemalarım*, 20.

¹⁹⁸ Amerika’daki okur-yazarlık seviyesi 1930’da % 96 ve 1950’de % 98 iken aynı oran Kıta Avrupası’nda sırasıyla % 85 ve % 92 idi (C. Bloom, 72, 75). Türkiye’de söz konusu oranlara ancak 1980’li yıllardan itibaren yaklaşılabilmiş olması ise, ülkemizde okur-yazarlık konusunda ciddi bir gecikmenin yaşanmış olduğunu gösterir. Bu tarihlerde komşu Ortadoğu ülkelerinde bile daha yüksek okur-yazarlık oranlarının bulunduğu düşünülecek olursa, söz konusu olgunun ayrıca incelenmesi gerektiği anlaşılır.

lacaktır. Türkiye’de gecikmiş kentlileşmeye paralel bir biçimde gecikmiş okur-yazarlık olgusu da mevcuttur. Dikkat edilmesi gereken bir husus, okuma-yazmanın yaygınlaşması ve “okuyan bir kitle”nin doğması olgusunun, sosyo-kültürel etkilerinin yanı sıra politik etkiler de uyandırmış olmasıdır. Hem basın-yayın tekniğinde ve kâğıt üretiminde gerçekleşen gelişmeler hem de hükümetlerin vergi politikaları bu konudaki gelişimi belirlemiştir. Örneğin İngiltere’de 1815’ten sonra konan gazete vergisi yoksul kesimin gazete okumasını engellemeye başlamışken, 1830’dan itibaren vergi ödemeyen kaçak bir yayın piyasası oluşmuştu. Söz konusu durum bu verginin kaldırılması ya da düşürülmesiyle sona ermiştir. Bir diğer konu, otoriter rejimlerin “hafif edebiyat” a karşı çıkmalarıdır; çünkü edebiyatın işlevinin mevcut hiyerarşileri desteklemek ve propaganda olduğu totaliter rejimlerde, fiyatları dolayısıyla ulaşılması kolay olan bu tür kitapların, demokrasiyi, kapitalizmi ve bireyciliği temsil ettiği düşünülmüştür (C. Bloom, 7, 16).

¹⁹⁹ Matbaaya geçişi çok geç olan Osmanlı toplumunda ise “taşbaskı” tekniğinin uzun bir süre kullanıldığı bilinmektedir.

²⁰⁰ Benzer bir durumun, Osmanlı toplumu açısından Arapça ve Farsça üzerinden geçerli olduğunu burada anımsatalım. Özellikle din dili olması nedeniyle dilbilgisi ve sözcük dağarcığı bakımından araştırmaya konu edilen Arapçanın aksine, 11. yy tarihli *Divânü Lugâti’t-Türk* gibi bir başlangıca rağmen, Türkçe dilbilgisinin ve yazı düzeninin ilgi konusu olması 19. yy’dan önce gerçekleşmemiştir. Yazılı Türkçenin ilkelerinin ve klasik dilden aktarılan sözcüklerin yazımının belirsizliğinin, günümüze kadar devam eden bir problem oluşturduğunu kaydedelim. Nitekim Türk Dil Kurumu muhtemelen değişen siyasi kaygılarla sözcüklerin yazım kurallarını değiştirmekte ve bir önceki değişikliğin tam tersi niteliğinde yeni kurallar ilan etmekte sakınca görmemektedir.

²⁰¹ Dilde meydana gelen değişikliklerin önemli sonuçlarından biri, ciddi edebiyatın farklı bir kategori olarak öne çıkmaya başlamasıydı. Basın sayısının demokratikleşmesi (ve buna bağlı olarak fikirlerin de özgürleşmesi) gündelik dilin kullanımının yeniden belirlenmesine ilişkin (çoğu kez bilinçdışı biçimde ortaya çıkmak üzere) bir talebe yol açarken, “ciddi edebiyat” sadece “eğlence ya da bilgilendirme amaçlı edebiyat”tan dikkatle ayrılacaktı. Özetle, *genel dildeki hiyerarşi ve profesyonel dillerin ortaya çıkması, edebiyat dilini de derinden etkiliyordu*. Ciddi edebiyat, “kaçış edebiyatı”ndan “tematik olarak ve gerçeği yansıtmaya özellikleriyle” ayrılıyordu. Burada öne çıkan bir konu, ciddi edebiyata yönelik ayrımanın *estetik bir sorunu bir ahlak meselesi haline getirmesidir* (C. Bloom, 83).

²⁰² Bkz. Oğuz Cebeci, “Türkçe Düz Yazının Gelişimi ve Tanpınar”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, 403-45, 2014, Ankara. Modern düzyazıyı Şinasi’den de

önce Avrupa Risalesi'nin yazarı Mustafa Sami Efendi'nin başlattığı, hem Namık Kemal'in hem de Şinasi'nin Sami Efendi'den etkilendiği Tanpınar tarafından belirtilmektedir. Bkz. Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, 427-433.

²⁰³ “Okur-yazarlık” ve “edebiyat okurluğu” iki ayrı kategori olarak karşımıza çıkar. 19. yy’dan itibaren İngiltere’de “okur-yazar olmama hali” teknik bir konu olmaktan çıkmış, ahlâki ve tıbbi bir konu haline gelmiştir. Buna göre, “okur-yazar olmama durumu”, yeteneksizlikten zihinsel tembelliğe, disleksiye ve “değer biçen grup ya da birey”in kendisinden başka birey ve grupların romans, macera romanı, çizgi roman gibi türleri içeren okuma tercihlerine yönelik olarak sergilediği genel bir “horgörü” haline kadar yayılan hiyerarşik bir yapılanmayı gösterir. Bu bağlamda, sözü edilen türlerin okurları, daha üst seviyeden okurlar için “yeni bir okuma-yazma bilmmezlik durumu”nu temsil ediyordu; okur-yazarlıkla ilgili bu algılar, “sınıf ayrımının bir ölçütü” haline gelmişti. Okuma-yazma bilmeyenler, bu anlamda, okuma zevkleri ve tercihleri daha eğitilmiş sınıfa uymayanları ifade ediyordu. Özetle söylersek, okur-yazar *olmama*, hem kültürel yozlaşmayı temsil eden bir metafor hem de yetersizliği temsil eden teknik bir terim özelliği kazanmıştı. Bu yetersizliği 20. yy sonlarına doğru çok satışlı edebiyatın iki gözde türü olan “dedektif romanı” ve kadınların sevdiği “pembe roman” türleri temsil ediyordu. Popüler türlerin kendi aralarında da bir hiyerarşi vardı: *Kadınlara ve gençlere hitap eden yayınlar diğer popüler türlerden daha düşük statülü kabul ediliyordu* (C. Bloom, 10, 13-4). Söz konusu eğilimler 21. yy’da da değişime uğramadan devam etmektedir.

²⁰⁴ Suarez, Friedrich A. Kittler’in geliştirdiği “söylem ağı” kavramından söz eder. Bu kavram, belirli bir kültürün bilgi üretme, seçme ve depolama kurum ve teknolojilerinden oluşan ağı ifade eder. Bu ağ gündelik hayatın ürettiği bazı işaretleri “gürültü” olarak tanımlayıp süzerken, bazılarını da anlamlı kabul eder (Suarez, 122).

²⁰⁵ “Popüler kurgunun anlatım gücü”nü temsil edecek “dilsel (estetik) bir eşitlik” bulma çabası, bu dilsel eşitliğin, “dilin ötesi”ne geçmesini şart koşar. Bu durum, “sanat romanı”nın, hatta konusu burjuvanın ya da sanatçının “yaşam tarzı” olduğu zamanlarda bile, kaçınmaya çalıştığı bir durumdur. Popüler edebiyat, “dilin içinde, o dille tasvir ettiği dünyanın ta kendisi olmaya yönelik bir arzu”yu açığa vurur. Burada dil, kendisinin ötesine, dünyaya bakmaya çalışır; bu dış dünya sözü edilen arzuyu gerçekleştirecek biçimde düzenlenmiştir. Nesne ve olayların, “psikolojik karakterizasyon”un önüne geçtiğini, karakterlerin sahip oldukları şeylerle sembiyotik olarak ilişkilendikleri söylenebilir. Yukarıda sözü edilen hususları “pomografi” üzerinden örneklendirebiliriz: C. Bloom’un kaydettiği Steven Marcus, “pornografi”nin kendisini bir öykü ya da fantezi

olarak değil, “gerçek şey” olarak sunma eğiliminde olduğunu söyler. Bu kapsamda, dili aşmaya, dilin ötesine geçmeye çalışır; dilin anlatamaya-çağını göstermeyi hedefler; bu açıdan kullandığı dil yasak ve tabu sözcüklerden oluşur. *Pornografinin niyeti metafor oluşturmak değildir; “sözlük anlamı”nı yakalamanın peşindedir; zihinde bütün metaforların olgusal gerçekler olarak kabul edildiği, her şeyin mümkün olduğu ilkel alana dönmeye çalışır.* *Maria Monk* adlı erotik metni örnek olarak inceleyen C. Bloom, bu metnin zaman içinde yeni versiyonlarının ortaya çıktığını, 19. yy’a kadar değiştirilebilen “Shakespeare metinlerinin sabitlenmesinin tersine bir süreç” üzerinden, bayağı erotizmin bir göstergesine dönüştüğünü anlatır. Bu kapsamda, Shakespeare de orta sınıflar açısından kültürlülüğün bir göstergesi haline gelmiştir. Hafif yayınlar bu kapsamda bir süreci ifade eder; sabit olmayan, nahoş ve anonim bir özellikleri vardır; tam olarak sınıflandırılmadıkları için yarım sayılacak bir ömür sürerler. *Maria Monk* gibi metinler “sahte pornografi” olarak nitelendirilebilir ve “kurguyla pornografi arasında bir köprü” olarak işlev gösterir. Bu dünyada edebiyat anonimdir ve sınırlara tâbi değildir. Sabit bir kanonun oluşması ise aksi yönde bir hareketi ifade eder. *Kanonun oluşumu aynı zamanda ucuz edebiyatın sınırlarının oluşturulmasını da sağlar.* Ucuz edebiyat sınırları belirsiz ve dengesiz bir edebiyattır; gücü de buradan gelir (C. Bloom, 22, 35-7).

²⁰⁶ Öte yandan, alt tabakanın zevkinden kaçmaya çalışırken “entellektüel” romancıların “eline düşen” bir kitlenin bulunduğu da unutulmamalıdır; burada da benzer bir hayal gücü zayıflığından söz edilebilir. Bir kesim okurun kendilerini farklı kılmak isteyecek kadar zeki olduğu, ancak neyin iyi olduğunu ayıracak kadar zeki olmadığı söylenebilir; okumayla ilgili “ikincil yararlar”, yani belirli metin ve yazarları okumanın sağladığı sosyo-kültürel mensubiyetin getirdiği yararlar, bu konuda önemli bir rol oynamaktadır. Yukarıda, alt-orta sınıf zevkinin yüksek edebiyata sızması nedeniyle ortaya çıkan karmaşa bağlamında bu konuya değinmiştik: “Zor” metinlerin “iyi” metin olduğu yolundaki yaklaşım bu durumun bir sonucudur.

C. Bloom, “zevk” kavramının “rafine duyarlık”la eşanlamlı sayılmasını, antidemokratik, muhafazakârca ve gerici bulduğunu belirtir; buna karşılık, çağdaş edebiyat ödüllерinin kurumsallaşmasıyla, kültürün eğitimsel, edebi ve hiyerarşik yapısı bir ölçüye kadar kontrol altına alınmıştır. C. Bloom’a göre, söz konusu ödülleri belirleyen unsur “çağdaş olanın değerlendirilmesidir.” Zevk, bu bakımdan, “önemli modern eserlerin anlaşılmasına yönelik bir ilgi ve yetenek”i, estetiğin ötesinde, karakter gücünü ve özsaygıyı ifade eder. Bu anlamda, “zevk” (kültürel gelişim) ve “karakter” (kişilik) aynı anlama gelen ve birbirinin yerine kullanılabilen kavramları gösteriyordu (C. Bloom, 106-8). Bu yaklaşım Türk edebiya-

ına ilişkin değerlendirmelerde ister istemez karşımıza çıkan bir soruna işaret etmektedir. Zevk kavramının farklı birey ve topluluklar için taşıdığı anlam değişkendir; kimin tanımının geçerli olduğu konusu ise bir güc mücadelesinin sonucuna bağlıdır.

²⁰⁷ C. Bloom'a göre "alt-orta sınıf" kavramı, yalnızca gelire bağlı olmaksızın, bütün bir toplumsal spektrumun yerleştiği "algısal bir mekân"ı gösterir. Bu alan, bir toplumun ekonomik olanaklarının ve kültürel mirasının dışında kalan kişilerin alanıdır. Bu "dışta kalmış olma durumu", popüler edebiyatın ve "alternatif bilimlerin", aynı anda hem entellektüel ve "artistik" gruplara hem de eğitimsiz sınıflara hitap etmesinin sebebi olarak gösterilebilir. Yeats gibi yazarların da dahil oldukları ve T. S. Eliot'ın *The Waste Land*'de "Madame Sosotris" karakteri üzerinden alaya aldığı bireylerin bu kategoriye girdiğini söyleyebiliriz. Bu durumun, İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar devam eden ve "kontrol edilemeyen olaylar karşısında gösterilen mitsel reaksiyon"la ilgili olduğu düşünölmektedir (C. Bloom, 214-5).

²⁰⁸ Bu durum aslında bir yüzyıl öncesinden başlayan ve basın endüstrisini kimin denetleyeceğine ilişkin mücadelenin bir semptomundan başka bir şey değildi. 20. yy'da büyük şirketlere, tüketim toplumuna, orta sınıfa ve bu sınıfın okur kitlesine ilişkin korkular, kültür hiyerarşisini savunanları Leavis çifti gibi tepki göstermeye itmiştir. 20. yy'ın son yıllarında her zamankinden daha çok kitap üretiliyor olması da bazı eleştirmenler için gerçek ya da ciddi okumanın sonuna yaklaşıldığının bir göstergesidir; bu eleştirmenlere göre, söz konusu okuma malzemesi, edebiyat giysisi giymiş tüketici mallarından başka bir şey değildir; buna göre, basın endüstrisi ve "hümanistik düşöncenin bir işareti olarak okur-yazarlık" fıkri, zıt olgulardır; okur-yazarlığın kişinin kendisini ifade etme ve özgürleştirme aracı olma özelliği, güçlü kültür endüstrisi tarafından aşındırılmaktadır (C. Bloom, 109-115).

²⁰⁹ Docker'a göre, Q. D. Leavis'in *Fiction And The Reading Public*'teki bu türden iddiaları bir kanıtı dayanmaz (Docker, 26-30). Kitsch'in halk kitlelerinin ihtiyaçlarıyla ilgili olduğu yolundaki görüşler bu bağlamda anımsanmalıdır. Kitsch'e benzer nedenlerle olumsuz yaklaşanlar olduğu gibi, günümüzde artan biçimde kitsch'i olumlayan görüşler de vardır.

²¹⁰ Benzer görüşler için Peter Brooks'un *Melodramatic Imagination* adlı yapıtına bakılabilir.

²¹¹ Docker bu doğrultuda, D. S. Brown ve S. Izenour ve R. Venturi'nin post-modern bir perspektifi yansıtan *Learning from Las Vegas* adlı kitaplarındaki, bu şehre yönelik olumlayıcı tutumlarını onayladığını belirtir. Pazar ekonomisinin varlığı bir gerçek olmakla birlikte, kent silüetinin oluşumunda, panoların yarattığı türden bir görüntü profilinin uygarlığın ve kültürün gelişmesinde kullanılamaması için bir neden yoktur. Pop sana-

tın, pazar ekonomisinin imgelerini, kendi amaçları doğrultusunda, örneğin Lichtenstein'da olduğu gibi, satir, ironi ve kederi ifade etmek için kullanması mümkündür. Modernist mimarlar toplumumuzun heterojen yapısını reddederek, toplumu ve kentsel görünümü biçimlendirmek istemektedirler. Docker bu tutumun otoriter bir tutum olduğunu belirtir (Docker, 88-9).

²¹² Baudrillard'ın temsil ettiği bu tür postmodernizm, dünyanın sonuna yaklaştığımıza yönelik duyguları yansıtan bir “yüzyıl sonu türü” olarak görülebilir. Bu anlamda, edebi mecazlardan ve anlatı üsluplarından beslenen ve onlar tarafından biçimlendirilen bir sosyo-politik kuram olduğu söylenebilecektir. Docker, Hillel Schwartz'ın *Century's End* (1990) adlı yapıtında, “yüzyıl sonu duygusu”nun zaman içinde gitgide daha önemli bir olgu haline geldiğinin belirtildiğini kaydeder. Buna göre, “dünyanın sonu fikri”yle ilişkili yüzyıl sonu heyecanı, 1300 yılından sonra belirginleşmeye başlamıştır. Bu duyguyu temsil eden *fin de siecle* terimi ise 1886'dan itibaren kullanıma girmiş olup, *fin de siecle* dönemleri, entellektüel anlamda kargaşalı, kendi kendisini sorgulayan dönemler olarak tanımlanabilir. Postmodernizm de “dünyanın sonuna ilişkin (apokaliptik)” bir yüzyıl sonu türü olarak, postendüstriyel bir dönemi, yeni bir iletişim, bilgisayar, basın-yayın ve kitle iletişim zamanını gösterir (Docker, 103-4).

²¹³ Lyotard, aslında Adorno'yu çağa uyarladığını söylemektedir. Ancak bunun olabilmesi için, Adorno'nun “kitle kültürü kavramı”nın, Lyotard'ın “avant-garde” kavramıyla yer değiştirmesi gerekir. Kitle kültürü “gerçeklik”i birleşik, basit, iletilebilir, dolayısıyla rahatlatıcı bir şey olarak temsil ederken, avangard kitle kültürünü reddeder. Avangard açısından gerçek estetik, “gerçeklik”i temsil etmez; tam tersine, bu tür bir temsili “geriye çeker.” Bu açıdan, avangard “fotoğraf ve sinemayı” yani kitle kültürünün hoşlandığı görsel estetik ortamı kabul etmez, onun yerine “resimi ve romanı” öne sürer. Docker, Lyotard'ın avangard konusundaki görüşlerini otoriter, püriten ve kural koyucu bulur.

²¹⁴ Bkz. Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, 199-202.

²¹⁵ Edebi anlamda “meşruiyet (legitimacy)” zihnin çalışma yöntemlerinden ikisinin bir karışımına dayanır: Bunlar “analoji” ve “uzlaş” yani takdirî eşitlikler oluşturma süreçleridir. Esas olarak her iki kavramın da “yerine geçme” ilişkisi kurmaya hizmet ettiği söylenebilir. Analojide meşruiyet rezonanslar ve yakınlık duyguları aracılığıyla tayin edilen bir özellik taşır; söz konusu rezonanslar sona erdiği zaman meşruiyet de sona ermiş olur. Uzlaşdaki meşruiyet ise, dilden topluma kadar her türlü mekanizmanın işlemlerini mümkün kılan takdirî anlaşmalarla gerçekleşir. Popüler kurgu, uzlaşının belirlediği analojiye ve “yerine geçerlik”e dayalı kiplikler aracılığıyla işlev gösterir. Büyük ve meşru eser, kaynaklanmış olması gereken,

ancak bağlantı sağlayamadığı bir orijine ihtiyaç duyar. Bu bağlantı unsuru, belirsiz bir kaynaktan gelen bir seçereye ilişkin kurgudur. Söz konusu kaynak, popüler edebiyattan farklı bir şey olmak durumundadır; ancak gelenek artık bu kaynak iddiasını desteklemek yerine kaynağı örtme işlevini taşımaktadır. Saklanan şey ise popüler edebiyatın oluşturduğu “yerini tutma havuzu”dur. Konuşulan dille yazılan edebiyat, klasisizmin saflık ve aristokratlık iddiasına karşın, popüler olma durumundadır. Ancak klasik edebiyat yaşayan bir gelenekle bağlantısını kuramaz; “yenilenebilir çağdaş bir dil” bu tür bir geleneği ortaya koyabilecek durumdadır. Bu açıdan, popüler edebiyat ciddi edebiyattan önce gelir ve ciddi edebiyat popüler edebiyatın düşmanı şeklinde işlev göstermek durumunda kalır. Popüler edebiyatın dili bir standarttan gerilemiş olarak gösterilemez; çünkü bir standardı yoktur, bir altın çağ yaşamamıştır. Sadece ciddi edebiyat kendisine “takdirî bir seçere oluşturarak ve ahlâki üstünlük ve aristokratik (estetik) özgünlüğüne ilişkin mite inanarak” *gerileyebilir*; popüler dilin seviyesine düşebilir, reddetmeye ya da görmezden gelmeye çalıştığı şeyle, meşruiyetini kaybetmesine yol açacak bir biçimde popülerleşebilir, yani *çok satışlı bir esere dönüşebilir* (C. Bloom, 19).

²¹⁶ Coleridge’in geliştirdiği “inanmamanın askıya alınması” kavramı, esas olarak bir yapıtın okurunda/izleyicisinde “gerçeklik duygusu” uyandırmasına bağlıdır. “Gerçeklik duygusu” için bkz. Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, 211, dipnot 28.

²¹⁷ Yazarların ikincil kalem adları bazen içdünyalarına ilişkin ilginç bulgular sağlar. Örneğin Peyami Safa’nın kullandığı Server Bedi adı annesinin adından derlenmiş görünmektedir. Yazarların “ikincil adları”, bir yandan yayın hayatının ekonomik zorluklarına dikkat çekerken, bir yandan da kişiliklerinin daha derinde kalan ve muhtemelen “id” hakimiyetindeki kesimlerini, bir diğer deyişle “altbenlik”lerini öne çıkarır. İkincil kalem adlarıyla yazılan yapıtlarda cinselliğin ve fantastik unsurların genel olarak “ham” biçimde sunulması, psikanalizde “yüceltme” (sublimation) denilen olgunun, bu kategorideki eserlerde daha alt düzeyde işlev gösterdiğine ilişkin bir bulgu olarak kabul edilmelidir.

²¹⁸ Çok satışlı türler hızlı bir biçimde modernleşmekte ve yeniden yaratılmaktadır; bu yenilenme faaliyeti sırasında, daha önceki dönemlerde önemsenen çok satışlı yazarlar unutulmaya yazgılıdır. Çok satışlı kitap, hem başarısını hem de nihai olarak başarısızlığını, “içinde ortaya çıktığı çağa, bireysel ve geçici bir biçimde hitap edebilme yeteneği”ne borçludur. Bu sanatın estetik boyutu, “sosyolojik ve estetik unsurların birbirine indirgenemeyecekleri biçimde sembiyotik bir bütün oluşturdukları bir yapı”yı yansıtır ve ancak belirli bir sosyolojik iklimde ortaya çıkabilir. Çok satışlı yapıtlar, televizyon ve sinema gibi başka alanlara aktarılabilir

ve görsel imgeler eşliğinde okunma özelliği de kazanabilir. Bu tür yapıtların ve yazarlarının ortalamadan daha başarılı oldukları durumlarda ise “popüler klasik” olgusuyla karşılaşırız. Popüler klasiklere, ciddi yapıtların yanı sıra, üst seviyeden bir eğlence aracı olarak, “okuma tatilleri” sırasında ihtiyaç duyulur. Robert Louis Stevenson, John Buchan ve Sherlock Holmes kitaplarıyla Conan Doyle bu kategoriye girer. *Bu yapıtlar orta zevk grubunun zevkini yansıtır* (C. Bloom, 15-6). Günümüzde Stefan Zweig’in artan popülaritesi de orta sınıf zevki kapsamında düşünülebilir.

²¹⁹ Bir yazar bir markaya dönüşebilir ve ürünleri de bir markanın ürünleri olarak algılanabilir. Örneğin Agatha Christie, Stephen King, Harold Robbins gibi isimler bu kategoriye girer. Öte yandan, değerli bulunduğu, tarihsel açıdan önemli sayıldığı için ya da sadece nostaljik duygularla yeniden canlandırılmaya çalışılan yazarların yapıtları orta derecede ya da kötü satılmaktadır (C. Bloom, 16). Bu durum Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkand’ın eserlerinin geçtiğimiz yıllarda Doğan Yayıncılık tarafından bir reklam kampanyası eşliğinde yeniden yayımlanması ancak bu isimlere yönelik ilginin çok da canlanmaması olgusuyla da örneklendirilebilir. Bu açıdan popüler edebiyatın “raf ömrü”nün sınırlı olduğu ve sürekli olarak yeniden yaratılması (yeni ortamlara, örneğin TV’ye aktarılması) gerektiği söylenebilir.

²²⁰ Selim İleri’nin yazarlığının bu evresinde ürettiği metinlerin kurgusal zorluğu, “kurgunun reddedilmesi” olarak tanımlayabileceğimiz gevşek dokulu bir anlatı biçiminin öne çıkmasıyla ilintilidir. Metaforik bir söyleyişle, artık “anlatı bedeni”nin tutunduğu bir “iskelet” yoktur; onun yerine fragman yapılı yani “yamalı”, “teyel iplikleri”yle tutturulmuş ve çözülme tehdidi altında bir “metin örtüsü”nden söz edilebilir. Bu “bol” giysinin, formül yapılı bir kurgu üzerinden ilerleme alışkanlığındaki melodram okurlarına güçlük çıkaracağı ise açıktır. Şu halde, Selim İleri’nin yazarlığında meydana gelen önemli dönüşüm, melodramatik temanın bütün aşırılığıyla yerinde kalmasına karşın, bu türün geleneksel anlatı tekniğinin terk edilmesi olarak nitelendirilebilir. Buna ek olarak, melodramın birincil kahramanlarının yerini ikincil karakterler olan “madun” figürleri almıştır. Bu da melodramda güzellik, gençlik, cazibe gibi unsurlar arayan okuyucu için bir başka çatışmalı alan oluşturur. Bütün bu hususlar dikkate alındığında, Selim İleri’nin melodramlarının türün kendi içindeki çatışmalı bir dönüşümü ifade ettiği söylenebilecektir.

²²¹ Bu durum, “Pirinç yiyin, pirinç yiyen milyonlarca Çinli yanılmış olamaz!” biçiminde başlayan kaba nüktede ifadesini bulan ve muhakeme yeteneğindeki yapısal bir zaafı alaya alan “sahte-analoji (pseudo analogy)” ve “sahte beyan (pseudo statement)” kavramları bağlamında düşünülebilir. Başka bir vesileyle sözünü ettiğimiz, II. Charles’ın saray çevresine mensup

olup, Butler'ın *Hudibras* metnini okuyarak beğenmeyen ve satan, ancak saray çevresinin bu kitaba rağbet gösterdiğini görünce, *yanıldığını anlaşılarak*, birkaç hafta sonra aynı kitabı tekrar satın alan soylu kişi, bu tür etkilenmenin komik bir örneğini oluşturur.

²²² Bu konuda ayrıntılı bir tartışma için bkz. Oğuz Cebeci "Türkçe Düzyazının Gelişimi ve Tanpınar", *Ahmet Hamdi Tanpınar*, 403-443.

²²³ Bu yaklaşımın Levine, Gans ve Bourdieu'nün görüşleriyle paralellik taşıdığına dikkat çekmek istiyorum.

²²⁴ Bu yazının Yankı Enki ve Selçuk Aylar tarafından kaleme alınmış daha geniş versiyonu Lacivert dergisinin 49. sayısında (2013) yayımlanmıştır.

²²⁵ Cawelti'nin *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976) adlı yapıtındaki bazı görüşleri, uzun bir aradan sonra yayımladığı *Mystery, Violence, and Popular Culture* (2004) adlı yapıtında kısmen değişmiştir. Bu çalışmada her iki metinden de yararlandım. Peter Brooks'un *Melodramatic Imagination* (1976) adlı yapıtı alanın klasik metni olma özelliğini korumaktadır.

²²⁶ Cawelti bu konuda şu görüşleri geliştirir: Belirli metinlere ilişkin "farklı okumalar" da, türlerin kendileri de, bir kültürün cephelerini oluşturur ve "bu cepheleri tutan özgül gruplar" aracılığıyla önem kazanırlar. Bu nedenle, "türlerin anlam ve önemi", yalnızca yapısal ve biçimsel niteliklerinde değil, belirli kültürel grupların "bireysel metin"leri ve formüle dayalı türlerin temel şemasını yansıtan "süper-metin"leri "gündelik hayatlarına mal ederken nasıl yorumladıkları konusu"nu daha iyi anlamamıza olanak sağlamalarında yatar. Popüler türler ve daha kapsamlı sosyo-kültürel bağlamlar arasındaki ilişkiler, okur ve izleyicilerin "türlerle olan gerçek deneyimleri"nin analiz edilmesiyle araştırılmalıdır. Popüler türlerin gelecekte yapılacak analizleri bu tür bir yaklaşımdan yola çıkarak başarılı olabilir (Cawelti 2004, 110-1).

²²⁷ Bu konuda şu hususlar da kaydedilmelidir: Türle ilgili yeni kuramsal yaklaşım, yapıbozumculuk yöntemlerinden esinlenmektedir; ancak bu durum kendi içinde bir "çelişki" barındırır. Türler belirli yapılara ilişkin soyut kavramlardır; yapıbozumculuk ise "yapıların kendi içlerinde çelişkili olduğu görüşü"nden yola çıkmakla birlikte, tür sorununu dikkate almaz ve bunun yerine bireysel metinler üzerinde yoğunlaşır. Öte yandan, "tür"ün bir çeşit metin olduğu düşünülürse, türlerin de diğer metinler gibi yapıbozumcu analize tâbi tutulabilmeleri gerekir (Cawelti, 2004, 101-2).

²²⁸ "Uzlaş"lar çeşitli türlerle ilişkilendirilen mekân, tema, kurgu ve karakterlere ilişkin izlekler ve bileşenlerden oluşur; "formül" ise "tür içindeki izlek"leri ifade eder; örneğin intikam tragedyaları, bazı dedektif hikâyeleri ve western türleri bu çeşit izleklere sahiptir. Bu formüller türe ait yapıtlarda sık sık kullanılmaları sayesinde tanınır. Çoğu "ana tür" önemli sayıda

formüle sahiptir ve çeşitli nedenlerle yeni formüllerin ortaya çıkmasına olanak sağlar; formüller, “belirli bir süreden uzun bir ömrü olan türler” içinde çoğalır ve belirli bir türün parçası olduklarını gösterecek biçimde benzerlikler taşırlar. Bu formüllere ilişkin en azından örtük bir bilgiye sahip olmadan, bir yapıtın birçok yönünü değerlendirmek mümkün değildir; bu durum özellikle popüler türlerde belirgindir (Cawelti, 2004, 133).

²²⁹ “Yazınsal tür”, edebi yapılarla yönelik estetik bir yaklaşımı gösterdiği için, “bir kültüre ait belirli formüller” ya da “daha evrensel edebi arketipler” kapsamında ele alınabilir. Örneğin, bazen bir western filmini diğer western filmleriyle karşılaştırmak isteyebiliriz. Bu durumda “formül-tür” kavramını ya da “popüler tür” kavramını kullanıyoruz demektir. Öte yandan, westerni trajedi ya da romans gibi daha kapsamlı tarihi türler çerçevesinde de ele alabiliriz; bu durumda “arketip-tür” kavramını kullanıyor oluru (Cawelti, 1976, 8). Yeşilçam’ın benzer temalı filmleri de aynı ölçüt üzerinden ele alınabilir. Vurdulu-kırdılı Yeşilçam filmleri “epik” türünün genel perspektifi üzerinden değerlendirilebileceği gibi, benzer filmlerle karşılaştırılarak da ele alınabilir. Konu, Cüneyt Arkın’ın filmleriyle Kartal Tibet’in filmlerinin karşılaştırılması üzerinden örneklendirilebilir. Malkoçoğlu ile Tarkan filmleri arasındaki bir karşılaştırma, bir başka boyutuyla, Tarkan filmlerinin “Bozkurt destanı”, yani epik bağlamında düşünülmesini de öngörür.

Bazı öykü arketipleri insanların eğlence ve “kaçış” ihtiyaçlarını karşılamaya yönelir. Ancak bu izleklerin çalışması, kendilerini üreten kültür içinde uygun anlam taşıyacak figür, mekân ve durumlar üzerinden temsil edilmelerini gerektirir. Örneğin, belirli bir kültürün “kahraman sıfatı”nı yakıştıracığı bir sosyal karakter olmadan başarılı bir macera öyküsü yazılamaz; bu nedenle kahramanın “kapıcı”, “çöpçü” ya da “muslukçu” olduğu macera hikâyesi sayıca fazla değildir (Cawelti, 1976, 6). Kemal Sunal filmleri bu bağlamda ve “karşı-kahraman” kavramı çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu karakter bir yanıyla melodramın ana erkek karakterinin ve taşıdığı değerlerin parodisi olma özelliğindedir ve nihai olarak Nasreddin Hoca ve Keloglan gibi arketipik bir figüre bağlanır.

²³⁰ Formül yapılı bir yapıtın başarısı, aynı yapıdaki “başarılı” yapıtlarla karşılaştırılması yoluyla belirlenebilir; burada hedeflenen şey, bir dizi çok satan yapıta ait ortak unsur ve izleklerin tanımlanmasıdır. Formül bu türden bir izlektir. Bir formül net bir biçimde anlaşıldığı zaman, birçok başarılı yapıtın popülerliğini belirleyen bir temel ayrışınlmış olur (Cawelti, 1976, 21).

Burada şu husus kaydedilmelidir: Cawelti, 1976 tarihli yapıtında geliştirdiği bazı tanımları daha sonra problemlili bulmaya başladığını belirtmiştir. Buna göre, formül kavramını edebiyatın bir tipi ya da düzeyi olarak tanımlamak bir sorun oluşturmaktadır. “Formüle dayalı popüler

edebiyat”ta sanatsal değer olabileceğini savunmak, aslında o dönemde popüler kültür tartışmalarının odağında bulunan “yüksek kültür/kitle kültürü paradigmasından kaçınmanın bir yolu”ydü. Cawelti, formül kullanmayan bir edebiyat tasarlamının zor olduğunu belirtir. *Ulysses* gibi özgün bir yapıt bile önemli ölçüde edebi formüllere dayalıdır. Üstelik kendisi de bir formüle kaynaklık etmiştir: “Çok sınırlı bir sürede geçen, ancak, anılar, geri dönüşler ve *zamana tâbi olmayan araçlar* sayesinde çeşitli yılları kapsayan öykü formülü”, kaynağını bu metinden alır. Öte yandan, popüler tür meraklıları “formüle dayalı tekrar” unsuruna karşı daha toleranslı olmakla birlikte, bu grup da “özgün yaratı”dan hoşlanmaktadır. Hemen bütün edebiyatın formüle dayalı bir yönü vardır ama en tipik romanslarda ya da gizem öykülerinde bile sanatsal yaratıcılık ve özgünlük unsurları bulunabilir. Cawelti’nin bu görüşlerinde bir haklılık payı bulunmakla birlikte, ilk kitabında geliştirdiği düşüncelerin geçerliliklerini büyük ölçüde koruduğunu düşünüyorum.

Formüller, yazar, okur, üretici, yayıncı ve medya ortamında geçen alışverişler neticesinde oluşur ve yazar ile okur arasındaki iletişimi hızlandırma işlevine sahiptir. Bu alışverişler, yeni formüllerin doğmasına yol açarken, yeni formüller de belirli kültürel grupların değer ve algılarını etkileyen yeni kültürel izleklerin ortaya çıkmasına neden olabilir. Cawelti şu hususa ayrıca dikkat çeker: Formülle tür arasındaki ayrım çizgisini bulmak zordur; bu konunun araştırılması, tür ve formüllerin taşıdığı kültürel diyalektiğin analizini gerektirir ve yazara göre şu ana kadar bu işe girişen araştırmacı sayısı pek azdır (Cawelti, 2004, 130-31, 134-35, 137).

²³¹ Server Bedi’nin yarattığı iki kadın “suçlu” tipi Çekirge Zehra ve Tilki Le-man, erkek suçlu-kahraman Cingöz Recai’ye paralel bir özellik gösterir. Bu karakterler hem Türkiye hem de dünya ölçeğinde bir yenilik olarak algılanmıştır.

²³² Klasik romans şemasının yerli ve yabancı versiyonlar üzerinden temsil edildiği bu “ikililik” durumu şu şekilde ayrınılandırılabilir: Öncelikle, aynı karakterin “fantezi formu” ile “gündelik formu”nun oluşturduğu bir “ikiz karakter” olgusundan söz edilebilecektir. Romans esasen gerçekçi olması beklenen bir tür sayılmamakla birlikte, kendi içinde “kaçış olanakları”na yakınlık açısından farklılık gösteren alt türler barındırmaktadır. Karakterlerin cinsellik konusundaki konumları bu bağlamda incelenebilir. Başrol oyuncularında esmer, yani yerli olanlar, cinsel potansiyeli olan rollere yakıştırılırken, sarışın ve Avrupalı başrol oyuncular, görel olarak cinselliği vurgulanmayan bir varoluş biçimine yakıştırılmıştır. Bu durum, ilk grubun cinselliği olan daha gerçek kişilikler, ikinci grubunsa gerçekliği olmayan “oyuncak/çocuk karakterler” olarak tasarlanmasıyla ilgili gözükmektedir. Öte yandan, kadın başrol oyuncular

açısından geçerli olan bu sınıflandırma, başrol oyuncusuyla rakip pozis-yondaki ikinci kadın, bir diğer deyişle, bu melodramların kötücül arke-tipini canlandıran oyuncular söz konusu olduğunda tersine döner: Yeşil-çam filmlerinin tipik “kötü kadın”ı sarışındır! Bu karakter ister cinselliği öne çıkan Neriman Köksal ve Suzan Avcı gibi “erkek avcıları” olsun, ister Lale Belkıs gibi “kötücül sosyete kadını” rolüne otursun, asıl rakibi cinsel potansiyelini örten masumiyetiyle öne çıkan bir esmerdir (*Çalınan Aşk* filminde Türkan Şoray-Suzan Avcı ikilisi). Başrol oyuncusunun da bir sarışın olması durumunda, bu oyuncu masumiyet kutbuna, kötücül “sahte” sarışın ise günahkârlık kutbuna oturur (*Feride* filminde Emel Sayın-Lale Belkıs ikilisi).

Bu karakterlerin gerçek hayatta karşılığı olup olmadığı konusu, yukarıda da belirtildiği üzere, melodram açısından önemsenen bir şey değildir. Anımsanacağı gibi Yeşilçam filmlerine yöneltilen eleştirilerden biri bu sinemanın “gerçekçi” olmamasına ilişkindir. Ancak bu eleştirinin, aslında sözü edilen filmlerin ait oldukları “tür”ün yeterince tanınmamasından kaynaklanan bir “yanlış anlama”ya dayalı olduğu belirtilmelidir. Çok eleştirilen, ağır makyajlı ve makyajı bozulmadan ağlayan başrol oyuncusu, aslında gerçek bir kişiyi değil, bir “tip”i canlandırmaktadır. Bu tip, statik nitelikleri arasında bulunan “güzellik” vasfını her halükârda koruması gereken ve koruyan bir karakterdir.

²³³ Bu anlamda, maddi engeller aşılabılır şeyler olarak tanımlanmaktadır. Sınıfsal farklılıklar melodram karakterlerinin aşabildiği şeylerdir. Bu bakımdan, melodram “eşitlikçi” bir tür olup, “ahlâki ilişkilerin demokratlaştırılması”nı, ahlâkın duygusallaştırılmasına, bazı temel ve bildik ruhsal izleklerle özdeşleştirilmesine bağlar (Brooks, 44).

²³⁴ Cawelti’nin kaydettiği Janice Radway’a göre, “romans türü metinlerin okurları” için, metnin anlamından çok, “romans okuma eylemi” önemlidir. Böylece, gündelik hayatın gerilimlerinden uzaklaşma olanağı doğmaktadır (Cawelti, 2004, 104). Ayrıca bkz. Cawelti, 1976, 42. Yeşilçam melodramları günümüzde televizyon dizilerine dönüşmüştür. Sinemada komediler ve bireysel sanat yapıtlarına yönelme eğilimi dikkat çekerken, asıl izleyici kitlelerini barındıran televizyon, melodramın yeni mecra haline gelmiştir.

²³⁵ “Hafif edebiyat” kategorisinde yer alması gereken pornografi, bir yandan da tam olarak bir formül sanatı haline gelmesine engel olan sınırlara sahiptir. Yarattığı heyecan “fiziksel” olduğu için “sürdürülemez” niteliktedir. O nedenle giderek yoğunlaşmaya yönelen, böylece heyecanı muhafaza etmeye çalışan bir türdür. *Pornografinin temel zaafı, yol açtığı yoğun fiziksel heyecan durumu yüzünden, “kendi dışında bir tatmin hali”ni gerektirmesidir* (Cawelti, 1976, 14).

- ²³⁶ Gizem konusuna değinilirken, 20. yy'ın en önemli edebiyat kuramcılardan Todorov'un alana katkıları dikkate alınmalıdır. Todorov, *The Fantastic* ve *The Poetics of Prose* adlı yapıtlarında geliştirdiği kuramsal çerçeve içinde, fantastik edebi türleri, gizem unsurunun rasyonel açıklaması olup olmamasına göre iki temel kategori içinde sınıflandırır. "Klasik dedektif öyküsü" ve bağlantılı türler, prensip olarak, gizem unsurunun rasyonel biçimde açıklandığı grubun üyeleridir (Todorov, *The Fantastic*, 40-57). "Edebi Heyet" bölümünde, Heyet'in okuduğu dedektiflik romanları bağlamında da değindığımız gibi, klasik dedektif öyküsünde iki paralel öykünün varlığı söz konusudur: 1- Suçun öyküsü; 2- Soruşturmanın öyküsü. Birinci öykü, ikinci öykü başlamadan önce bitmiştir; ikinci öyküde karakterlerin eylemde bulunmaktan çok, olayları öğrenmeleri söz konusudur. İlk öykü gerçekte neler olduğunu gösterirken, ikinci öykü okurların ilk öyküyü nasıl öğrendikleri konusu üzerinde durur. Todorov bu ikili yapının Rus Biçimcileri'nin geliştirdikleri "fabula" (öykü) ve "sjuzet" (plot) kavramlarıyla örtüştüğünü belirtir. Fabula'da gerçek hayatta ne olduğu anlatılırken, sjuzet yazarın bize neyi sunduğunu gösterir. Fabula gerçek zamanı kronolojik biçimde izlerken, yani "suçun öyküsü"yle örtüşürken, sjuzet ile eylem zamanı yazarın çizdiği sıraya göre düzenlenmiştir, yani "soruşturmanın öyküsü"yle örtüşür. Klasik dedektif öyküsü daha sonra "kara seri" ya da "gerilim öyküsü" (thriller) gibi türlere yol açmıştır. Bu türün tipik bir formül yapısıyla sabitlenmekten çok, karma formülleri bünyesinde toplamaya yöneldiği de burada belirtilmelidir (Todorov, "The Typology of Detective Fiction" 42-52, *The Poetics of Prose* içinde).
- ²³⁷ "İlk sahne", çocuğun anne babasını cinsel ilişkide bulunurken görmesi ve bu sahnenin yarattığı duygusal tepkilere ilişkin süreçleri gösterir.
- ²³⁸ Docker, melodramın en yaygın estetik formlardan biri olduğunu, 19. yy melodramatik tiyatrosunun mirasçısı sayılması gerektiğini, radyo ve TV'de yayımlanan "pembe dizi"lerin de melodrama bağlandığını belirtir. 18. yy sonlarında Paris'te ortaya çıkmış olup 19. yy boyunca diğer türlerle karışmış, kadınların sevdiği "romans" ve erkeklerin sevdiği "macera" türlerini biçimlendirmiştir. Kültürel anlamda, yakın zamanlara kadar, daima bir estetik zayıflık, olmaması ya da yapılmaması gereken şeyleri ifade etmek için kullanılan bir terimdir; bu anlamda, popüler türlerle ilişkilendirilmiş ancak "gerçek" edebiyata dahil sayılmamıştır. Modernizm de yüksek kültürün yaptığı bu ayrımı bozmamıştır: "Modernizm" bir tepki hareketi olduğu için, kendisini yalnızca burjuva kültürene değil, kitle kültürü ve eğlencesine karşı da tanımlar. Bu açıdan ister istemez melodramın karşısında yer alır (Docker, 245-6).
- ²³⁹ Brooks, konuşmaya sadece resmî tiyatrodan izin verilen Fransa'da, "konuşma yasağı"nın olduğu ikinci derecede tiyatroların "sözsüz oyunculuk

yöntemleri” geliştirdiğini, bu yöntemlerin melodramı ve burjuva romanını doğrudan etkilediğini belirtir. Buna bağlı olarak, pantomim ve melodramdaki “dışavurumcu” teknikler de, daha sonra gelen yüksek ve popüler kültür formlarını etkilemiştir. Örneğin, sahne gerisinden gelen müzik, daha sonra Hollywood sineması tarafından uyarlanmıştır. Bir yönüyle opera aryasına uzanan melodram, bir yönüyle de, gerek karakterlerinin “kendi kendilerine konuşmaları” (soliloquy) gerekse pantomimin “irreel” ve doğal olmayan oyunculuğu üzerinden çağdaş türlere etki etmiştir. Pantomimdeki “tablo” oluşturma eğilimi, en yoğun uygulamasına sessiz sinemada ve Artaud’nun modern tiyatrosunda ulaşır (Docker, 248-9).

- ²⁴⁰ Brooks, 17. yy sonlarında kutsalın kaybolmasıyla tragedyanın “öplülüğe ait kurban ritüeli işlevi”ni yerine getiremez hale geldiğini belirtir. Burjuvazinin yükselişi, sanatın özelleşmesini ve sosyal işlevini kaybetmesini de getirmiştir; bu durumun bir sonucu, “roman”ın “karakteristik modern tür” olarak ortaya çıkmasıdır. Roman, Richardson’ın yazdığı türden “ilginç olanın estetiği”ne yönelik bir alanı, gündelik ve eve ait olanın içindeki “gizli dram”ı kullanmaya yönelik bir olanağı gösterir. Brooks, Diderot’nun *le genre serieux* (ciddi tür!) tasviriyle yeni bir drama türünü öne sürdüğünü söyler. Richardson’ın romanlarından esinlenen Diderot, komedi ile trajedi arasında, ancak ikisinin açık bir karışımı olmayan ve hayatın “ilginç” taraflarına yönelen bir türden söz etmektedir. Diderot, *dikkati alelade olanın dramatize edilmesine çeker*. Ancak bu durum “natüralistik bir gerçekçilik”in tavsiye edilmesi anlamına gelmez. Tam tersine, Diderot “gerçekliğin içinde keşfedilebilecek dramatik ve heyecan uyandırıcı unsurlar”ı bulmak ister; bu unsurları, “dramatik jest” içinde ahlaki krizlere ve dönüm noktalarına “yükseltmeyi” hedefler. Dram, “yüce’nin spesifik bir formu”yla karakterize olur; Diderot bu formu basit gerçeklerin ve ilişkilerin *vurgulanarak* dile getirilmesi, her günkü davranışlardan evrensel bir ahlak duygusunun çıkarılması olarak belirler (Brooks, 13-14, 83, 87-88).

Burada şu hususu da kaydedelim: 1830’lu yıllardan itibaren “melodram” terimi yerini “dram” terimine bırakmaya başlamıştır. İkisi arasında ciddi bir fark bulunmamakla birlikte, bu noktada melodramın romantik tiyatronun popüler temalarını devralmaya başladığı da söylenebilir. Bu bağlamda, örneğin romantik sosyalizmden esintiler, hainlerin genellikle arazi sahipleri ve fabrikatörler üzerinden temsil edilmesiyle kendini gösterir. Yeşilçam filmlerindeki “hain” ağa ve fabrikatör tiplerinin bu grupta yer aldığını söyleyebiliriz.

- ²⁴¹ Brooks, melodramın “kutsal”la bağlantı artık geçerli olmadığı zaman hissedilen suçluluk duygusunun yol açtığı endişeden kaynaklandığını öne sürer. Freud’un kuramı melodram olgusunun anlaşılması açısından özel-

likle önemlidir: “Psikanaliz, melodramatik estetik’in zihnini yapı ve dinamiklerine uygulanmış, sistematik bir gerçekleşme hali” olarak görülebilir. Bir diğer deyişle, psikanaliz çatışmanın doğasına ilişkin anlayışı açısından melodramın bir versiyonudur; buna göre, çatışma ego için bir tehdit oluşturur ve bu nedenle yatıştırılması gerekir. Psikanaliz de melodram gibi, bir keşfetme/tanım dramaıdır. Psikanaliz ruhları iyi etme anlamında dinin modern karşılığı gibiyse, melodram da bu statüye giden yolda bir istasyon oluşturur ve seküler bir dünyada çatışma, mizansen ve tedavinin nasıl algılanması gerektiğini gösterir (Brooks, 200-2).

²⁴² Hiperbol, etki yaratma amacıyla “abartı”nın kullanılmasına ilişkin mecazdır; “gençliğinde bir milyon sevgilisi vardı” gibi. Antitez, karşıt pozisyonların simetrik bir denge durumu içinde ve aynı ifadede kullanılmasına dayalı bir başka “abartı” yöntemidir; “onu sevdiğim için benden nefret etti” gibi. Oksimoron ise zıt ifadelerin birbirini tanımlamakta kullanılmasıyla oluşur; örneğin “fakir milyoner” gibi.

²⁴³ Brooks, “sosyal melodram yazarları” ile “davranışçı romancılar” arasında bir ayrım yapar: Balzac, Dickens, Gogol, Dostoyevski, Proust, Lawrence gibi sosyal melodram yazarları, insanın sosyal varlığının temsiliyle ilgili olarak “ikili bir tavra” sahiptirler. İnsan bir yandan “alelade olan”ın içinde yaşarken, bir yandan da “varoluşunun gösterdiği ahlâki dram” içinde yaşar. Bu yazarlar “hayat”ın, “nihai değerin yeri olan ahlâki gizem alanı”na gönderme yaptığını öne sürüyorlardı; bu ısrar, onları, Flaubert’den itibaren “bu dünyada tümüyle materyal koşullar dışında temsil edilecek şeyler bulunmadığını” savunan “davranışçı romancılar”dan daha ilginç kılar. Melodram yazarları, “dünyanın aşkınlığını tümüyle kaybettiğini” yani görünür dünyanın dışında bir şeyin olmadığını kabul etmezler; söz konusu metafizik unsur, “ışığın ve karanlığın temsilcileri arasındaki mücadele”nin, “ahlâki zihnin oynadığı oyun”un içine yerleştirirler (Brooks, 22). Brooks, melodramın Maniheiztik olduğunu, ahlâki değerleri, iyi ve kötüyü, ışık ve karanlığı kutuplaştırdığını belirtir. Kötü, kötü olduğu için kötüdür; bu açıdan evrendeki kötülüğü temsil eder, kötülüğü için bir gerekçe öne sürülmez. Bu kapsamda, melodram ahlâki güçlerin ve değerlerin varlığına inanır. Brooks’a göre, Dostoyevski, Conrad, Balzac, Lawrence, Faulkner gibi yazarlar melodramın bu yönünden etkilenmiştir. Flaubert, Maupassant, Beckett, Joyce ve Kafka gibi bazı yazarlarsa stoik bir materyalizmden yola çıkarlar. Bu yazarlar “temsil edilen”e (signified) inanmazlar; hayatın ve sanatın düzenleyici prensibi bir boşluk halidir. Romancı “temsil eden”i (signifier) harekete geçirir ve anlatının kendisinden haz alır, roman bizzat kurgu oluşunu vurgular (Docker, 253).

²⁴⁴ Türkiye’de durum farklıdır; ülkemiz koşullarında söz konusu süreç iki paralel platform üzerinden ilerlemektedir: Batı dünyasıyla eşzamanlı bi-

çimde gelişen bir edebiyatın varlığına karşın, bir başka platform Batı'daki gelişimi artzamanlı olarak izleyen metin ve türleri temsil etmektedir. Diyebiliriz ki, Batı kültür dünyasının geçirdiği evreler, Türkiye'de "hızlandırılmış" biçimde ancak yine de birkaç kuşak geriden olmak kaydıyla yaşanmaktadır. Bu anlamda dinsel konuların romans ve çok satışlı eserler açısından hâlâ önemli olduğunu söyleyebiliriz.

²⁴⁵ Parodik metinlerde, parodisi yapılan metin, bir diğer deyişle "taban ya da altmetin" (hypotext) ve parodinin kendisi ya da "üstmetin" (hypertext) katmanlı bir yapı oluşturur. Bkz. Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, 78-87.

²⁴⁶ Brooks'a göre, melodram trajediden farklı olarak "kriz zamanı"nda başlamaz; öncelikle gizemlere, muğlaklıklara yönelik durumlarla ortaya çıkar. Bunun ardından, erdemeyönelik bir tehdit belirir; "erdem" çoğu kez "bir kişi"yle temsil edilir, bu kişinin hayatta kalıp kalmayacağı, "kimliği" kuşkuludur ve gerçek kimliğiyle tanınmak için verdiği mücadele öne çıkar. Bu sürecin "topos"u, yani örnek metaforu, genellikle "kapalı bir bahçe"dir. Bu mekâna kötülüğü temsil eden kişi sızır; geçici olarak kovulsa da geri gelecektir! Bu noktada kötülüğün zaferi ve erdemin düşüşü temsil edilir. Brooks, komedi ve melodram arasındaki farklılığı ise şu şekilde açıklar: Her ikisinde de bir şeylerin bloke edilmesi, engellenmesi söz konusudur; ancak bu "engellenen şey" komedide genellikle "erotik yakınlaşma arzusu" iken, melodramda "erdemin baskılanması" temel sorunu oluşturur; "erdemin özgürleştirilmesi" ise komedide olduğu gibi, genç bir çiftin yeni bir toplum kurması şeklinde değil, "eski masum topluluğun reforme edilmesi", değerlerinin yeniden gerçekleştirilmesi suretiyle olur. Burada, tragedyadakinden farklı olarak, "kişinin kendisinden daha büyük kutsal bir düzenle bağdaşması" söz konusu değildir (Brooks, 29, 32).

²⁴⁷ *Hayal ve İstirap* konusunda ayrıntılı bir inceleme için bkz. Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, 70-166.

²⁴⁸ "Klasik popüler yapıt"lar arketipik unsurları başarıyla kullanmaları nedeniyle çok daha uzun bir "raf ömrü"ne sahiptir. *Çalığışu* bu anlamda tipik bir "klasik popüler melodram" özelliği gösterir. Yapıt kuşaklar boyunca okunmuş olup hâlâ yeni basımları yapılmaktadır.

²⁴⁹ Docker, Bakhtin'in *Rabelais*'de karamsar olduğunu, 17. yy'dan itibaren rasyonalizmin ve neoklasik türler hiyerarşisinin öne çıkmasıyla, groteskin yalnızca komedi, satir, fabl, roman ve popüler tiyatro gibi "alçak" formlarda devam edebileceğine ilişkin görüşlerinin eleştirilebileceğini dile getirir.

²⁵⁰ *Fars* özellikle cinselliği vurgulayan kaba bir güldürü tipidir. *Pathos* ise dokunaklı sahneleri gösterir.

²⁵¹ Ortaçağ'da şövalyeler arasında düzenlenen turnuva.

Kullanılan ve Kaynaklarda Anılan Yayınlar

- Adivar H. E., *Sinekli Bakkal*, Can Yayınları, İstanbul, 2007.
- Adorno T., *Aesthetic Theory*, haz. Gretel Adorno ve Rolf Tiedemann, İngilizceye çev. Robert Hullot-Kentor, The Athlone Press, Londra, 1997.
- , Horkheimer M., “Culture Industry”, *Dialectic of Enlightenment* içinde, Verso, Londra, 1979 (*Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınları, 2010).
- Ağaoğlu A., *Bir Düşün Gecesi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2014.
- . *Ölmeye Yatmak*, Everest Yayınları, İstanbul, 2014.
- Ahmet Bican, *Dürr-i Mecnun*, Akademik ve Mesleki Yayınlar, İstanbul, 1999.
- Ahmet Cevdet Paşa, *Tarih-i Cevdet*, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 1976.
- Ahmet Rasim, *Fuhş-ı Atik*, Avrupa Yakası Yayınları, İstanbul, 2007.
- Ahmet Mithat Efendi, *Felatun Bey ve Rakım Efendi*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2013.
- Akkoyunlu R. P., *Güneyden Geliyorum-Nokta Noktam Şiirleri ve Devamı*, Yeni Matbaa, Ankara, 1960.
- Ali S., “Hanende Melek”, *Yeni Dünya* içinde, Cem Yayınevi, İstanbul, 1993.
- Altun S., *Yalnızlık Gittiğin Yoldan Gelir*, YKY, İstanbul, 2001.

- Anday M. C., *Gizli Emir*, Everest Yayınları, İstanbul, 2011.
- Anna Comnena, *The Alexiad*, İngilizceye çeviren E. R. A. Sewter, Penguin, Londra, 1969 (*Alexiad*, çev. Bilge Umar, İnkılap Kitabevi, 1996).
- Aral İ., *Sadakat*, Türkuvaz Yayınları, İstanbul, 2010.
- Aristophanes, *Frogs*, haz. Kenneth Dover, Oxford University Press, Oxford, 1995 (*Kurbağalar*, çev. Ayşe Selen, Mitos Boyut yayınları, 2011).
- Arslan M., *Türk Popüler Dindarlığı*, Dem Yayınları, İstanbul, 2004.
- Aykol E., *Kelepir Ev*, Everest Yayınları, İstanbul, 2003.
- Ayvazoglu B., 1924: *Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006.
- Ayverdi S., *İbrahim Efendi Konağı*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2006.
- Bakhtin M. M., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, İngilizceye çev. Caryl Emerson, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999 (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2015).
- . *The Dialogic Imagination: Four Essays*, İngilizceye çev. Caryl Emerson-Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1994.
- . *Rabelais and His World*, İngilizceye çev. Helene Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984 (*Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, 2019).
- Balzac H., *The Magic Skin*, Forgotten Books, Londra, 2017 (*Tılsımlı Deri*, çev. Volkan Yalçıntoklu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009).
- Banai N., “Yves Klein: The Midcult Manager of Kitsch”, *Kitsch in History, Theory, and Practice* içinde, haz. Kjellman-Chapin M., Cambridge Scholars Publishing, Londra, 2013.

- Barthes R., *Mythologies*, Paladin, Londra, 1973 (Çağdaş Söylenler, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 2018).
- Batur E., Râbia Hâtun: “Tuhaf Bir Kıyamet”, *Râbia Hâtun, “Tuhaf Bir Kıyamet” + Kırkkbir Şiir içinde*, haz. Enis Batur, YKY, İstanbul, 2000.
- Baudrillard J., “The Ecstasy of Communication”, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* içinde, haz. Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1983.
- Bekir Fahri, *Jönler*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- Belge M., *Genesis: “Büyük Ulusal Anlatı” Ve Türklerin Kökeni*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- Bell C., *Art*, CreateSpace Independent Publishing Platform, South Carolina, 2011.
- Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, İngilizceye çev. J. A. Underwood, Penguin, Londra, 2008 (*Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı, Zeplin Kitap, 2015).
- Bentley E., *The Life of the Drama*, Atheneum, New York, 1979.
- Bergman D., (haz.) *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1993.
- Berkand M. T., *Küçük Hanımefendi*, Doğan Kitap, İstanbul, 2001.
- Bernstein R., (haz.) *Habermas and Modernity*, The MIT Press, Cambridge, 1985.
- Bloom C., *Cult Fiction: Popular Reading and Pulp Theory*, St. Martin's Press, New York, 1998.
- . *Bestsellers: Popular Fiction Since 1900*, Palgrave Macmillan, New York, 2002.
- Booth M., *English Melodrama*, Herbert Jenkins, Londra, 1965.

- Bourdieu, P., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, İngilizceye çev. Richard Nice, Harvard, Harvard University Press, Cambridge, 1987 (*Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, çev. Derya Fırat, Günce Berkkurt, Heretik Yayıncılık, 2015).
- Boylan A., "Stop Using Kitsch as a Weapon: Kitsch and Racism", *Kitsch in History, Theory, and Practice* içinde, haz. Kjellman-Chapin M., Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.
- Broch H., "Notes on the problem of kitsch", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, haz. Gillo Dorfles, Universe Books, New York, 1969.
- Bronte C. *Jane Eyre*, Random House, Londra, 2009 (*Jane Eyre*, çev. Arzu Altınanıt, İthaki Yayınları, 2018).
- Brooks P., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven, 1976.
- Brzyski A., "Art, Kitsch and Art History", *Kitsch in History, Theory, and Practice* içinde, haz. Kjellman-Chapin M., Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.
- Budak A., *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2013.
- Buğra T., *Küçük Ağa*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- . *İbişin Rüyası*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1996.
- Bürger P., *Theory of the Avant-Garde*, İngilizceye çev. Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002 (*Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, 2017).
- Calinescu M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987 (*Modernliğin Beş Yüzü*, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, 2017).

- Calinescu M. ve Fokkema D. (haz.), *Exploring Postmodernism*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 1990.
- Casanova Pascale, *World Republic of Letters*, İngilizceye çev. Malcolm DeBevoise, Harvard University Press, Cambridge, 2007 (*Dünya Edebiyat Cumhuriyeti*, çev. Filiz Deniztekin, Saadet Özen, Varlık Yayınları, 2010).
- Cawelti J. G., *Mystery, Violence and Popular Culture*, University of Wisconsin Press, Madison, 2004.
- . *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago, 1976.
- Cebeci O., *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2019.
- . *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve Ironi*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016.
- . *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2015.
- . “Türkçe Düzyazının Gelişimi ve Tanpınar”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, haz. A. Uçman-H. İnci, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2010.
- . “Psikanaliz Kaynaklılar ya da Psikanalizden Etkilenenler”, *Bizim Eleştirmenlerimiz içinde*, haz. Mehmet Rifat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008.
- Celal P., *Evli Bir Kadının Günlüğünden*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996.
- Celebonovic A., “Notes on traditional kitsch”, *Kitsch: The World of Bad Taste içinde*, haz. Gillo Dorfles, Universe Books, ABD, 1969.
- Cenab Şahabeddin, “Terane-i Mehtap”, *Bütün Şiirleri içinde*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.
- Chasseguet-Smirgel J., *Creativity and Perversion*, Free Association Books, Londra, 1996.

- Çalışlar I., *Halide Edib: Biyografisine Sığmayan Kadın*, Everest Yayınları, İstanbul, 2010.
- Dede Korkut Hikâyeleri, (haz.) Orhan Şaik Gökyay, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006.
- Deleuze G.-Guattari F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, İngilizceye çev. Brian Massumi, Continuum Books, New York, 1988 (*Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebelilik İncelemesi/Savaş Makinası*, çev. Ali Akay, Bağlam Yayıncılık, 1990).
- Derviş S., *Fosforlu Cevriye*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2013.
- DiMaggio P., "Classification in Art", *American Sociological Review* 52/4 (1987): 440-55.
- Docker J., *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Dorfles G., "Kitsch", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . "Myth and Kitsch", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . "Monuments", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . "Transpositions", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . "Leonardo and India in Los Angeles", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . "Politics", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . "The Betrothed and Co.", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . "Birth and the Family", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . "Death", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.

- . “Religious Trappings”, *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- “———. Tourism and Nature”, *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . “Advertising”, *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . “The Film”, *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . “Pornokitsch and morals”, *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . “Styling and Architecture”, *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- . “Traditional Kitsch”, *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, Universe Books, ABD, 1969.
- Doody M. A., *The True Story of The Novel*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1996.
- Duman F., *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur*, Can Yayınları, İstanbul, 2012.
- Duncan H. D., *Language and Literature in Society*, The University of Chicago Press, Chicago, 1953.
- Ebüsüreyya Sami, *Amanvermez Avni'nin Serüvenleri*, Turkuvaz Kitap, İstanbul, 2006.
- Eco U., “The Structure of Bad Taste”, *The Open Book* içinde, İngilizceye çev. Anna Cancogni, Harvard University Press, Cambridge, 1989 (Açık Yapıt, çev. Tolga Esmer, Can Yayınları, 2019).
- Eisner L. H., “Kitsch in the cinema”, *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, haz. Gillo Dorfles, Universe Books, ABD, 1969.
- Emmer C. E., “9/11 as Schmalz-Attractor: A Coda on the Significance of ‘Kitsch’”, *Kitsch in History, Theory, and Practice* içinde, haz. Kjellman-Chapin M., Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.

- Enis S., *Zaniyeler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.
- Erol S., *Kadıköyü'nün Romanı*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2010.
- Eriş M. Ü., *Olduğu Kadar Güzeldik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- Ersoy M. A., *Safahat*, Akçağ Yayınları, İstanbul, 2008.
- Fatma Aliye, *Muhadarat*, haz. Osman Sevim, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2015.
- Felek B., *Eski İstanbul Hikâyeleri*, Ak Yayınları, İstanbul, 1971.
- Ferguson C., "Diglossia", *Language in Culture and Society* içinde, haz. Dell Hymes, Harper and Row, New York, 1964.
- Fokkema D. W., *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 1984.
- Foster H., (haz.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, 1987.
- Fish S., *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge, 1982.
- Fiske J., *Understanding Popular Culture*, Unwin Hyman, Boston, 1989.
- Freud S., *Psychopathology of Everyday Life*, Createspace Independent Publishing Platform, South Carolina, 2010 (*Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, çev. Şemsa Yeğin, İthaki Yayınları, 2019).
- Füruzan, "Benim Sinemalarım", *Benim Sinemalarım*, YKY, İstanbul, 2014.
- Gabler N., *Life: The Movie. How Entertainment Conquered Reality*, Random House, Londra, 2000.
- Gans, H. J., *Popular Culture & High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, New York, 1999 (*Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, çev. Emine O. Incirlioğlu, YKY, 2018).

- Genette G., *Figures of Literary Discourse*, İngilizceye çev. Alan Sheridan, Columbia University Press, New York, 1982.
- . *Narrative Discourse: An Essay in Method*, İngilizceye çev. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, 1983.
- Giesz L., “Kitsch-man as tourist”, *Kitsch: The world of bad taste* içinde, haz. Gillo Dorfles, Universe Books, ABD, 1969.
- Gigante D., *Taste: A Literary History*, Yale University Press, New Haven. 2005.
- Goethe J. W., *The Sufferings of Young Werther*, İngilizceye çev. Harry Steinhauser, W. W. Norton&Company, 1969 (Genç Werther'in Acıları, çev. Mahmure Kahraman, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019).
- Goldstein P., *The Politics of Literary Theory: An Introduction to Marxist Criticism*, Florida State University Press, Tallahassee, 1990.
- Gottschall J. ve Wilson D. S. (haz.) *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*, Northwestern University Press, Evanston, 2005.
- Graff G., *Professing Literature: An Institutional History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2007.
- Greenberg C., *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1989.
- . “The avant-garde and kitsch”, *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, haz. Gillo Dorfles, Universe Books, ABD, 1969.
- Goldziher I., *Muslim Studies*, SUNY Press, New York, 1967 (*İslam Kültürü Araştırmaları*, 2 cilt, çev. Mehmed Said Hatiboğlu-Cihat Tunç, Otto, 2019).
- Gregotti V., “Kitsch and architecture”, *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, haz. Gillo Dorfles, Universe Books, ABD, 1969.
- Guillory J., *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago ve Londra, 1993.

- Gülcemal, *Mylassiad*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2017.
- Gülsoy M., *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*, Can Yayınları, İstanbul, 2007.
- Günday H., *Daha*, Doğan Kitap, İstanbul, 2013.
- . *Malafa*, Doğan Kitap, İstanbul, 2014.
- Gündüz A., *Dikmen Yıldızı*, Toker Yayınları, İstanbul, 1990.
- Güntekin R. N., *Yeşil Gece*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2015.
- . *Çalıkuşu*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2008.
- . *Akşam Güneşi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2000.
- Gürpınar H. R., *Tesadüf*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1967.
- . *Şıpsavdi*, haz. Osman Sevim, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2015.
- Güzide Sabri, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*, Lacivert Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- Hassan I. H., *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus, 1987.
- Hall S., "Culture, Media and the 'Ideological Effect'", *Mass Communication and Society* içinde, haz. James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott, Edward Arnold/Open University Press, Londra, 1979.
- Hebdige D., *Subculture: The Meaning of Style*, Taylor&Francis, Oxfordshire, e-book, 2002 (*Altkültür, Tarzın Anlamı*, çev. Sinan Nişancı, Babil Yayınları, 2005).
- Hekimoğlu İsmail, *Minyeli Abdullah*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2012.
- Hirsh, Jr. E. D., *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven, 1967.
- Hoggart R., *The Uses of Literacy: Changing Patterns in English Mass Culture*, Beacon Press, Boston, 1966.
- Hohendahl P. U., *The Institution of Criticism*, İngilizceye çev.

- Henry J. Schmidt ve Ronald Smith, Cornell University Press, Ithaca ve Londra, 1987.
- Holliday R. - Potts T., *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, Manchester University Press, Manchester, 2012.
- Hume D., *Of the Standard of Taste*, The Birmingham Free Press, Birmingham, 2013.
- İleri S., *Hayal ve İstirap*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1986.
- Jakobson R., *Language in Literature*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1987.
- Jeffrey F., *Jeffrey's Criticism: A Selection*, haz. Peter F. Morgan, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1983.
- Jones C. A., "Greenberg's Formalism and Kitsch", *Kitsch in History, Theory, and Practice içinde*, haz. Kjellman-Chapin M., Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.
- Joyce J., *Ulysses*, Vintage Books-Random House, New York, 1990.
- Kalender C., *Klan*, Kavis Kitap, İstanbul, 2009.
- Kant I., *Critique of Pure Reason*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999 (*Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2015).
- . "Analytic of the Beautiful", *Critique of Judgement içinde*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1987 (*Yargı Gücünün Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2011).
- Karakurt E. M., *Erikler Çiçek Açtı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2009.
- Karaosmanoğlu Y. K., *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- . *Nur Baba*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- Kâşgarlı Mahmut, *Divânü Lügâti't-Türk*, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 2005.
- Kerime Nadir, *Hıçkırık*, Doğan Kitap, İstanbul, 2010.

———. *Funda*, Doğan Kitap, İstanbul, 2002.

Kellett E. E., *Fashion in Literature: A Study of Changing Taste*, George Routledge&Sons, Londra, 1931.

Kırk Vezir Hikâyeleri, haz. N. Ahmet Özalp, Kapı Yayınları, İstanbul, 2014.

Kittay J. - Godzich Wl., *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

Kjellman-Chapin M., “Kitsch in History, Theory, and Practice”, *Kitsch in History, Theory, and Practice* içinde, haz. Kjellman-Chapin M., Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.

———. “From Kitsch te Critical: Mobilizing Kinkade”, *Kitsch in History, Theory, and Practice* içinde, haz. Kjellman-Chapin M., Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.

Knight, S., *Form and Ideology in Crime Fiction*, Macmillan, Londra, 1980.

Kulin A., *Adı Aylin*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

Kundera M., *The Unbearable Lightness of Being*, İngilizceye çev. Michael Henry Heim, Faber&Faber, Londra, 1995 (Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği, çev. Fatih Özgüven, Can Yayınları, 2019).

Kurczynski K., “Asger Jorn, Popular Art, and the Kitsch-Avant-Garde”, *Kitsch in History, Theory, and Practice* içinde, haz. Kjellman-Chapin M., Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.

Kuyaş N., *Yeni Baştan*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2007.

———. *Adadaki Ev*, Can Yayınları, İstanbul, 2011.

Küçükali K., *Paska*, Akademi Matbaa, İstanbul, 2018.

Kür P., *Cinayet Fakültesi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2006.

Leavis F. R., *Mass Civilisation and Minority Culture*, Minority Press, Cambridge, 1930.

- Leavis Q. D., *Fiction and the Reading Public*, Folcroft Library Editions, New York, 1974.
- Levi M., *İstanbul Bir Masaldı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2012.
- Levine L. W., *Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.
- Lewis W. D. - Hosic J. F., *Practical English for High Schools*, Forgotten Books, Londra, 2019.
- Lodge D., *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, Routledge, Londra, 1990.
- . *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Edward Arnold, Londra, 1989.
- Lowenthal L., *Literature, Popular Culture, and Society*, Pacific Books, California, 1968 (*Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*, çev. D. Beybin Kejanlıoğlu, Metis Yayınları, 2017).
- Lyotard J-F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, İngilizceye çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi, Manchester University Press, Manchester, 1987 (*Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, 2014).
- Macherey P., *A Theory of Literary Production*, Routledge Classics, Londra, 2006 (*Edebi Üretim Teorisi*, çev. Işık Ergüden, İletişim Yayınları, 2019).
- Mansfield K., *Something Childish and Other Stories*, Penguin, Londra, 1999 (*Çocuksu Bir Şey*, çev. Oya Dalgıç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013).
- Margolin V., "The Museum of Contemporary Art: A Repository of the Everyday", *Kitsch in History, Theory, and Practice* içinde, haz. Kjellman-Chapin M., Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.
- Matejka L., Pomorska K., haz., *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Dalkey Archive Press, Chicago, 2002.

- McDonald D., "A Theory of Mass Culture", *Mass Culture* içinde, haz. Bernard Rosenberg ve David Manning White, Free Press, New York, 1964.
- McHale J., "The plastic parthenon", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, haz. Gillo Dorfles, Universe Books, ABD, 1969.
- Mehmet Celâl (Recaizade), *Hayal-i Celâl*, KÜY, İstanbul, 2017.
- Mehmet Rauf, *Eylül*, Akvaryum Yayınları, İstanbul, 2013.
- Menteş M., *Ruhi Mücerret*, April Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- Moran J., *Star Authors: Literary Celebrity in America*, Pluto Press, Londra, Virginia, 2000.
- Morkaya B. C., *Ayten*, Truva Yayınları, İstanbul, 2006.
- Mungan M., *Şairin Romanı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.
- Nabokov V., *Pale Fire*, Vintage Books, NY, 1988 (*Solgun Ateş*, çev. Yiğit Yavuz, İletişim Yayınları, 2015).
- Necatigil B., *Şiirler*, YKY, İstanbul, 2017.
- Norris C., *Deconstruction: Theory and Practice*, Routledge, Londra, 2003.
- Oker C., *Son Ceset*, Altın Kitaplar, İstanbul, 2015.
- . *Çıplak Ceset*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1999.
- Olalquiaga C., *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.
- Palmer J., *Thrillers*, Edward Arnold, Londra, 1978.
- Pawek K., "Christian kitsch", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, haz. Gillo Dorfles, Universe Books, ABD, 1969.
- Perloff M., *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1999.
- Poe E. A., *The Purloined Letter*, The Collectors Library, Londra, 2016.
- Rabia Hatun, *Râbia Hâtun: "Tuhaş Bir Kıyamet" + Kırkbir Şiir*, haz. Enis Batur, YKY, İstanbul, 2000.

- Radway J., *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1984.
- Recâizâde Ekrem, *Araba Sevdası*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2014.
- Rhys J., *Wide Sargasso Sea*, W. W. Northon&Company, Londra, 1992.
- Richards I. A., *Principles of Literary Criticism*, Routledge, Londra, 1995.
- Richardson S., *Pamela*, Penguin, Londra, 2012.
- Riesman D., *The Lonely Crowd*, Yale University Press, New Haven, 2001 (*Yalnız Kalabalık*,  ev. Ye im Erdem, Heretik Yayıncılık, 2016).
- Rifat O., *Bir Kadının Penceresinden*, YKY, İstanbul, 2015.
- . *Bay Lear*, YKY, İstanbul, 2008.
- Safa P., *Matmazel Noraliya'nın Koltu u*,  t ken Ne riyat, İstanbul, 2016.
- . *Fatih-Harbiye*,  t ken Ne riyat, İstanbul, 1987.
- Schücking L. L., *The Sociology of Literary Taste*, İngilizceye  ev. Brian Battershaw, Routledge&Kegan Paul, Londra, 1966.
- Schwartz H., *Century's End. A Cultural History of the Fin de Siecle*, Doubleday, New York, 1990.
- Serbes E., *Behzat  . Her Temas İz Bırakır*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.
- Server Bedi, *Cingöz Recai- ekirge Zehra-Tilki Leman serisi*, Damla Yayınevi, 2019.
- Shklovsky, V., *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Illinois, 1991.
- Shrum W. M., *Fringe and Fortune*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1996.

- Smith B. H., *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.
- Somer M. M., *Peygamber Cinayetleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- Sontag S., "Notes on 'Camp'", *Partisan Review*, 31: 4, 1964.
- Söğüt M., *Şahbaz'ın Harikulâde Yılı 1979*, YKY, İstanbul, 2007.
- Stowe H. B., *Uncle Tom's Cabin*, Vintage Books, New York, 2015
(*Tom Amca'nın Kulübesi*, çev. Tülin Nutku, Can Yayınları, 2019).
- Suarez J. A., *Popmodernism: Noise and the Reinvention of the Everyday*, University of Illinois Press, Urbana, 2007.
- Süleyman Sûdî-Vassaf Kadri, *Milli Cinâyât Koleksiyonu*, Labirent Yayınevi, 2013.
- Şafak E., *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul. 2011.
- . *Bit Palas*, İletişim, İstanbul. 1997.
- . *Pinhan*, Metis, İstanbul, 1997.
- Şen A., *Hırs ve Ceza*, Everest Yayınları, 2009.
- Şenlikoğlu E., *Bize Nasıl Kıydınız*, Mektup Yayınları, İstanbul, 2014.
- Tahir K., *Yorgun Savaşçı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.
- Tan C., *En Son Yürekler Ölür*, Altın Kitaplar, İstanbul, 2009.
- Tanpınar A. H., *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- . *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1961.
- Tek M. F., *Pervaneler*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2008.
- Tekin L., *Unutma Bahçesi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2004.
- . *Sevgili Arsız Ölüm*, Adam Yayınları, İstanbul, 1990.
- Temelkuran E., *Devir*, Can Yayınları, İstanbul, 2015.
- Tez İ. B., *Taşlıtarla'daki Ev*, De Yayınevi, İstanbul, 1984.
- Tıflı Hikâyeleri, haz. David Selim Sayers, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013.

- Tiffany D., *My Silver Planet: A Secret History of Poetry and Kitsch*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2014.
- Todorov T., *Genres in Discourse*, İngilizceye çev. Catherine Porter, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- . *The Poetics of Prose*, İngilizceye çev. Richard Howard, Basil Blackwell, Oxford, 1977.
- . *The Fantastic: A Structural Approach to A Literary Genre*, İngilizceye çev. Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca, 1975 (*Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, Metis Yayınları, 2017).
- Towheed S., Crone R., and Halsey K., haz. *The History of Reading*, Routledge, Londra, 2011.
- Tumin M., *Social Stratification: Forms and Functions of Inequality*, Prentice Hall, New Jersey, 1967.
- Tûtînâme, haz. Behçet Necatigil, Can Yayınları, İstanbul, 2009.
- Türkecul E., *Kapalıçarşı Cinayeti*, Esen Kitap, İstanbul, 2014.
- Urgan M., *Bir Dinozorun Anıları*, YKY, İstanbul, 2000.
- Uşaklıgil H. Z., *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları, İstanbul, 2001.
- Uyurkulak M., *Har*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2006.
- Üldes E., *Hindi'nin Ruhu*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- Ümit A., *Beyoğlunun En Güzel Abisi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2013.
- . *Patasana*, Everest Yayınları, İstanbul, 2010.
- Veblen T., *Theory of Leisure Class*, CreateSpace Independent Publishing Platform, South Carolina, 2016 (*Aylak Sınıfın Kuramı*, çev. Cumhur Atay, Urzeni, 2019).
- Venturi R., Brown D. S., Izenour S., *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1988 (*Las Vegas'ın Öğrettikleri*, çev. Serpil Merzi, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1993).
- Volli U., "Pronography and pronokitsch", *Kitsch: The World of Bad Taste* içinde, haz. Gillo Dorfles, Universe Books, ABD, 1969.

- Whissen T. R., *Classic Cult Fiction: A Companion to Popular Cult Literature*, Greenwood Press, New York, 1992.
- Whiteley G., "Kitsch as Cultural Capital; *Black Eyes and Lemonade* and Populist Aesthetics in Fifties' Britain", *Kitsch in History, Theory, and Practice* içinde, haz. Kjellman-Chapin M., Cambridge Scholars Publishing, UK, 2013.
- Williams R., *Culture and Society*, Penguin, Londra, 2017 (*Kültür ve Toplum*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, 2017).
- . *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977 (*Marksizm ve Edebiyat*, çev. Esen Tarım, Adam Yayınları, 1990).
- Wright L. B., *Middle Class Culture in Elizabethan England*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1935.
- Yaşın M., *Sınırdışı Saatler*, Everest Yayınları, İstanbul, 2007.
- Yaşmut Ç., *Beyoğlu Çıkması*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2013.
- . *Kadıköy Cinayetleri*, Maceraperest Kitaplar, İstanbul, 2012.
- Yesari M., *Çulluk*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1995.
- Yıldırım İ., *Madam Samatya*, Doğan Kitap, İstanbul, 2013.
- Yıldız A. G., *Yanık Buğdaylar*, Timaş Yayınları, İstanbul, 1999.
- Yusuf Has Hacı, *Kutadgu Bilig*, çev. Ayşegül Çakan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.
- Yüksel Ş., *Huzur Sokağı*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2006.
- Zevaco M., *Pardayanlar*, çev. Cemil Cahit Cem, Baskan Yayınları, İstanbul, 1971.

Edebiyat eleştirisinin olduğu kadar olağan okuma faaliyetinin de “netameli” ama temel tartışma konularından biri edebi zevktir. Hangi eseri niçin beğendiğini kendisine ya da bir başkasına açıklama ihtiyacı hisseden herkesin karşılaştığı bu sorunun sık sık “kalem savaşları”na yol açtığına da tanık oluyoruz. Bu nedenle, edebiyat yapıtının yaratılması, alımlanması ve eleştirilmesi sürecinin her safhasında canlılığını koruyan gerilimin arkasında yatan tarihsel, toplumsal ve estetik olguları anlayabilmek, beğeni ölçütlerimizi değerlendirebilmemiz için büyük önem taşıyor.

Daha önce *Psikanalitik Edebiyat Kuramı, Komik Edebi Türler, Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*'yle Türkçe edebiyat kuramı ve eleştiri literatürüne önemli katkılar yapan Oğuz Cebeci, *Edebi Zevk Yargısı: Yüksek ve Popüler Edebiyat & “Kitsch”* adlı çalışmasında bu defa edebiyatın “ne” olduğu, edebi zevkin tanımlanıp tanımlanamayacağı, bu bağlamda edebiyat kanonu ve okulun rolü, yani müfredat, eleştirmenin yeri gibi meselelerin yanı sıra, “yüksek” edebiyat, “hafif” edebiyat ve “kitsch” konularını, geniş bir literatürü dikkate alarak zengin ve renkli örnekler eşliğinde tartışıyor ve “saha çalışması” niteliğindeki gözlemlerini, deneyimlerini de okurlarla paylaşıyor.



www.ithaki.com.tr



9 "7 86057"7 62380
   /ithakivayinlari